

Musée de la danse

expo zéro

16.–17.04.2010

Voorwoord

Foreword

Wat als we eens probeerden een gemeenschappelijke plaats te vinden waar onze verbeelding haar werk kan doen? Om terug te roepen wat geweest is, na te denken over dingen van het heden (of zelfs hoe zij anders zouden kunnen zijn) en te speculeren over hun toekomst? En kan zo'n ruimte van de verbeelding gematerialiseerd worden in een tekst? In een aanraking of een beweging? In beelden? Of objecten? Of misschien in een deel van een gesprek? En als verbeelding aanwezig zou zijn in sommige van deze dingen, of zelfs in allemaal, wat zou dan de ruimte ervoor zijn? Een boek? Een tentoonstelling of performance? Een kunstinstelling, een museum? Eén optie om te overwegen, die we hier met het project *expo zéro* trots presenteren, is een 'museum van de dans'.

Met soortgelijke vragen over het creëren van een ruimte voor de verbeelding heeft Boris Charmatz, directeur van Musée de la danse, vorig jaar een initiatief ontwikkeld waarbij een groep kunstenaars en theoretici betrokken was. Samen creëerden zij als het ware een denktank om af en toe samen te komen en na te denken over de mogelijkheid van een tentoonstelling zonder objecten, zonder kunstwerken, en voor zover mogelijk zonder machtsverhou-

What if we tried to find a common place for our imagination to do its work? To recall what has been, to think through the things of the present—or even how they could be otherwise—and to speculate about their future? And could this space of imagination materialize in a text? In a touch or a movement? In images? Or objects? Or perhaps in a piece of conversation? And if imagination were present in any or even all of these, what would a space for it be? A book? An exhibition or a performance? An art institution, a museum? One option for consideration, which we proudly present here with the project *expo zéro*, is a "museum of dance."

With not dissimilar questions about creating a space for imagination, an initiative was conceived last year by Boris Charmatz, director of the Musée de la danse, and involved a group of artists and theorists. They together created a think tank, as it were, to gather occasionally and reflect on the possibility of an exhibition that would involve no objects, no artworks, and to the extent possible, no administration of power. Instead, a horizontally shared space of experience, imagination, and thinking is opened up for negotiation. The state of art in relation to the world—as the

dingen. In plaats daarvan wordt een horizontaal gedeelde ruimte van ervaring, verbeelding en denken opengesteld voor discussie. De positie van kunst in relatie tot de wereld wordt (zoals bovenstaande vragen beginnen duidelijk te maken) door middel van presentaties, workshops, geïmproviseerde performances, spontane lezingen, stevige discussies en doorlopen-de gesprekken onderzocht. In een week tijd ontstaat er vanuit de bijeenkomst van kunstenaars, dansers, performers, filosofen, kunstcuratoren, theoretici en activisten een levendige tentoonstelling-als-performance en voor twee dagen is het publiek welkom om door deze situatie te lopen als door het 'museum'... maar dan anders. Wat in eerste instantie lege ruimtes lijken, zijn in werkelijkheid ruimtes voor mogelijke ontmoetingen; niet met kostbare, tentoongestelde objecten zoals men zou verwachten, maar met de *deelnemers* van deze experimentele onderneming, die verspreid door de ruimte wachten op een gelegenheid om hun eerdere overwegingen uit te breiden naar uitwisselingen met de bezoekers. Het 'museum van de dans' wordt zo gematerialiseerd door middel van het immateriële: in geïmproviseerde gesprekken, ad hoc lezingen en spontane optredens.

questions above begin to indicate—is explored through talks, workshops, improvised performances, impromptu lectures, forceful disputes, and enduring conversations. From a weeklong assembly of artists, dancers, performers, philosophers, art curators, theorists, and activists, a living exhibition-cum-performance emerges, and for two full days the public is invited to wander amidst this situation as if through the “museum”. . . except only differently. What appear as empty rooms are in fact spaces of possibility for close encounters; not with precious objects on display as one might presume, but with the participants of this experimental undertaking, who, scattered about the space in fact wait in anticipation for a chance to extend their previous deliberations into interactions with the visitors. The “museum of dance” thus “materializes” through the immaterial: in improvised conversations, ad-hoc lectures, and spontaneous performances.

The previous editions of the project took place in 2009 at Musée de la danse/Le Garage, Rennes; LiFE, Saint Nazaire; and at the Flying Circus Project, Singapore. Building upon past incarnations of *expo zéro*, the core group of participants is

De vorige edities van het project vonden plaats in 2009 in Musée de la danse/Le Garage, Rennes, in LiFE, Saint Nazaire en in het Flying Circus Project, Singapore. Voortbouwend op eerdere belichamingen van *expo zéro*, is de kerngroep van de deelnemers voor deze gelegenheid aanzienlijk uitgebreid. De vierde uitvoering van *expo zéro* beslaat een verblijf van een week bij BAK en sluit af met een openbaar weekend, dat de opening van het SPRINGDANCE festival 2010 markeert.

Als Artistiek Directeuren van respectievelijk BAK en Springdance zijn wij trots en enthousiast om in deze samenwerking het brede terrein te verkennen waar niet alleen het werk van onze twee instellingen, maar vooral het uitgebreide veld van de hedendaagse kunst en dat van de hedendaagse dans elkaar overlappen. Het kan heel goed zijn dat de vragen die *expo zéro* opwerpt juist de vragen zijn die we delen in het werk van de beide organisaties, en die onze anders zo verschillende inspanningen terugbrengen tot één ding dat we in alle kunstvormen koesteren: de mogelijkheid van verbeelding en, misschien nog belangrijker, het voorrecht om deze verbeelding met het publiek te delen.

expanded significantly for this occasion. The fourth enactment of *expo zéro* takes up a weeklong residence at BAK, and concludes with a public weekend, marking the opening of the 2010 edition of the SPRINGDANCE festival.

As Artistic Directors of BAK and Springdance respectively, with this collaboration we are proud and excited to explore together the vast area in which not only the work of our two institutions, but mainly the expanded territories of contemporary art and contemporary dance overlap. It may well be that the questions that *expo zéro* poses before us are precisely the questions shared in the work of both organizations, bringing our otherwise distinct and varied efforts down to one thing we cherish in all forms of art: the possibility of imagination, and perhaps even more importantly, the privilege of sharing this imagination with the public.

We would like to take this opportunity to thank Boris Charmatz, director of the Musée de la danse/ Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, for conceiving the *expo zéro* project; Cosmin Costinaş and Martina Hochmuth for co-curating this edition; the dedicated teams at BAK and Springdance for their

Graag maken wij van deze gelegenheid gebruik om Boris Charmatz, directeur van Musée de la danse/ Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, te bedanken voor het in het leven roepen van het *expo zéro* project, Cosmin Costinaş en Martina Hochmuth voor het mede-samenstellen van deze editie, de toegewijde teams van BAK en Springdance voor hun inzet in het verwezenlijken van deze samenwerking, Tim Etchells voor zijn bijdrage aan de nieuwsbrief en, last but not least, de deelnemers van *expo zéro* voor het investeren van hun tijd, kennis en creativiteit waarmee zij dit bijzondere project mogelijk gemaakt hebben.

Maria Hlavajova, Artistiek
Directeur, BAK, basis voor
actuele kunst

Bettina Masuch, Artistiek
Directeur, Springdance

commitment to realizing this collaboration; Tim Etchells for contributing to the newsletter; and last, but certainly not least to the participants of *expo zéro* for investing their time, knowledge, and creativity to make this remarkable project possible.

Maria Hlavajova, Artistic Director,
BAK, basis voor actuele kunst

Bettina Masuch, Artistic Director,
Springdance

Cosmin Costinaș

expo zéro, editie vier

Toen de bekende Franse choreograaf Boris Charmatz benoemd werd tot directeur van het Nationaal choreografisch centrum in Rennes, was het eerste wat hij deed de naam van het centrum veranderen in Musée de la danse (Museum van de dans).¹ In een manifest dat die verandering bepleitte, bevestigde Charmatz dat hij simpelweg de woorden 'nationaal', 'choreografisch' en 'centrum' uit de naam van de instelling had geschrapt. Hoe kunnen we het motief achterhalen van deze ondergraving van het sterke institutionele kader (het 'centrum'), van de culturele en politieke bepaling van een dergelijk kader (het 'nationale') en van het vak zelf (het 'choreografische')? En wat kunnen we verder opmaken uit de iconoclastische vervanging van die betekenaars door een andere (het 'museum') die toch eerder tot die lijst van versterkte institutionele termen lijkt te horen dan tot het subversieve domein, ondanks de speelsheid van de nieuwe naamgeving zelf?

Om die vragen te beantwoorden moeten we kijken naar een van de eerste projecten die Musée de la danse ontwikkeld heeft, *expo zéro*. Eerdere edities van dit project vonden plaats in 2009 in Musée de la danse/Le Garage, Rennes, in LiFE, Saint Nazaire en het Flying Circus Project, Singapore. De vierde editie wordt uitgevoerd bij BAK, in coproductie met Springdance festival voor hedendaagse dans. *expo zéro* is een tentoonstelling zonder objecten (vandaar het *zéro* in de titel), die tot stand wordt gebracht door een groep mensen, met hun herinneringen, handelingen, de resultaten van hun samenwerkingen en uitwisselingen. Ter gelegenheid van deze reprise van *expo zéro* brengt een groep van tien mensen, onder wie choreografen, dansers, beeldend kunstenaars, filosofen, theoretici en architecten, vier dagen door waarin zij samen als een soort denktank aan het werk gaan.

¹ Of in de speelse vrije vertaling van Charmatz: 'Dancing Museum' (Dansmuseum).

Tijdens deze periode reflecteren de deelnemers vanuit hun eigen discipline op vragen die het conceptuele kader van een 'museum van de dans' oproept en proberen zij gezamenlijk een opzet voor de tentoonstelling te bedenken die in de laatste twee dagen van het project zal plaatsvinden. Dit proces van debatteren, discussiëren, onderzoeken (zowel individueel als in ad hoc groepen) in talen die variëren van strenge intellectuele argumenten tot performatieve gebaren, geeft een indruk van hoe dit 'museum' gezien kan worden.

Voordat een *expo zéro* plaatsvindt stuurt Charmatz, die dit project bedacht, persoonlijke '*briefings*' naar de deelnemers, waarmee hij strategisch verschillende zienswijzen op het concept van een 'museum van de dans' wil uitlokken. De *briefings* zijn bedoeld om de deelnemers aan te zetten tot reacties en engagement vanuit hun eigen discipline en werkwijze en, bovenal, om het denkterrein uit te breiden waarin het museum beschouwd zou moeten worden, en zo mogelijkheden te scheppen die in de institutionele context van een museum niet direct vanzelfsprekend zijn. Zoals we kunnen afleiden uit de *briefing* aan kunstenaar en schrijver Tim Etchells (die deelnam aan de eerste editie van het project, in Rennes), moet een museum van de dans zijn bezigheden niet beperken tot zelfbespiegelende exercities over kunst als een autonome luchtbel, maar moet het de urgenties van de hedendaagse samenleving (de 'echte' wereld) tot zijn toneel van handelen maken. Charmatz schreef: "T.E. stelt dat het belangrijkste museum van de dans eigenlijk Europa is, waar de bewegingen voor immigranten zo begrensd, gecontroleerd en ingeperkt zijn. Het dodelijke museum van het land dat je niet kunt aanraken, waarin je niet kunt leven en dat je niet vrij in en uit kunt gaan. (...) Europa als een kamp dat de beweging van buitenlanders een halt toeroept?? Als een gruwelijk museum van de non-dans?? Fantasieën en een hele rits gedachten."

In een email die Charmatz aan architect Nikolaus Hirsch stuurde, ter voorbereiding op zijn deelname aan *expo zéro*, komen we terecht in een ander veld van kritiek, dit keer naar bepaalde institutionele logheid en de fysieke (als ook culturele en politieke) bepalingen die architectuur veronderstelt: "Een museum van de dans heeft geen vastgelegde architectuur nodig, en architectuur zonder architectuur is de toekomst van de architectuur." In weer een andere *briefing* aan schrijver en curator Georg Schöllhammer komen we nog dichterbij de veronderstellingen van wat een 'museum van de dans' zou kunnen zijn. In plaats van een vaste machtsstructuur in de organisatie van kennis moet een museum bovenal een instrument voor kritiek zijn. Deze kritiek moet echter uitgeoefend worden door een geëngageerd subject, wiens kritische blik niet alleen gericht moet zijn op het instituut en zijn kunst-historische tradities, maar ook op heersende debatten in de hedendaagse samenleving. Charmatz stelde voor: "We zullen dit bespreken tijdens de week van verblijf voorafgaand aan de feitelijke tentoonstelling: een museum organiseert niet alleen de herinnering, maar stelt de herinnering en de collectiegerichte praktijk ook ter discussie. In mijn eigen woorden: ik denk echt dat het lichaam uiteindelijk de enige werkelijke ruimte is voor een dansmuseum, maar dan niet slechts een lichaam dat in staat is zich de choreografieën die het gezien of geleerd heeft te herinneren, maar een lichaam dat gebouwd is op de gaten van het geheugen, een lichaam dat aan de rand van de ruïnes van het geheugen staat, ruïnes die de belangrijkste grond zijn waarop het zich beweegt zoals het doet."

Vanuit deze veronderstellingen worden de implicaties van de eerder genoemde naamsverandering duidelijker. Het verlangen om het idee te ondergraven van een vast en beperkt perspectief, namelijk dat het belang van kunst en haar implicaties niet verder reiken dan de grenzen van het instituut en zijn

gedachtgoed, rechtvaardigt het schrappen van het woord 'centrum'. Het pleidooi voor een kosmopolitisch model in onze omgang met de wereld maakt het woord 'nationaal' achterhaald. En de andere opvatting van dans, van een structuur waarin de bezoeker gezien wordt als ontvanger van een esthetisch (en/of intellectueel) object, naar iemand die aan de uitvoering deelneemt en in veel gevallen volledig betrokken is in een intersubjectieve uitwisseling met de performer, maakt het schrappen van het woord 'choreografisch' een voor de hand liggende keuze. Zoals Charmatz zegt, "als de bezoekers deel uitmaken van het museum zijn ze geen publiek meer – dan vindt er een verschuiving plaats tussen deelnemers, bezoekers, toeschouwers en kunstenaars." Daarnaast is het schrappen van het woord 'choreografisch' in dezelfde geest als Charmatz' strategische toe-eigening van de term 'non-dans'. Deze term, in de jaren negentig ontstaan, verwijst naar verschillende hedendaagse danspraktijken die een grote verandering in de recente geschiedenis van de dans teweeg hebben gebracht, waarvan dit project een essentieel onderdeel is. Deze context van het project geeft ook aan dat de keuze voor 'museum' om de nieuwe instelling te benoemen geen reactionaire terugval is, maar eveneens een tactische zet. Om een nieuw fundament voor kritisch handelen te leggen moet het 'museum' in het 'museum van de dans' begrepen worden als een losse, vluchtige verbinding van nomadische en tijdelijke gebeurtenissen, die het publiek en de kunstenaars opnemen in een dynamiek die niet bepaald wordt door verankerde hiërarchische rollen en posities. Het Musée de la danse wordt zo een instrument om te kijken naar hedendaagse dans en kunst en bijbehorende instituten, tradities, machtsstructuren, als ook hun potentieel, handelingsmogelijkheden en politieke implicaties. Behalve een artistiek project van Charmatz² en een institutioneel platform, is Musée de la danse ook een politiek voorstel.

Terug naar *expo zéro*. Een aantal vragen komt op wanneer we denken aan het overbrengen van wat er tijdens de besloten dagen van het project heeft plaatsgevonden naar de tweedaagse tentoonstelling die elke editie afsluit. Ten eerste, hoe wordt de kennis die in de kleine groep deelnemers is geproduceerd, intuïtief gevoeld en verspreid (en ook de gemeenschapszin die tijdens deze besloten vier dagen is ontstaan) overgebracht naar een breder publiek? En wat zijn de vormen en methoden om dat te doen, gezien de verscheidenheid aan talen en persoonlijke opvattingen die de opzet van het project met zich meebrengt en de beperkingen van ieder vertaalproces? Wat is de ethiek van het organiseren van zo'n uitwisseling? Anders gezegd, hoe wordt er in zo'n context omgegaan met inherente hiërarchische structuren en machtsrelaties? In de drie edities van *expo zéro* die tot dusver hebben plaatsgehad, vonden die vragen verschillende antwoorden en kregen ze vorm in een verscheidenheid aan oplossingen. Al deze variabelen worden bepaald door de resultaten van de betreffende besloten sessies, de subjectieve keuzes van de deelnemers en de ruimtelijke/architectonische beperkingen van de ruimte die voor dit werk beschikbaar was.

Tijdens de editie die plaatsvond in LiFe in Saint Nazaire ontlokte de enorme en imponerende betonnen ruimte van een voormalige nazi-basis voor onderzeeërs een heftige reactie op de plek en haar schimmen. Daar voerden de deelnemers

² Boris Charmatz legt een verband tussen Musée de la danse en een aantal kunstenaarsmusea uit de kunstgeschiedenis van de twintigste eeuw: Kurt Schwitters' museum in zijn appartement, *Merzbau* (begonnen in 1923), Marcel Broodthaers' *Museum of Modern Art, Department of Eagles* (1968) en Thomas Hirschhorn's *Albinet Temporary Museum* met moderne meesters die in 2004 voor een maand in de

buitenwijken van Parijs werden getoond. Hieraan zouden we het modernistische utopische project van de in Duitsland geboren Mexicaanse architect Mathias Goeritz kunnen toevoegen, die *The Eco Experimental Museum* ontwierp en bouwde, dat in 1953 geopend werd met 'een ballet dat aan alle balletten een einde moet maken' onder leiding van Luis Buñuel.

hun bijdragen meer gemeenschappelijk uit; meerdere keren liepen ze samen rond de stadiongrote ruimte, wellicht als een vorm van verzet tegen het drukkende karakter ervan. In andere edities werden verschillende individuele situaties bedacht en opgevoerd. Tijdens de editie in Rennes stond de Congolese danser en choreograaf Faustin Linyekula op een zeker moment met een paar grote plastic tassen (die in veel landen in de volksmond 'vluchtelingen'- of 'immigrantentassen' worden genoemd) buiten de plaats van samenkomst, waarmee hij een situatie creëerde die het publiek met zijn eigen aannamen en vooroordelen zou kunnen confronteren. Deze actie stelde echter ook de grenzen van het *expo zéro* project en het idee dat het invloed kan hebben buiten het bereik van de manifestatie zelf ter discussie. In dezelfde editie voerde Georg Schöllhammer, staande in een smalle centrale gang, een continue stroom van zowel monologen als gesprekken op, om daarmee een bepaalde opvatting van theorie en haar plaats in het artistieke veld, haar verspreiding en het algemene thema van engagement met het publiek onder druk te zetten. En in de editie van *expo zéro* in Singapore zette kunstenaar Heman Chong een contractueel spel in elkaar. Hij benaderde mensen met de vraag of ze een verhaal van vijfhonderd woorden wilden lezen, dat ze daarna nooit meer zouden kunnen lezen omdat het niet gepubliceerd zou worden. Dit verzoek ging echter gepaard met de eis dat zij de tekst uit het hoofd moesten leren als voorwaarde om te mogen vertrekken. Chong ziet dit voorstel als een soort sociaal contract, dat in het kennisdomein en de hiërarchische relaties die het vooronderstelt een bewustzijn van de ruileconomie creëert. Hoe dan ook, deze beschrijvingen van wat er in de voorgaande edities van *expo zéro* plaatsvond zijn noodzakelijkerwijs fragmentarisch en subjectief. Want wat er van elke reprise van het project werkelijk overblijft (ook van de komende bij BAK) is de vraag wat het zal worden.

Met betrekking tot de specifieke context van BAK is het veelzeggend dat de publieke dimensie van het project plaatsvindt in de vorm van een tentoonstelling, een format waarop eerder de hedendaagse kunst dan de gevestigde traditie van de dans aanspraak maakt. Maar deze verbinding tussen de twee velden is niet slechts een spel met taal of zelfs met formats: ze berust op een wezenlijk referentiediscours. De keuze voor een tentoonstelling moet daarom beschouwd worden als een bekrachtiging van en in lijn met processen in de kunst die de afgelopen jaren de tentoonstelling geconsolideerd hebben tot iets wat veel meer is dan de som van esthetische ervaringen in een bepaalde (conventionele) architectuur. Deze opvatting van de tentoonstelling als een ruimte die het mogelijk maakt haar productiesystemen aan de basis zelf ter discussie te stellen en dat in feite ook verlangt, in het volle besef van haar positie en verantwoordelijkheden in en naar de samenleving, wordt gedeeld door het *expo zéro* project. Dit project gaat verder dan de populistische bekrachtiging van 'vrije' ontmoetingsruimten. Het stelt zich een uitgesproken politieke overdenking van de organisatie van kennis, de machtssystemen en institutionele kaders in de samenleving ten doel. Wat het project het publiek biedt zijn geen lege hulzen van een onkritische, neoliberale participatie. *expo zéro* voorziet daarentegen in scenario's die mondig en kritisch maken. Deze missie is het die op één lijn staat met een van de verterende institutionele en conceptuele vraagstukken van BAK: het domein van de kunst definiëren als een publieke ruimte voor het produceren van kennis en het bespreken van de voorwaarden voor gemeenschappelijk handelen.

Cosmin Costinaș

expo zéro, edition four

When the well-known French choreographer Boris Charmatz was appointed director of the National Choreographic Center in Rennes, his first step was to rename it Musée de la danse (Museum of Dance).¹ In a manifesto arguing for the change, Charmatz pointed out that he simply eliminated the words “national,” “choreographic,” and “center” from the institution’s name. But where can we place the motivation behind this subversion of the consolidated institutional framework (the “center”), of the cultural and political determination of such a framework (the “national”), and of the discipline itself (the “choreographic”)? And further, what can we read in the iconoclastic replacement of these signifiers with another (the “museum”), which at first glance would rather belong to the same enumeration of ossified institutional terms than to a realm of subversion, in spite of the playfulness of the renaming strategy itself?

In order to answer these questions, we should look at one of the first projects developed by the Musée de la danse, *expo zéro*. Previous editions of the project took place in 2009 at Musée de la danse/Le Garage, Rennes; LiFE, Saint Nazaire; and at the Flying Circus Project, Singapore; the fourth edition is realized at BAK, in co-production with Springdance contemporary dance festival. *expo zéro* is an exhibition without objects (hence the “zero” of the title); it is set into being by a group of people, with their memories, their actions, the fruits of their collaborations, and interactions. On the occasion of this iteration of *expo zéro*, a group of ten people, which includes choreographers, dancers, visual artists, philosophers, theorists, and architects, spends four days working together as a kind of think tank. Over this period, the participants reflect on the issues raised by the conceptual framework of a

¹ Or, as in the playful free translation used by Charmatz: “Dancing Museum.”

“museum of dance” from the perspective of their own disciplines, and try to jointly conceive a staging of the exhibition taking place in the final two days of the project. This process of debating, arguing, researching—both individually and in ad-hoc collectives—in languages that range from rigorous intellectual arguments to performative gestures, offers a sense of how this “museum” is envisaged.

Before each *expo zéro* takes place, Charmatz, who conceived the project, sends individualized “briefings” to the participants, strategically provoking different perspectives on the “museum of dance” concept. These briefings are intended to inspire reactions and engagements from the participants stemming from within their own discipline and practice and, most importantly expanding the area of thinking in which the museum should be considered, opening up possibilities that are not immediately taken for granted in the institutional context of a museum. As we can gather from the briefing sent to the artist and writer Tim Etchells (who participated in the first edition of the project, in Rennes), the concerns of the museum of dance should not be confined to self-reflexive exercises on the subject of art understood as an autonomous bubble, but should rather take the urgencies in today’s society—the “real” world—as the stage for action. Charmatz wrote: “T.E. decides that after all, the main museum of dance is in fact Europe, where movements for immigrants are so restricted, controlled, kept contained. The deadly museum of the land you can’t touch, live in, move in and out freely. [...] Europe as a camp for stopping the movement of foreigners?? As a terrible museum of non-dance?? Fantasies and lists of thoughts.” In an e-mail Charmatz sent to architect Nikolaus Hirsch leading up to his participation in *expo zéro*, we are projected into another zone of critique, this time towards certain institutional inertias and the physical (as well as cul-

tural and political) determinations that architecture presupposes: “A museum of dance doesn’t need fixed architecture, and architecture without architecture is the future of architecture.” In another briefing sent to writer and curator Georg Schöllhammer, we get even closer to the premises of what a “museum of dance” could be. Rather than a fixed structure of power in the organization of knowledge, a museum should be, first and foremost, an instrument of critique. But this critique must be carried out by an engaged subject, and its critical gaze must not only be aimed at the institution and its art historical traditions, but also at the dominant discourses in today’s society. Charmatz proposed: “We shall discuss this in the residency week before the actual exhibition: a museum is not only organizing memory, but questioning memory and collection-oriented practices. In my own words, I really think that the body is the only real ultimate space for a dancing museum, but not only a body that is able to remember the choreographies seen or learned, but a body that is constructed upon the gaps of memory, a body that is standing on the edge of ruins of memory, ruins being his main foundation to then act as he does.”

From these premises, the implications of the previously mentioned renaming strategy become clearer. The desire to subvert the idea of a fixed and limited perspective, the notion that the area of interest of art, as well as its implications, is confined to the borders of the institution and its narratives, justifies the elimination of the word “center.” The plea for a cosmopolitan model in our dealings with the world renders “national” an obsolete term. And the different understanding of dance, from a structure where the audience is seen as a receiver of an aesthetic (and/or intellectual) object, to becoming a participatory agent in the performance and, in many cases, fully engaged in an inter-subjective exchange with the

performer, makes the elimination of the word “choreographic” an obvious choice. As Charmatz puts it, “when the visitors are part of the museum, they are not anymore an audience—then there is a shift among participants, visitors, spectators, artists.” Also, the elimination of “choreographic” is in the same vein as Charmatz’s strategic appropriation of the term “non-dance.” That term, coined in the 1990s, refers to different contemporary dance practices that have provoked a major turn in the recent history of dance, to which this project is a constitutive part. But this set-up of the project also demonstrates that the choice of “museum” to describe the new institution is not a reactionary fall-back but rather another tactical move for setting up a ground for critical action as the “museum” in the “museum of dance” is understood as an unstable, ephemeral conjunction of nomadic and temporary occurrences, which involve audiences and artists in a dynamic that is not informed by consolidated hierarchical roles and positions. Thus the Musée de la danse becomes an instrument to look at contemporary dance and art and their institutions, traditions, structures of power, as well as their potentials, agencies, and political implications. It is equally an artistic project by Charmatz,² an institutional platform, and a political proposition.

Returning to *expo zéro*, a number of issues arise when considering the transposition of what has taken place during the non-public days of the project into the two-day exhibition that concludes each edition. Primarily, how is the knowledge that

² Boris Charmatz relates Musée de la danse to a number of artists’ museums from throughout twentieth-century art history: Kurt Schwitters’s museum in his apartment, the *Merzbau* (begun in 1923), Marcel Broodthaers’s *Museum of Modern Art, Department of Eagles* (1968), and Thomas Hirschhorn’s one-month-long *Albinet*

Temporary Museum with modern masters shown in the suburbs of Paris in 2004. To this we could add the modernist utopian project of the German-born Mexican architect Mathias Goeritz, who built and conceived *The Eco Experimental Museum*, opened in 1953 by “a ballet to end all ballets,” directed by Luis Buñuel.

is produced, intuited, and disseminated in the small group of participants—as well as the common spirit established during those non-public four days—transmitted to a wider audience? And what are the forms and methods for doing that, considering the array of languages and subjectivities sparked by the configuration of the project, as well as the limitations of any translation process? Also what are the ethics of staging such an exchange, in other words, how are inherent hierarchical structures and power relations dealt with in such a context? Throughout the three editions of *expo zéro* that have taken place so far, these questions found different answers and took shape in a variety of solutions. All of these variables are determined by the outcomes of the respective closed-door sessions, the subjective choices of the participants, and the spatial/architectural constraints of whatever space is made available for this work.

During the edition that took place at LiFE in Saint Nazaire, the enormous and imposing concrete space of a former Nazi submarine base determined a more acute reaction towards the space and its ghosts. There participants enacted their inputs and contributions in a more common fashion, many times moving together around the stadium-sized space, perhaps as a form of resistance to its oppressive character. In other editions, different individual situations were conceived and enacted. At a certain point during the edition in Rennes, the Congolese dancer and choreographer Faustin Linyekula stood outside of the venue with a few large plastic tote bags (colloquially called “refugee” or “immigrant” bags in many countries), thus creating a situation that might confront the audiences with their own assumptions and prejudices. Yet this action also engaged in a questioning of the boundaries of the *expo zéro* project, and the idea that it can have an impact outside the realm of the event itself. In the same edition, Georg

Schöllhammer carried out a continuous flow of both monologue and conversations, while standing in a narrow central corridor, thus putting under pressure a particular understanding of theory and its position in the artistic field, but also its dissemination and the overall issue of engagement with an audience. And in the Singapore edition of *expo zéro*, artist Heman Chong put together a contractual game. He approached individuals and asked if they would like to read a 500-word story, which they would never be able to read again, as it won't be published. But this offer came with the requirement of learning the text by heart, as a condition of being allowed to leave. Chong sees this proposition as a kind of social contract, one that creates an awareness of the economy of exchange in the field of knowledge and the hierarchical relations it presupposes. However, these accounts of what happened in previous editions of *expo zéro* are necessarily fragmented and subjective. Because what really remains of each iteration of the project—including the one-to-be at BAK—is the question of what it will become.

With regard to the particular context of BAK, it is significant that the public dimension of the project takes place as an exhibition, a format claimed by the field of contemporary art rather than by the established tradition of dance. But this connection between the two fields is not just a game of language or even formats: it is based on a substantial cross-referential discourse. Thus the choice for an exhibition is to be understood as an affirmation of and in solidarity with processes in the art field, which in recent years have been consolidating the exhibition as much more than a sum of aesthetic experiences in a given (conventional) architecture. This understanding of the exhibition as a space that allows and, in fact, asks for a questioning of the very basis of its systems of production, while being fully aware of its position

in and responsibilities towards society, is shared with the *expo zéro* undertaking. The project goes beyond a populist affirmation of “free” spaces of encounter and proposes a decidedly political re-thinking of the organization of knowledge, systems of power, and institutional frameworks in society. What it offers the audience are not the empty ticket stubs of uncritical, neoliberal participation, but rather *expo zéro* allows and invites for scenarios of empowerment. And it is ultimately this mission that is in solidarity with one of the long-standing institutional and conceptual concerns of BAK: defining the art field as a civic space for producing knowledge and debating the terms for common action.

Tim Etchells Photomusée de la danse

Ten fragments pulled from the past wreckage of movement. Markers for something. Hints. Traces. Ghosts. Glimpses.

I wrote to ask some friends—a diverse group of artists, dancers, and performance makers—for images somehow connected to dance and to movement. What they sent, plus one image of my own, are presented here, the first collection of a rather random and in any case more or less imaginary *photomusée de la danse*.

There was much emphasis on failure in what was sent to me, and in the notes which people emailed along with their contributions there was much talk of the inability of the photograph to capture movement, and of its perverse ability to still time rather than letting it flow. Much emphasis, too, was on the black hole of memory—the pastness of actions photographed, the void space of remembering.

There was talk of the body as a mechanism and hints of dance or movement in different aspects—its machinery of pattern making, its traditional forms, its social space, its privacy.

There is doubt here, ambivalence and contradiction too. Hugo Glendinning wrote of his Bolshoi image that, “there’s something so lost about it that it might work.” Jonathan Burrows meanwhile explained that his picture of the boys team in a warm up for the Whit Monday dancing in Bampton is a favorite because it shows, “how dancing in a group is sometimes one of the best ways to be alone...” Kate McIntosh noted that her image of a gibbon skeleton in a natural history museum was both deathly and beautiful, a reminder that movement “is, even at the tiniest level, the only assurance of being alive.”

For myself I thought a lot about the strange way in which photographs both still/stop and yet somehow extend movement. The stillness of the image of Wendy Houston, for example, leaping against a Richard Serra sculpture at Liverpool Street Station in London, so powerfully amplifying and extending her long-since-finished 1989 gesture of fight, flight, escape, and transcendence.

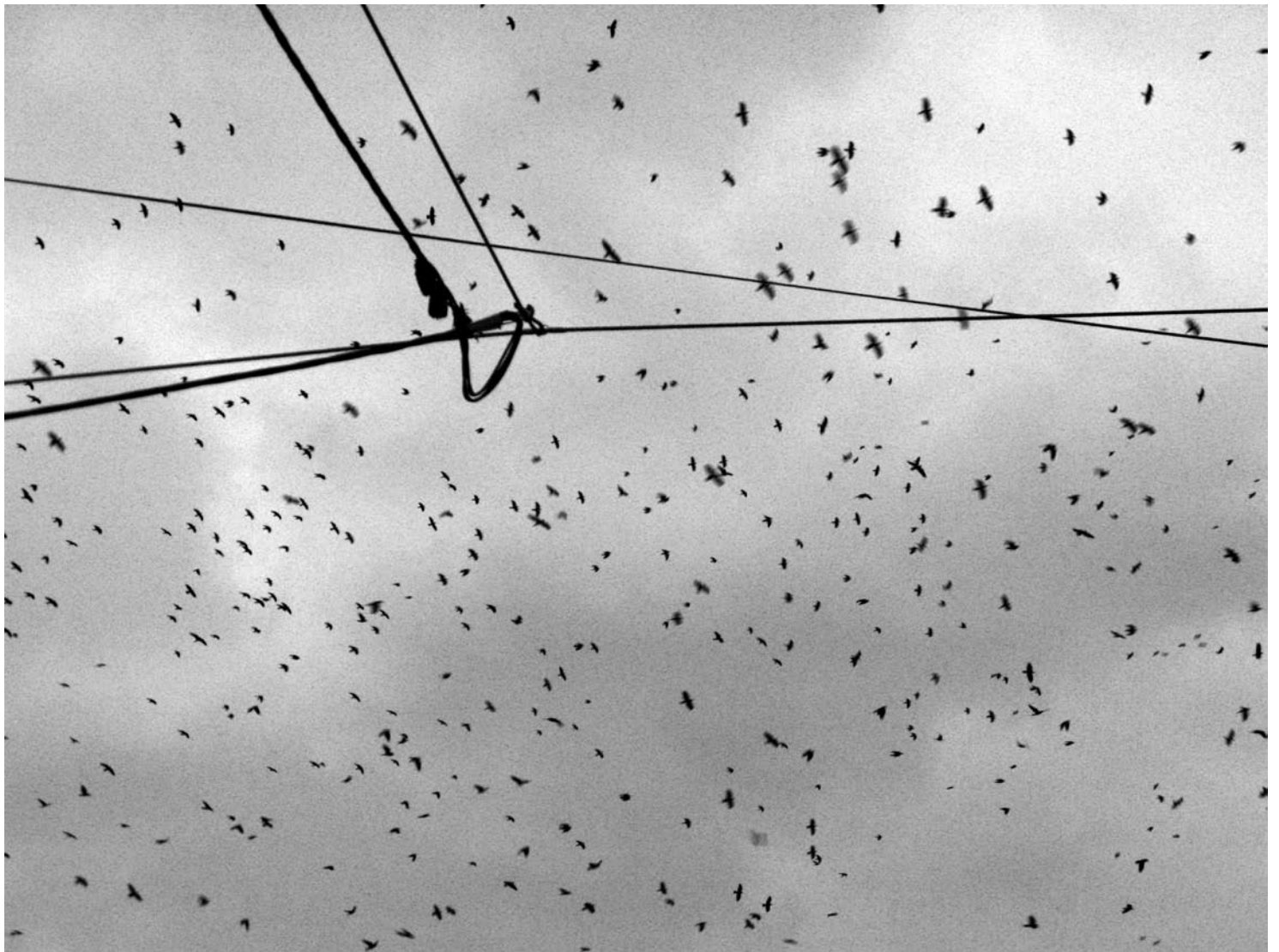
For Dutch translation of this artist contribution, please go to:
www.bak-utrecht.nl





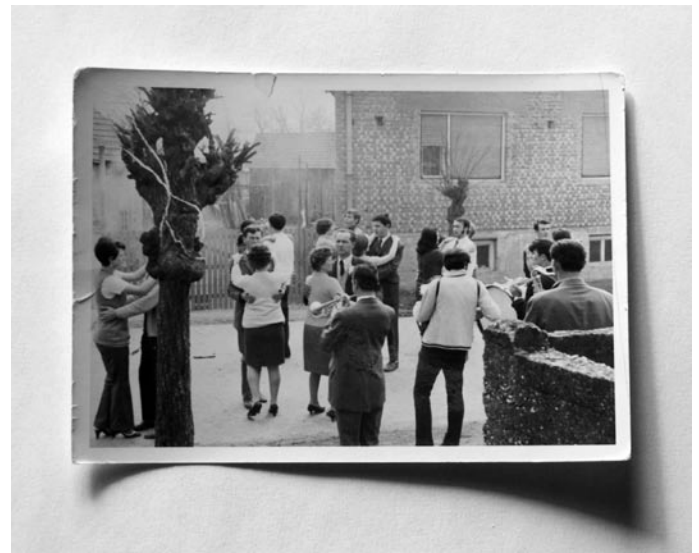


Nelisewe Xaba (dancer/performance maker) – Motorbikes crossing a bridge, West Africa, January 2010





34 Wendy Houstoun (dancer/performance maker) – Leaping, 1989, photo by Hugo Glendinning



Vlatka Horvat (artist) – Parents' wedding, Belica, Croatia, April 1970





Boris Charmatz
Excerpt from the Manifesto for
the National Choreographic Centre

I am not losing my temper; I simply wish to propose removing the word “Centre,” then the word “Choreographic,” then the word “National!”

The word “Centre” in National Choreographic Centre is the result of an impressive public policy, which has proved that the centre could be plural and multiply elsewhere than in the capital of France. And in order for this impetus to remain, a further emancipation must be expressed today: the question of centre and decentralization would then give way to a space where such issues would continue to surface only in traces.

The search for the “centre”. . . For a dancer, this word resonates physically first of all. Not so long ago, the dancer, when he was training, was systematically told to “find his centre.” But today, it is generally acknowledged that the body has no centre, and he doesn’t miss it. The body of modern times has no need for a centre, because that absent centre, the core which would enable one to feel reassured, isn’t there, has ceased to be there. For in the void of a body expropriated of its centre, there is room for dance.

This is why one can also erase the word “choreographic,” in order to approach it from another angle. Dance certainly includes a properly choreographic dimension, but it also happily overflows beyond this framework. Dance is much broader than that which is simply choreographic: its territory must enlarge if we wish to see the overly enclosed symbolic space open up, in which it still stands in our society. The space of a National Choreographic Centre must expand well beyond that which is simply choreographic. It should even be possible to transfer the management of such an institution to a dancer (and not only to the choreographers)! A dancer is both more, and less, than a choreographer: he is someone

who works under the direction of other choreographers, who also supports more than just his own work, and who knows that his body is worked upon by the work of many others, the body of his parents, the body of his teachers, the entire body of society. And if he sometimes is the interpreter of a choreographic script, a dancer can also be just anybody, because almost everybody has tried, at one time or another. I propose erasing “Choreographic” because a National Choreographic Centre is much more than a space that enables a choreographer’s art to flourish. Beyond the supporting of dance companies, one must also think outside the choreographer-interpreter-company framework in order to create a richer symbolic content... Everybody then, the ones who practice, the believers, the artists, the non-believers, the outcasts of the world of art, wrongly believed to be excluded from it, the others, all the others, who do not yet know where the Choreographic Centres are to be found, could discover there a place to activate their imagination. What makes a dance should go well beyond the restricted circle of those who structure it in everyday life, and open itself up to an anthropological dimension that joyfully explodes the limits induced by the strictly choreographic field.

And then the “National” isn’t sufficient anymore either. The mental space of a far-reaching action must be at least *localregioneuropeinternationabretontranscontinensouth*. Universal and distinctive.

Also, on the façade, one could simply write: “Dancing Museum.”

Written in Leipzig, Berlin, Vienna, Rennes, Vanves, Brussels, Montreuil, in the space of a few obstinate nights.

For the full version of the Manifesto, please go to:
www.museedeladanse.org.

For a Dutch translation of the excerpt of the Manifesto, please go to:
www.bak-utrecht.nl.

Musée de la danse/Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne

Sinds januari 2009 staat Musée de la danse voor een experimentele, fysieke en mentale ruimte voor dans, een levendige plek. Om dans te onderzoeken, te verplaatsen en te verbreden... een bouwplaats gaat open. Tentoonstellingen, workshops, verblijven voor kunstenaars en onderzoekers binnen alle onderwerpen, creaties, voordrachten zullen de eerste antwoorden schetsen op de vraag: wat kan een dergelijk museum zijn?

Musée de la danse/Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne wordt aangestuurd door Boris Charmatz en is onderdeel van het National Choreographic Centres netwerk. Opgericht in Rennes heeft Musée de la danse twee werkplekken in gebruik: de 38 rue St Melaine en Le Garage.

Voor meer informatie ga naar:
www.museedeladanse.org.

Musée de la danse/Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne

Since January 2009, the Musée de la danse proposes an experimental, physical, and mental space for dance, a lively place. To search, displace, broaden dance... a building site is opening. Exhibitions, workshops, residencies for artists and research workers in all subjects, creations, orations will sketch out the first answers to the question: what could such a museum be?

Musée de la danse/Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne is directed by Boris Charmatz and is part of the National Choreographic Centres network. Established in Rennes, Musée de la danse comprises two working spaces: the 38 rue St Melaine and Le Garage.

For more information, please visit:
www.museedeladanse.org.

**musée de
la danse**

Auteur, Photomusée de la danse

Tim Etchells is kunstenaar en schrijver, bekend door zijn werk met Forced Entertainment. Voor meer informatie ga naar: www.timetchells.com.

Deelnemers expo zéro Utrecht

Boris Charmatz is directeur van Musée de la danse/Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, Rennes, en initiator van *expo zéro*.

Heman Chong is kunstenaar en curator. Hij werkt met Vitamin Creative Space, Peking/Guangzhou. Zijn werk is een verkenning van de filosofieën, beweegredenen en methoden van individuen en groepen die zich een voorstelling maken van de toekomst.

Cosmin Costinaş is curator bij BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht. Met Martina Hochmuth/Musée de la danse stelde hij deze editie van *expo zéro* samen.

deufert&plischke (Kattrin Deufert en Thomas Plischke) is een kunstenaarsduo dat samenwerkt sinds 2003. Ze zijn medeoprichters van Breakthrough, Diskursieve Poliklinik, Berlijn en Frankfurter Küche, Frankfurt. Ze zijn docent aan P.A.R.T.S, Brussel en het Institut für angewandte Theater-

Author, Photomusée de la danse

Tim Etchells is an artist and a writer, well known for his work with Forced Entertainment. For more information, please go to: www.timetchells.com.

Participants expo zéro Utrecht

Boris Charmatz is director of Musée de la danse/Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, Rennes, and initiator of *expo zéro*.

Heman Chong is an artist and a curator who works with Vitamin Creative Space, Beijing/Guangzhou. His art practice involves an investigation into the philosophies, reasons, and methods of individuals and communities imagining the future.

Cosmin Costinaş is curator at BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht. He curated this edition of *expo zéro* together with Martina Hochmuth/Musée de la danse.

deufert&plischke (Kattrin Deufert and Thomas Plischke) are an artist duo working together since 2003. They are founding members of Breakthrough, Diskursive Poliklinik, Berlin and Frankfurter Küche, Frankfurt. They teach at P.A.R.T.S, Brussels and the Institut für angewandte Theaterwissenschaft, University of Giessen,

wissenschaft, University of Giessen, Giessen. Hun werk behelst dans, performance, film, theater en muziek.

Nikolaus Hirsch is architect en docent aan de Staedelschule, Frankfurt en lid van het *Curating Architecture* programma van Goldsmiths College, Londen. Hij heeft daarnaast gewerkt met kunstinstituten als ontwerper van tentoonstellingsarchitectuur en als curator.

Sung Hwan Kim is video- en performancekunstenaar. Hij voert live presentaties van zijn mediaprojecten op. Onlangs presenteerde hij zijn installatie *In the Room* (2006–heden) bij Wilkinson Gallery, Londen, 2009.

Boyan Manchev is filosoof en cultureel theoreticus. Momenteel is hij vice-president van het International College of Philosophy in Parijs. Hij heeft veelvuldig geschreven over hedendaagse kunst en dans. Zijn meest recente publicatie is *L'altération du monde. Pour une esthétique radical* (2009).

Valda Setterfield is danseres en actrice. Ze heeft gewerkt met onder andere Mikhail Baryshnikov, Yvonne Rainer, Richard Foreman en Woody Allen. Ze danste twaal

Giessen. Their work includes dance, performance, film, theater, and music.

Nikolaus Hirsch is an architect who teaches at the Staedelschule, Frankfurt and is a member of the *Curating Architecture* program at Goldsmiths College, London. He has also worked with art institutions as a designer of exhibition architectures and as a curator.

Sung Hwan Kim is a video and performance artist who stages live narrations of his multimedia projects. Recently he presented his installation *In the Room* (2006–present) at Wilkinson Gallery, London, 2009.

Boyan Manchev is a philosopher and cultural theorist. Currently he is vice president of the International College of Philosophy in Paris. He has written extensively on contemporary art and dance. His latest publication is *L'altération du monde. Pour une esthétique radical* (2009).

Valda Setterfield is a dancer and actress who has worked with, among others, Mikhail Baryshnikov, Yvonne Rainer, Richard Foreman, and Woody Allen. She danced with the Merce Cunningham Dance Company, New York, for twelve years, is

jaar bij de Merce Cunningham Dance Company, New York, is medeoprichter van Pick Up Performance Co(S.), New York, en won een *Bessie* (New York Dance and Performance Award) in 2006.

Sigal Zouk Harder heeft als danser gewerkt met Meg Stuart/Damaged Goods, Brussel vanaf 2005 en met Laurent Chétouane, Berlijn sinds 2007. Ze was lid van Sasha Waltz & Guests, Berlijn van 1999–2004 en van Batsheva Ensemble, Tel Aviv voordat ze naar Berlijn verhuisde in 1997.

a founding member of the Pick Up Performance Co(S.), New York, and won a *Bessie* (New York Dance and Performance Award) in 2006.

Sigal Zouk Harder has been working as a dancer with Meg Stuart/Damaged Goods, Brussels from 2005 and with Laurent Chétouane, Berlin since 2007. She was a member of Sasha Waltz & Guests, Berlin from 1999–2004 and of Batsheva Ensemble, Tel Aviv before moving to Berlin in 1997.

Springdance

SPRINGDANCE 2010

Van 16 tot 26 april 2010 vindt de 26e editie van SPRINGDANCE plaats in Utrecht. De inauguratie van SPRINGDANCE 2010 vindt plaats op vrijdag 16 april met *expo zéro* bij BAK. Op zaterdag 17 april opent het festival officieel met zowel Hans van Manens choreografie *Live*, opgevoerd door Het Nationale Ballet en de nieuwe performance *Pavlova 3'23''* van de Franse choreografe Mathilde Monnier in de Stadschouwburg, Utrecht.

SPRINGDANCE 2010: Live

Voor het Holland Festival in 1979 liet Van Manen een ballerina live op het podium dansen terwijl hij haar tegelijkertijd filmde. De beelden werden op een groot videoscherm op het podium geprojecteerd. *Live* was een van de inspiratiebronnen voor Bettina Masuch, Artistiek Directeur van Springdance, bij de samenstelling van het programma van dit jaar. Zoals Masuch opmerkte: "Digitale informatie- en communicatietechnologieën bieden een andere en nieuwe kijk op het menselijk lichaam en de hedendaagse dans." Bezoekers van SPRINGDANCE 2010 kunnen een scala aan grensverleggende en experimentele voorstellingen verwachten. SPRINGDANCE 2010 is een verkenning van de

Springdance

SPRINGDANCE 2010

From 16 to 26 April 2010, the 26th edition of SPRINGDANCE takes place in Utrecht. The inauguration of SPRINGDANCE 2010 takes place on Friday 16 April with *expo zéro* at BAK. On Saturday 17 April the festival celebrates its official opening with a presentation of both Hans van Manen's choreography *Live*, performed by the Dutch National Ballet, and the new performance *Pavlova 3'23''* by French choreographer Mathilde Monnier at the Stadsschouwburg, Utrecht.

SPRINGDANCE 2010: Live

For the Holland Festival in 1979 Van Manen had a ballerina perform live on the stage while filming her at the same time. The images were projected onto a large video screen on the stage. *Live* has been one of the inspirations for Bettina Masuch, Artistic Director of Springdance, in arranging this year's program. As Masuch noted: "Digital information and communication technology offer us a different and new look at the human body and contemporary dance." Visitors to SPRINGDANCE 2010 can expect a range of pioneering and experimental performances. SPRINGDANCE 2010 is an exploration of the meaning of "live

betekenis van 'live en fysieke aanwezigheid' en van dans in een mediacultuur. Hoe authentiek is een dansend lichaam nog?

Over Springdance

Springdance staat internationaal bekend als een platform voor nieuwe ontwikkelingen in hedendaagse dans en heeft een belangrijke rol in de presentatie van dansmakers uit de hele wereld. Wereldwijd is Springdance één van de belangrijkste showcases voor het nieuwe denken in de dans. Het festival loopt voorop bij de introductie van (jonge) nationale en internationale dansmakers.

Praktische Informatie

SPRINGDANCE 2010

Data: vrijdag 16–zondag 26 april
Locaties in Utrecht: Stadsschouwburg, Theater Kikker, Huis a/d Werf, Akademietheater, Centraal Museum, BAK, basis voor actuele kunst, en andere.

Voor meer informatie en kaarten ga naar www.springdance.nl.

and physical presence" and of dance within a media culture. How authentic is a dancing body today?

About Springdance

Springdance is known internationally as a platform for new developments in contemporary dance and it performs a leading role in the presentation of dance makers from all over the world. Springdance is one of the main showcases in the world for new notions of dance. The festival is at the forefront of introducing (young) national as well as international dance makers.

Practical Information

SPRINGDANCE 2010

Dates: Friday 16–Sunday 26 April
Venues in Utrecht: Stadsschouwburg, Theater Kikker, Huis a/d Werf, Akademietheater, Centraal Museum, BAK, basis voor actuele kunst, among others.

For more information and tickets, please visit www.springdance.nl.

Aankomende BAK tentoonstelling, Rabih Mroué

Opening 20 mei, 20.00 uur
Lezing-performance 17 juni

Tussen 21 mei en 11 juli presenteert BAK een solotentoonstelling van Rabih Mroué. Het is een uitgebreid overzicht van zijn werk, grenzend aan hedendaagse kunst en theater. De tentoonstelling verkent Mroué's verteruggaande interesse in kwesties van individueel en collectief trauma en verantwoordelijkheid, de verstrengeling van persoonlijke geschiedenissen met grotere verhalen, alsook de talen en representaties van macht en ideologieën, dit alles met bijzondere aandacht voor Libanon, zijn land van herkomst en het Midden-Oosten.

Rabih Mroué (geboren 1967) woont en werkt in Beiroet. Mroué is een acteur, regisseur, scenarioschrijver, beeldend kunstenaar, en schrijver en redacteur voor *The Drama Review* (TDR). Zijn stukken zijn in belangrijke theaters en festivals over de hele wereld opgevoerd en zijn werk als kunstenaar is tentoongesteld door internationale instituten en in verscheidene tentoonstellingen en biënnales, bijvoorbeeld bij Hebbel am Ufer (HAU), Berlijn en in de 11e Istanbul Biennial, Istanbul, beide in 2009.

Upcoming BAK exhibition, Rabih Mroué

Opening 20 May, 20.00 hrs
Lecture-performance 17 June

Between 21 May and 11 July, BAK presents a solo exhibition of Rabih Mroué. It is an extensive overview of his practice, bordering contemporary art and theater. The exhibition explores Mroué's long-standing interest in issues of individual and collective trauma and responsibility, the intertwining of personal histories with wider narratives, as well as the languages and representations of power and ideologies, all with particular attention towards his native Lebanon and the Middle East.

Rabih Mroué (born 1967) lives and works in Beirut. Mroué is an actor, director, playwright, visual artist, and a contributing editor of *The Drama Review* (TDR). His pieces have been performed in major theaters and festivals around the world and his art practice has been exhibited by international institutions and in numerous exhibitions and biennales, for example at Hebbel am Ufer (HAU), Berlin and in the 11th Istanbul Biennial, Istanbul, both 2009.



Praktische Informatie/Practical Information

Bezoekadres/Visiting address:

BAK, basis voor actuele kunst
Lange Nieuwstraat 4
NL-3512 PH Utrecht

Postadres/Mailing address:

BAK, basis voor actuele kunst
Postbus 19288
NL-3501 DG Utrecht
T +31(0)30-2316125
F +31(0)30-2304866
info@bak-utrecht.nl
www.bak-utrecht.nl

Openingstijden/Opening hours:

vrijdag/Friday 16–zaterdag/
Saturday 17 april/April
12:00–18:00 uur/hrs

Toegangsprijs/Entrance fee:

vrijdag/Friday 16–zaterdag/
Saturday 17 april/April
gratis/free

Colofon/Colophon:

Nieuwsbrief 2010 #2 is gemaakt in het kader van het project *expo zéro* van Musée de la danse/ Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, een coproductie van BAK, basis voor actuele kunst en Springdance, Utrecht, 16–17 april 2010./ Newsletter 2010 #2 is published on the occasion of the project *expo zéro* by Musée de la danse/ Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, a co-production of BAK, basis voor actuele kunst and Springdance, Utrecht, 16–17 April 2010.

Medewerkers/Staff:

Artistiek Directeur/Artistic Director: Maria Hlavajova; Zakelijk Leider/Executive Director: Arjan van Meeuwen; Curator: Cosmin Costinaş; Curator Publicaties/ Curator of Publications: Jill Winder; Projectmanager/Project Manager *Former West*: Wendel ten Arve; Projectcoördinatoren/ Project Coordinators: Marlies van Hak, Suzanne Tiemersma; Medewerker communicatie en educatie/Communication and Education: Flora Lysen; Redacteur/Editor *Former West* website: Matteo Lucchetti; Financieel-administratief Medewerker/Financial-administrative Assistant: Ellen Philippen; Secretariaats-

medewerkers/Office Assistants: Marieke Kuik, Dorine Sneep

expo zéro is een project van/is a project by Boris Charmatz/Musée de la danse. De editie/The edition in Utrecht is geïnitieerd door/ initiated by Boris Charmatz, Cosmin Costinaş, Martina Hochmuth, en/and Bettina Masuch, samengesteld door/co-curved by Cosmin Costinaş en/ and Martina Hochmuth, en geproduceerd door/and produced by BAK (samen met/together with Springdance).

Nieuwsbrief/Newsletter:

Concept: Maria Hlavajova
Redactie/Editors: Cosmin Costinaş, Jill Winder
Teksten/Texts: Boris Charmatz, Cosmin Costinaş, Tim Etchells, Maria Hlavajova, Bettina Masuch
Fotoreportage/Photo journal: Tim Etchells
Nederlandse tekstredactie/ Dutch Language Editors: Marlies van Hak, Flora Lysen
Engelse tekstredactie/English Language Editor: Jill Winder
Vertaling Engels-Nederlands/ English-Dutch Translation: Ineke van der Burg
Vormgeving/Design: Kummer & Herrman, Utrecht
Druk/Print: Lenoirschuring, Amstelveen

Uitgegeven door/Published by:
BAK, basis voor actuele kunst,
2010

© 2010 BAK, basis voor actuele kunst, de auteurs, instellingen en fotografen/the authors, institutions, and photographers

Dankwoord/Acknowledgments:

BAK wil graag de volgende individuen en instellingen, die op verschillende manieren genereus hebben bijgedragen aan het verwezenlijken van dit project, bedanken:/BAK wishes to thank the following individuals and institutions, who contributed generously in a variety of ways to making this project possible: Boris Charmatz, Martina Hochmuth, Fatima Rojas, en het team van/and the team of Musée de la danse/Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, Rennes; Anne-Marit Helmink, Gemma Jelier, Pieta Koopman, Ellen Krukkert, Bettina Masuch, en/and Wendy Steevensz, Springdance, Utrecht; Lodewijk Rondeboom, Utrechts Uitburo, Utrecht; en/and Tim Etchells.

Met speciale dank aan alle deelnemers van *expo zéro* bij BAK:/With special thanks to all participants of *expo zéro* at BAK: Boris Charmatz, Heman Chong,

Cosmin Costinaş, Katrin Deufert & Thomas Plischke, Nikolaus Hirsch, Sung Hwan Kim, Boyan Manchev, Valda Setterfield, en/ and Sigal Zouk Harder.

Musée de la danse/Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne wordt gesteund door/is supported by French Ministry of Culture and Communication–Direction régionale des Affaires Culturelles, stad/city of Rennes, Regional Council of Brittany en/and General Council of Ile-et-Vilaine. Culturesfrance draagt regelmatig bij aan de internationale uitvoering van/regularly contributes to the international touring of Musée de la danse.

De activiteiten van BAK, basis voor actuele kunst worden mogelijk gemaakt met financiële steun van: Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap en Gemeente Utrecht./The activities of BAK, basis voor actuele kunst have been made possible with financial support from: Ministry of Education, Culture and Science and City Council of Utrecht.

O N D E R
N O S S I M
L T U U R
N E L E M
S C H A P

