À MOITIÉ CARRÉ, À MOITIÉ FOU
HALF SQUARE, HALF CRAZY

Commissariat : Vincent Pécoil, Lili Reynaud-Dewar et Elisabeth Wetterwald
Coordination générale : Eric Mangion

BORIS ACHOUR / SAÂDANE AFIF / MARTIN BOYCE / DELPHINE COINDET / MARTIN CREED / FRANCOIS CURLET / STEPHANE DAFFLON / PHILIPPE DECRAUZAT / CEAL FLOYER / TOM FRIEDMAN / RYAN GANDER / VIDYA GASTALDON / MARJOLAINE GONY / WADE GUYTON / JEPPE HEIN / LOTHAR HEMPEL / ALICE KÖNITZ / JIM LAMBIE / CAROLE MANARANCHE / GENÊT MAYOR / DAMIEN MAZIERES / MATHIEU MERCIER / JONATHAN MONK / OLIVIER MOSSET / OLAF NICOLAI / GYAN PANCHAL / STEVEN PARRINO / BRUNO PEINADO / HUGO PERNET / MAI-THU PERRET / RAYMOND PETTIBON / PASCAL PINAUD / OWEN PIPER / LOÏC RAGUENES / EVA ROTHSCHILD / GITTE SCHÄFER / HUGO SCHÜWER / MICHAEL SCOTT / KATJA STRUNZ / VINCENT SZAREK / JOANNE TATHAM et TOM O'SULLIVAN / BLAIR THURMAN / JOHN TREMBLAY / DAAN VAN GOLDEN / DAN WALSH / NICOLE WERMERS / PAE WHITE / LARS WOLTER

Exposition ouverte du 10/02 eu 10/06/2007
Tous les jours de 14h à 18h, fermée le mardi. Entrée libre.

CENTRE NATIONAL D'ART CONTEMPORAIN DE LA VILLA ARSON NICE

L'art des années 60, et en particulier le minimalisme, est aujourd'hui fréquemment revisité par des artistes appartenant à d'autres générations. Mais ce regain d'intérêt actuel pour l'art minimal ne prend ni la forme d'un « retour » à une problématique essentialiste, ni celle d'une attaque théorique en règle, comme cela a pu être parfois le cas au cours des années 80. Ce réexamen ou ce réemploi semble désormais motivé par une réflexion sur le statut contradictoire des formes minimales, et sur leur valeur d'usage — en réponse, notamment, à leur cooptation contemporaine par l'industrie culturelle ou le design. La contradiction inhérente à l'art minimal est ainsi mise à jour, entre une aspiration à l'autonomie de l'espace de l'art et l'hétéronomie des moyens mis en oeuvre pour y parvenir.

En effet, si l'on considère avec attention ce qu'était l'art minimal, il apparaît que son ambivalence n'était pas moins grande que celle du pop art avec lequel il partageait d'ailleurs un certain nombre de procédés comme la sérialité, la modularité ou le recours à des matériaux renvoyant à l'univers commercial ou industriel. Qui plus est, l'irrationalisme programmatique de Judd, les analogies hasardeuses de Smithson, la phénoménologie schizophrène de Graham, le non-sens de LeWitt..., sont tout autant constitutifs de l'art minimal, pourtant souvent présenté comme un art exclusivement rationaliste. L'une des ambitions de cette exposition est donc de donner à voir des oeuvres qui révèlent notamment les apories qui étaient inhérentes à l'art minimal. Les pièces engagées dans cette nouvelle partie privilégient l'accident plutôt que l'essence, le « déformalisme » plutôt que la (ré)solution formelle, le dysfonctionnement plutôt que l'efficacité rationnelle.

Un ouvrage sera publié conjointement aux Presses du Réel (version française) et JRP/Ringier (version anglaise).
La direction artistique de l'ouvrage est confiée à Claire Moreux et Olivier Huz.

CELLULE COMMUNISTE

Olivier Mosset, *Red Star,* 1990.
Raymond Pettibon, *My Communist Cell at Harvard will take over the World*, date inconnue

Paraphrasant le Manifeste du Parti communiste de Marx, nous pourrions à notre tour avancer : « Un spectre hante l'art abstrait, le spectre du communisme. » Ce spectre hante l'abstraction depuis ses débuts, avec le constructivisme, le productivisme et l'art concret. L'art moderne était fondé sur l'idée de progrès. Après que l'industrie culturelle a accompli (et dévoyé) son ambition initialement progressiste de dissolution de l'art dans le réel, aujourd'hui, ce spectre revient à nouveau hanter l'abstraction sous ses dehors consuméristes. Il semble bien peu probable qu'un manifeste suivra, cette fois-ci, même si *Red Star* (1990) d'Olivier Mosset remplirait a priori assez bien ce rôle ; les œuvres de cette salle fonctionnent comme un rappel de cette tension entre formalisme et aspiration révolutionnaire. Le Modernisme et le projet communiste ont avancé en parallèle. Ont-ils disparu simultanément ?

Cet accrochage suggère aussi une tension/proximité entre l'art abstrait radical et le pop art : ces abstractions ré-appropriées ou pop sont aujourd'hui les formes privilégiées par lesquelles l'abstraction assure sa survie, après sa « fin » dans son intégration au sein de la culture de l'ère spectaculaire-marchande : ce sont à la fois des spectres d'abstractions et des spectres de marchandises.

CRASH

Stéphane Dafflon, *ED 001*, 2001
Pascal Pinaud, *Rosso Shoking Fiat*, 1994
Pascal Pinaud, *Blanc perle Chrysler*, 2001
Hugo Schüwer, *Blue Lagoon*, 2006
Vincent Szarek, *Drip Drop*, 2003
Blair Thurman, *The Hitcher*, 2004.
Blair Thurman, *Mr. Lincoln*, 2004.

Depuis la Révolution Industrielle, une contradiction a existé entre la base artisanale de l'art et l'ordre de la vie sociale. Depuis cette époque, la sculpture cherche à résoudre cette contradiction entre la création esthétique individuelle et la production sociale collective. Différentes pièces présentées ici enregistrent la pénétration des modes industriels dans une sphère (l'art) qui en était auparavant préservée. Tant le minimalisme que le pop art, dans la lignée desquels peuvent s'inscrire ces travaux, résistent à certains aspects de cette logique, en exploitent d'autres (comme la mécanisation et la standardisation)... A une époque de production collective des biens et du goût, dans laquelle la production des biens culturels ne font pas exception, les artistes minimalistes comme les artistes pop assument un autre modèle de l'artiste au travail, celui de « l'artiste comme producteur », spécifique à l'ère de la reproduction mécanisée de l'art. Le paradigme industriel de production du minimalisme (sérialité, division du travail, usinage) est au moins autant inspiré par le Productivisme que par la *Factory* de Warhol.

Les œuvres réunies dans ces salles mêlent le *finish fetish**, l'obsession de la forme pure de John McCracken ou Larry Bell, ou le goût de Donald Judd et Frank Stella pour les peintures de carosserie, avec les contraintes de l'ergonomie et de la production industrielle.

*fétichisme de la précision

BLANK SIGNS*

Saâdane Afif, *Noir ; Gris 50% ; Blanc*, 2003
Jeppe Hein, *Big Billboard*, 2006
Bruno Peinado, *Close Encounter*, 2006
Gitte Schäfer, *Ylem*, 2004

Dans cette salle sont réunies des pièces fondées sur le refus de la transmission et de la consommation des signes. Elles rejoignent en cela le refus de la communication minimaliste, mais en partant de dispositifs -affiches, enseignes, panneaux publicitaires -qu'elles neutralisent, effaçant toute trace ou vélléité de message. Ces œuvres se présentent alors comme des dispositifs vides d'information. Leur mutisme se donne comme l'envers ou le contrepied du monde des images médiatiques. Ce qu'elles offrent se formule en fait négativement ; c'est la proposition d'un droit au refus - refus d'aliéner les imaginations.

*vides informatifs

PUBLIC-PRIVE (SALON ABSTRAIT 1)

Olaf Nicolai, *Dresden 68*, 2000
Lars Wolter, *Sans titre*, 2007
Genêt Mayor, *Kriss Kross*, 2006

Cette salle propose une mise en perspective du passage du langage formel du modernisme dans l'environnement quotidien. Par un mouvement de ré-appropriation, *Dresden 68* d'Olaf Nicolai a pour module de base une forme utilisée comme *pattern** décoratif sur la façade d'un grand magasin, faisant revenir à l'intérieur de l'art une structure primaire qui s'en était en quelque sorte échappée. La transformation de la sculpture en luminaire fonctionne comme un rappel de l'usage dérivé des produits de l'art dans la décoration architecturale. La peinture murale de Lars Wolter accentue, elle, la dimension décorative de certains muraux de Sol LeWitt ; peinture passée à l'échelle environnementale, elle suggère la dissémination du formalisme dans la vie quotidienne.

Si le formalisme est progressivement tombé en discrédit dans le domaine de l'art au cours des années 60-70, il est par contre omniprésent aujourd'hui dans la vie de tous les jours. Le *lifestyle* est devenu la forme ultime du formalisme de la vie quotidienne, celle qui survient après l'autonomie de l'art, à l'ère de la valeur ajoutée. Ce formalisme a en fait gagné tous les secteurs de l'économie. Dans un marché affecté par la surproduction, l' *aesthetic value*** est devenue primordiale. De ce fait, l'ambition formaliste est devenue depuis plusieurs décennies aussi celle des concurrents vis-à-vis desquels l'art n'a pas cessé de se définir (négativement) au cours du dernier siècle écoulé : publicité, marketing, industrie de l'*entertainment****... mais aussi la décoration intérieure dont ces deux salles contiguës se font l'écho.

*motif **valeur esthétique ***divertissement

DU « SALON DES ABSTRAITS » AU SALON ABSTRAIT (SALON ABSTRAIT 2)

Wade Guyton, *Sans titre*, 2006
Hugo Pernet, 2 x 000 W, 2006
Lothar Hempel, *Prisma*, 2004
Stéphane Dafflon, *Asto 19 + 20 ; 006, 007, 008, 009*, 2001
Nicole Wermers, *French Junkies #2*, 2002

El Lissitzky avait conçu un «Salon des abstraits» au musée de Hanovre en 1927 pour montrer, dans des conditions idéales, l'art de ses contemporains. Les pièces présentées ici se font, elles, l'écho du devenir de l'art abstrait, fondu dans le design domestique, dont l'art minimal est devenu le modèle par excellence. L'un des effets (à défaut d'en être l'intention) du Bauhaus a été de prolonger l'idéologie du « tout est art » ou du *Gesamtkunstwerk** de l'art nouveau. Le règne contemporain du tout-design, ayant gagné toutes les sphères de la vie publique et privée, a perpétué et accentué l'absence de distinction art/design typique de l'art nouveau, confondant valeur d'usage et valeur artistique. L'ancien projet de réconciliation de l'art et de la vie que soutenait l'art nouveau, puis le Bauhaus et d'autres mouvements d'avant-garde, a finalement été accompli selon les impératifs de l'industrie culturelle. Que reste-t-il des ambitions émancipatrices de l'avant-garde dans cet accomplissement? C'est la question, entre autres, que formulent implicitement les œuvres réunies ici.

*oeuvre d'art totale

« BLACK, WHITE AND GRAY »

Boris Achour, *Contrôle*, 1997
Delphine Coindet, *Fogh*, 2006
Ceal Floyer, *Monochrome Till Receipt (White French Version)*, 2006
Marjolaine Gony, *Ruine à l'envers*, 2006
Carole Manaranche, *M.P.*, 2006
Gyan Panchal, *Stel*, 2006
Katja Strunz, *Sans titre*, 2007
Eva Rothschild, *Misfit*, 2003

Certains commentateurs, dont Donald Judd, considéraient *Black, White and Gray* comme la première exposition d'art minimal. L'exposition eut lieu au Wadsworth Atheneum à Hartford dans le Connecticut en janvier 64. Le commissaire, Samuel Wagstaff, avait souhaité réunir des artistes chez lesquels il avait décelé une attitude commune : la *cool attitude*, un refus du pathos et de la complexité formelle, un goût pour l'anonymat et pour l'austérité. Le titre de l'exposition était influencé par Robert Morris, qui estimait que la couleur nuisait à la « physicalité » de la sculpture. Wagstaff présenta donc des œuvres noires, blanches ou grises, d'artistes comme Tony Smith, Ad Reinhardt, Robert Morris ou Agnes Martin, mais commanda aussi pour l'occasion des œuvres à un certain nombre d'autres : c'est ainsi qu'Andy Warhol, Dan Flavin, Jasper Johns, Anne Truitt, et même Robert Indiana réalisèrent des œuvres noires, blanches ou grises...

Quarante ans plus tard, cet agencement suggère un retour sur cette exposition inaugurale oubliée tout en abandonnant ses présupposés essentialistes – une démarche parallèle à celle du commissaire américain Bob Nickas (qui s'est plusieurs fois approprié, au moins avec les titres, des expositions célèbres des années 60). Les artistes réunis ici ont pour point commun de s'approprier à leur tour certaines formes ou dispositifs de perception d'oeuvres assimilées au courant minimaliste, tout en les faisant dévier, sur différents modes et vers différentes voies. Des artistes présents dans l'exposition historique reviennent hanter les lieux (Bob Morris, Dan Flavin, Tony Smith, Anne Truitt). D'autres s'y ajoutent (Dan Graham, Robert Smithson), non moins fantômatiques.

DEFORMALISMES

Philippe Decrauzat, *Mae West North*, 2007
Michael Scott, *N°23*, 1990
Mathieu Mercier, *Sans titre*, 2005

Les deux peintures agencées dans cette salle peuvent être perçues comme des variations possibles des peintures noires de Franck Stella qui avaient constitué le modèle structurel de beaucoup d'œuvres minimalistes. Des *Black Paintings* tordues, ou étirées, dénaturant l'ambition de clarté et de rationnalité paradoxale de la peinture radicale des années 50. Tableaux ramollis, comme passés entre les mains de Dali, ou étirés en plusieurs séquences, l'un comme l'autre perturbent l'évidence programmatique des peintures qui ambitionnaient de se donner immédiatement, dans une évidence objective. Ils empêchent le regard de se focaliser sur un « ici » idéal, et constituent deux tentatives probantes de « déformalisme ». La pièce de Mathieu Mercier opère le même type de déformation à partir des néons de Dan Flavin, en jouant en plus sur la redondance puisque les fils enroulés autour du néon standard sont en fait eux-mêmes des néons.

ABC ART/PRIMARY STRUCTURES

Delphine Coindet, *1x1x1*, 2005
François Curlet, *Charlie's Flag*, 2005
Tom Friedman, *Chess Set*, 2005
Ryan Gander, *Bauhaus Revisited* , 2003
Vidya Gastaldon, *Tétraèdre divin*, 2006
Daan van Golden, *Neuss*, 1988/90
Genêt Mayor, *Le Secret*, 2006
Owen Piper, *Snooker Balls*, 2002
Loïc Raguénès, *Chapi Chapo 1 à 6*, 2006
Hugo Schüwer, *Maya* ; *Super Maya*, 2004

L'exposition *Primary Structures* (Jewish Museum, New York, 1966) fut l'enfance de l'art minimal. Art minimal qui, avant de s'appeler « structures primaires » reçut un temps le sobriquet d'« ABC Art ». Les œuvres réunies ici jouent toutes plus ou moins ouvertement avec les différents sens possibles de ces termes. « Primary », « ABC » : c'est le vocabulaire du premier âge, de l'abécédaire, du jeu de cubes, de l'alphabétisation et donc de l'apprentissage du langage. Derrière cette idée se profile celle, typiquement moderniste, d'une grammaire fondamentale d'éléments plastiques constituant la structure universelle de l'art -celles que les pionniers de l'art abstrait s'efforcèrent de déterminer analytiquement.

Si l'art, aujourd'hui, en retient une leçon, cela semble être de se méfier des règles universelles ou de l'univocité des systèmes clos -au bénéfice de l'ambivalence, du problématique, de l'irrésolution, du jeu. Tandis que cette grammaire moderne contenait l'idée d'un projet utopique progressiste, sa réutilisation par des artistes contemporains constitue une forme de retour en arrière, de « rétrospection ». Ainsi, les formes primaires, la simplicité basique des éléments convoqués par les œuvres réunies dans cette salle, leur multiplicité et leur taille (comme autant de pions d'un jeu désordonné), forment les signes d'une certaine régression, d'un déni de l'autorité de la sculpture minimale.

MINIMAL SHOW

Mai-Thu Perret, *La fée électricité*, 2005
Nicole Wermers, *Sans titre (Detector Sculpture)*, 2004

La sculpture de Mai-Thu Perret vient elle aussi dévoyer un canon de l'art minimal. *La fée électricité*, brandissant un anneau fluorescent rose à la manière d'un tambourin, fait d'un standard de la sculpture minimale (le néon coloré) un accessoire scénique. Unique « personnage » de l'exposition, *La fée électricité*, entre *performer** du monde du spectacle et *passionaria* revendicatrice (entre divertissement et radicalité politique), rappelle par ailleurs que Dan Flavin n'hésitait pas à emprunter ces néons au monde « vulgaire » de la production standardisée pour rendre hommage à Vladimir Tatline et à son *Monument à la IIIème Internationale.*

*acteur

MYSTIQUE MINIMALE

Joanne Tatham & Tom O'Sullivan, *You Have Forgotten Why You Asked Me Here. I Can't Remember Why I Came*, 2007 (production pour l'exposition)
Saâdane Afif, *Black Spirit (Black Farbit, Black Caparol, Black Classic, Black Dulux)*, 2007 (production pour l'exposition)

Une historienne et critique d'art, Lucy Lippard, avait dans les années 60, avancé l'idée que l'art minimal était une réitération de formes et de structures anciennes, voire proto-historiques. Les modalités de construction du minimalisme, la neutralité de ses formes, son aspect souvent monumental évoquaient selon elle l'architecture rituelle ou funéraire des sociétés archaïques. Une autre critique d'art, Barbara Rose, quant à elle, voyait dans la sérialité et la neutralité une tentative de se rapprocher du sublime, de l'infini et par conséquent, d'une certaine atemporalité. Ces analyses soulignaient les relations contradictoires établies par le minimalisme entre modernité et archaïsme, entre rationalisme et mysticisme. Reprenant à leur compte ces antagonismes, qui accompagnèrent l'émergence de l'art minimal, les œuvres de Joanne Tatham & Tom O'Sullivan et de Saâdane Afif convoquent, à travers la pyramide et le bâton, les codes historiques ou ethnologiques de la magie et du rite et élaborent un dispositif discursif ambivalent, entre ésotérisme et rationalisme.

AIR

Martin Boyce, *Ventilation Grills (Your lost dreams live between the walls)*, 2003
Martin Creed, *Work n°263, A Protusion from a Wall*, 2001
Alice Könitz, *Circle Sculpture*, 2004
John Tremblay, *Eero-Pop*, 1998
Dan Walsh, *Sans titre*, 2007 (production pour l'exposition)
Pae White, *Stretched Flag*, 2007

Carl Andre faisait remarquer (un propos rapporté par Robert Smithson) que toute chose est un trou dans une chose qu'elle n'est pas. Ce serait une définition possible pour l'art aujourd'hui : l'art est un trou dans quelque chose qu'il n'est pas. En l'occurrence, l'art est ce qui, à l'intérieur de l'industrie culturelle, n'est pas l'industrie culturelle. L'art est l'art, le reste le reste... Les œuvres de cette salle seraient autant une métaphore de cette idée, qu'un ensemble qui existerait par ses manques, ses évidements, ses percées, à l'image de la *claustra* d'Alice Könitz découpant le point de vue sur cette salle en de multiples appels d'air. Une rythmique que l'on retrouve encore avec la pièce in situ de Dan Walsh, qui constitue un jeu en trompe-l'œil avec les ouvertures des fenêtres et l'architecture de la salle. « Tout ce que je fais, déclarait encore Carl Andre dans les années 60, revient à mettre *La colonne sans fin* de Constantin Brancusi au sol plutôt que dans les airs ». Il expliquait que plutôt que sculpter dans le matériau, il s'était mis un moment à sculpter (*cut**) dans l'espace. L'œuvre au sol, en verre, de Pae White pourrait être envisagée comme une version allégée (soufflée et colorée) de *Lever* de Andre (juxtaposition de briques formant une pièce tout en longueur, à même le sol), comme si elle cherchait à regagner les airs. Le gonflement du mur suggéré par la pièce de Martin Creed, les sculptures en forme de bouches d'aération de Martin Boyce ainsi que les bulles contenues dans le tableau de John Tremblay (la circulation de l'air évoquée par ces deux dernières pièces) – tout cela suggère des velléités d'affranchissement de la pesanteur. A travers cette négation de la gravité, ce à quoi ces œuvres semblent chercher à échapper, c'est à leur propre statut d'objet.

*couper

ESPACE PUBLIC

Alice Könitz, *Model for Donut Shop*, 2006
Hugo Pernet, *2 x 000 W*, 2006
Martin Boyce, *Telephone Booth 2*, *Conversations*, 2005
Philippe Decrauzat, *A Change of Speed, A Change of Style, A Change of Scene PART 1*, 2005-2007 (production pour l'exposition)

La sculpture publique fut l'un des grands terrains d'érection de l'art minimal, de Tony Smith à Richard Serra. Pour Serra, cette situation particulière de la sculpture s'accompagnait d'un certain nombre de corollaires – à la fois concrets et idéologiques – censés garantir la résistance de la sculpture minimale à son dévoiement par les structures du capitalisme. Parmi ces critères, on trouve son inaliénabilité, à savoir l'impossibilité de la déplacer de l'espace dans lequel elle se pense et s'inscrit, de même que l'impossibilité de la reproduire dans un autre lieu ; la sculpture publique, comme la sculpture *in situ*, est inséparable de son espace d'origine, qui la fonde.

Les œuvres réunies dans cette salle prennent l'exact contrepied de ce principe en ramenant dans l'espace de la galerie des œuvres qui évoquent des équipements urbains, comme la cabine téléphonique de Martin Boyce. Elles mettent en évidence le caractère à la fois minimal et sculptural de formes trouvées dans l'espace public. Ainsi, avec *Model for Donut Shop,* Alice Könitz souligne la forme primaire de cet archétype de l'architecture américaine tout en le réduisant aux dimensions d'un bibelot. Plus loin, la cimaise clignotante de Philippe Decrauzat constitue un exemple à la fois typique et ambigu de sculpture *in situ.* Typique, parce qu'elle s'érige de manière temporaire, spécifique à cette exposition ; ambiguë, en raison de sa fonction dans l'accrochage.

DECHARGE

Damien Mazières, *Sans Titre,* 2005
Jim Lambie, *Plaza*, 1999
Steven Parrino, *Blob (Fuckhead Bubblegum)*, 1996
Wade Guyton, *Action Sculpture*, 2003

Cette dernière salle suggère l'envers (et l'une des conséquences) de la surproduction incessante d'objets de consommation, et leur obsolescence accélérée. Dans un environnement économique et culturel massivement orienté vers la dématérialisation digitale des échanges et de la production, elle figure également le type d'espace laissé en déshérence par la transformation de la matière en équivalents électroniques et mathématiques. Ce sont les débris abandonnés dans les terrains vagues dans lesquels la structure devient un objet rémanent.
La décharge, c'est également l'envers de la célébration fétichisante de l'esthétique minimale, c'est la révélation de son côté obscur. Ici, une certaine détérioration est à l'œuvre, une érosion pratiquée directement sur les formes héritées de l'art minimal (technique *punk* qui reste un moyen efficace de se ré-approprier ces formes confisquées par le design, la pub, etc. voire de se prémunir -pour un certain temps- contre cette éventuelle confiscation). Des actions et des gestes (déchirer, froisser, lacérer) *a priori* réprimés dans la production d'œuvres minimales refont surface, comme issus des limbes d'une histoire de l'art complexe et contradictoire.

Textes de Vincent Pécoil, Lili Reynaud-Dewar et Elisabeth Wetterwald.

Alain Derey, directeur général
Eric Mangion, directeur du Centre National d'Art Contemporain
Patrick Aubouin, régisseur
Eric Granbarbe, assistant régisseur
Anne Ginesy, assistante de direction
Christelle Alin, responsable du service des publics
Alexia Nicolaïdis, service des publics/médiation
Céline Chazalviel, service des publics/communication
Jean-Guy Cuomo, enseignant chargé de mission

Remerciements:

Equipe montage : Mathilde Dartignes, Benjamin Ferrachat, Aurélie Ménaldo, Stéphane Mélano, Edgardo Navarro, Mathieu Orenge, Loic Pantaly, Ingrid Sinibaldi

Equipe médiation : Anne Charrier, Mohamed Mounir El Mouatassim, Pamela Lamour, Aurélie Ménaldo, Sybil Meunier, Mathieu Orenge, Jérémie Paul, Aude Steffanelli

Contact presse: Céline Chazalviel au 04 92 07 73 84/chazalviel@villa-arson.org

L'exposition reçoit le soutien de la Fondation d'Entreprise Ricard, de Pro Helvetia et de Vacances Bleues.

Fondation d'Entreprise Ricard · pro helvetia · Vacances Bleues

La Villa Arson est financée par le Ministère de la Culture et de la Communication (Délégation aux arts plastiques), et reçoit le soutien du Conseil Général des Alpes-Maritimes, de la Région Provence-Alpes Côte d'Azur et de la Ville de Nice.

VILLA ARSON NICE
20 avenue Stephen Liégeard F-06105 Nice cedex 2
T 00 33 (0) 4 92 07 73 73 F 00 33 (0) 4 93 84 41 55
cnac@villa-arson.org www.villa-arson.org
Ministère de la Culture et de la Communication

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Ministère Culture Communication