VILLA ARSON NICE 2 JUILLET - 17 OCTOBRE 2010
CENTRE NATIONAL D'ART CONTEMPORAIN
GALERIE CARRÉE

GOLDBARRGOROD
NICOLAS MOULIN

ENTRETIEN AVEC NICOLAS MOULIN PAR CHRISTELLE ALIN ET CÉLINE CHAZALVIEL

GRATUIT

La Villa Arson, c'est un espace d'exposition pour lequel tu proposes une actualisation de *GOLDBARRGOROD,* mais c'est aussi l'architecture d'un lieu consacré à la création artistique, pensé dans les années 60 comme un laboratoire et réalisé par Michel Marot dans le style brutaliste. Comment situer ta proposition par rapport à ce contexte ?

Le contexte de la Villa Arson est effectivement assez particulier, et c'est vrai que la façon que j'ai de fonctionner sur place pour cet *update* [actualisation] de *GOLDBARRGOROD* est conditionné par celui-ci. La Villa Arson a cette spécificité d'aller au-delà du bâtiment pour constituer une véritable cité ou, au choix, une forteresse. Le fait que les toits de ses modules soient accessibles, démultiplie les niveaux, et produit un dédale qui dilate véritablement l'espace. Ses volumes sont minimaux, mais également très complexes. Pour ce qui est de l'espace d'exposition, la Galerie Carrée, j'essaye de tenir compte du parti pris « expérimental » voulu par Eric Mangion [directeur du centre national d'art contemporain] pour transformer cette installation en une sorte de « performance », ou en tout cas en un processus qui ne tient pas uniquement compte du résultat « sec » de la pièce, mais de toutes ses étapes. C'est pourquoi, par exemple, j'ai choisi de ne pas occulter la porte vitrée pour que nous restions visibles à la tâche durant toute la durée du montage. Depuis le *trash* de ces montagnes d'ordinateurs usagés, vomissant leurs fils et la crasse accumulée dans leurs filtres-ventilateurs jusqu'à un résultat minimal et extrêmement précis, les personnes présentes quotidiennement à la Villa Arson auront pu assister à toutes les étapes du processus. Peut-être que cela peut prendre un caractère « pédagogique » (je le mets entre guillemets parce que je ne pense pas spécialement être un exemple à suivre) lié à la cohabitation de ce centre d'art et d'une école. De quoi s'agit-il alors dans cet *updating* de *GOLDBARRGOROD* ? D'une organisation du chaos en un ordre, certes assez occulte, mais radical. D'un processus de travail qui part d'une matière première issue de déchets d'éléments informatiques (donc dessinés par des ingénieurs) recyclée et transformée pour réapparaitre dans un agencement, un « tissu » ou sont pris en compte leur forme et leur « architecture ». Une discipline qui serait non pas de « composer » une sculpture, ce qui serait en soi assez inintéressant, mais de découvrir une discipline d'obéissance à la rigidité de ces éléments et de leurs « standards » pour les réorganiser dans un ordre dicté par eux-mêmes. Dans le contexte de la Galerie Carrée, qui est un volume vaste aux proportions imposantes, il s'agit plutôt d'organiser un « urbanisme » que de composer des architectures. C'est pourquoi, contrairement à la première fois où je l'avais montré à la galerie Chez Valentin (Paris) en 2008, j'ai moins tendance à agencer entre eux des éléments pour fabriquer



Cette image provient d'une centrale thermique abandonnée (Thorpe Marsh power station) que j'ai beaucoup fréquentée l'an dernier, aux alentours de Sheffield (UK). Cette structure m'intéresse, car c'est un peu ce à quoi pourrait ressembler GOLDBARRGOROD *si elle était soumise aux intempéries.*



Ce bâtiment, photographié ici sous trois angles différents, est l'image qui m'a donné l'idée de concevoir GOLDBARRGOROD, *une usine en cours de destruction où un intérieur chaotique et obscur se révèle alors que les grues le dépècent. On aperçoit dedans une organisation de poutrelles métalliques très énigmatiques qui me rappelle justement ce qui se révèle à l'intérieur d'un ordinateur désossé. Ce chantier de démolition a été photographié à Berlin dans le quartier de Lichtemberg en 2007.*

des « architectures », mais plus tendance à considérer chaque élément dépouillé pour ce qu'il est, et de tenter de le faire cohabiter avec les autres dans une surface où tout devrait s'articuler comme un vaste réseau. Ville miniature, maquette, salle informatique squelettique vidée de ses composants ? Peu importe ce qu'on y voit, chacun de toute manière projette son reflet psychique dans un travail abstrait. Un gosse à qui on donne une cuillère à soupe n'a aucun mal à s'en faire illico un vaisseau spatial, donc je pense que n'importe qui a cette capacité, s'il adhère à ce qu'il observe, à pénétrer un travail et se l'approprier. L'important est de faire ressurgir du chaos un diagramme ou un « urbanisme » extrêmement *straight* au contraire du monumental ou du spectaculaire, qui néanmoins n'occulte pas la présence d'une organisation antérieure qui se doit de rester assez « occulte », comme le serait une formule mathématique qu'on ne comprend pas ou pas encore, tout simplement une machine informatique qu'on utilise sans vraiment pouvoir envisager ce qui se passe dedans. Dans l'idée contraire de l'utopie rationaliste du XXème siècle « form is fonction » [la forme est la fonction], on pourrait ici évoquer « unfonction is form » [« l'infonction » est la forme].

Les titres de tes pièces ont souvent des airs de mission secrète, avec la charge énigmatique que cela suppose. Construits à partir de noms, de sonorités et de notions dans différentes langues, c'est souvent leur longueur qui impressionne et laisse imaginer qu'ils sont imprononçables. D'où vient *GOLDBARRGOROD* ?

Dans la composition des mes titres, existe en fait une sorte de pratique inspirée de la glossolalie, ce fameux « parler en langue » qui est la faculté de parler ou de prier à haute voix dans une langue inconnue de celui qui la prononce. Ce phénomène est assez récurrent dans les transes religieuses, du christianisme jusqu'au chamanisme. C'est quelque chose de propre à l'être humain. Quelque chose de complètement irrationnel, mais d'implanté dans l'esprit de l'homme. Evidemment, les titres de mes pièces sont énigmatiques et incompréhensibles par le public la plupart du temps, mais contrairement à cette glossolalie, ils possèdent toujours un sens caché. Je compose mes titres un peu comme je construis la pièce *GOLDBARRGOROD* finalement. Je prends une série de mots, liés à la pièce que j'élabore, les vide de leur matière et recompose leurs morceaux dans un nouvel ordre en privilégiant leur sonorité phonétique, pour que le résultat connote quelque chose davantage par le « son produit » que par le sens littéral. Cela peut donner des titres très étranges et très durs, effectivement, à prononcer. Parfois j'utilise l'Allemand, ce qui ajoute à mes travaux une musique proche d'une théorie énigmatique d'un inventeur allemand du XXème siècle, un côté un peu « cabinet du Docteur Mabuse » ou encore, un peu Kafkaïen. En ce qui concerne *GOLDBARRGOROD,* cela vient du nom de ce mathématicien Christian Goldbach, qui a inventé une théorie des nombres premiers nommée « la conjoncture de Goldbach » qui stipule que tout nombre entier pair strictement supérieur à 2 peut être écrit comme la somme de deux nombres premiers (le même nombre premier pouvant être utilisé plusieurs fois). C'est l'un des plus vieux problèmes non résolus de la théorie des nombres et des mathématiques, un truc dingue, une de ces découvertes fondamentales invérifiables et qui fonctionne tout de même, l'intrusion de l'irrationnel dans les sciences dites « exactes ». Gorod signifie en Russe: « ville » . Goldbarrgorod est donc « Goldbachville», la ville mathématique non résolue.

Il y a quelque chose de fastidieux et de très physique à trier, préparer et assembler ce matériel électronique. A l'heure de cet entretien, comment décrirais-tu cette nouvelle expérience du montage de *GOLDBARRGOROD* ?

Effectivement, le processus de fabrication de *GOLDBARRGOROD* est toujours un exercice *hard core*. La ferraille issue de ce recyclage est un matériau sale, rigide, bruyant et lourd. Mais cette étape physique est indispensable pour pouvoir apprendre à connaître les éléments que j'utilise ultérieurement. Les désosser, les dériveter, les classer, fait partie de cette étape indispensable qui consiste à faire « connaissance » avec la matière. A vrai dire j'aime bien ça . Apprendre la logique des éléments pour pouvoir ensuite mieux les organiser entre eux. La différence entre cette fois-ci et la première fois repose sur l'échelle de l'installation. Autant dans la galerie Chez Valentin, l'échelle restait facilement maîtrisable, et l'espace d'exposition comprenait également d'autres travaux. Cette fois-ci, c'est plus extrême. Aucune autre pièce pour soutenir l'installation, et aussi un caractère *in situ* qui emmène ce travail vers quelque chose de très différent. Plus installation, moins sculpture/maquette. Plus conceptuelle, dans sa conception. Moins de « tours », plus de blocs, je suis réellement dans une autre préoccupation qu'alors. J'apprends au fur et à mesure à ne plus spécialement utiliser ces rebuts comme de simples matériaux, mais à les considérer comme une réalité en soi. C'est donc moins de construction et plus d'organisation. Ce qui en soit me plaît et finalement m'emmène au-delà de la maquette ou de la sculpture. Plus raide, peut-être, mais plus radicale. Cette fois-ci, je dois gérer l'étalement, je dois paradoxalement plus réorganiser le vide entre les blocs que leur masse proprement dite. Cette fluidité est essentielle sur une surface aussi vaste si on veut dépasser la simple maquette de ville ou la démonstration d'un travail d'art brut qui aurait été « institutionnalisé » pour obtenir un vaste réseau de circulation. Une toile métallique qui l'habite.

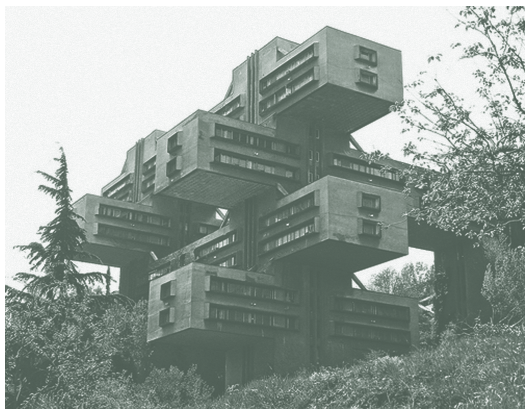
Dans les commentaires sur ton travail, l'absence de l'homme est souvent soulignée. Paradoxalement, certaines pièces prévoient une mise en situation particulière : « un centre d'entraînement à quelque chose de non déterminé » dans *Le dernier referme la porte en entrant* (2002), « une action collective dans le désert central en Islande avec un engin de transport » dans *TOPOKOSM* (2002) et « l'abri servant potentiellement à échapper au contrôle visuel des satellites d'observation » de *KALMANOXI* (2004). Comment imagines-tu la présence physique du visiteur, son déplacement et son rapport à l'échelle de *GOLDBARRGOROD* ?

Comme dans mes titres, j'aime bien évoquer dans certains travaux l'éventualité d'un « usage » d'un travail artistique. Pas d'un usage utilitaire, mais d'un usage « non déterminé ». C'est une façon d'instaurer une fiction dans la fiction, ou plutôt, comme dirait J.G. Ballard[1] de dépasser la fiction dont on est saturé pour accéder à l'invention de réalité. Dans *GOLDBARRGOROD*, il ne s'agit pas d'opérer une subversion d'opérette en évoquant l'utilisation de matériaux de recyclage, blablabla etc. etc., mais d'inclure le processus de vie et de mort et d'obsolescence au sein même du projet artistique et face au marché de l'art qui fétichise parfois ceux-ci en objets de faire-valoir social. C'est-à-dire, donner une seconde vie à des choses mortes, et inclure au sein du processus sa mutation et sa seconde mort autant que sa « seconde vie ». Cette pièce, une fois construite, est de toutes façons amenée à être détruite ou à disparaître. Cela peut être en finissant à la benne, ou en étant réinstallée en extérieur, en proie à l'érosion et aux intempéries pour finir par s'écrouler et retourner au sol. C'est inclus dans le processus même. Une construction intégrant en son sein l'idée de sa propre ruine. Le déplacement du visiteur au sein de *GOLDBARRGOROD* est conçu pour lui donner accès à la pièce, éviter la « scène » et proposer un accès à travers celle-ci.



J'ai résidé 4 moins à Sheffield l'an dernier, ce squelette est celui d'un des plus ambitieux complexe de logements brutalistes de la Grande Bretagne des années 60. Il fut édifié à la place d'anciens quartiers insalubres, à l'époque ou l'industrie lourde était florissante dans la région. Le tissu social d'alors était exemplaire, et cette cité était considérée comme une forteresse rouge lors des émeutes des années Thatcher et les grèves contre le démantèlement de l'industrie de l'acier. Les familles de travailleurs qui l'occupait sont devenues chômeuses à 80%, et la cité est devenue un ghetto. Il y avait trois grandes cités de ce style à Sheffield. Kelvin Flats, Hyde Park Flats, et celle- ci, Park Hill Flats. Certaines personnes à la démarche militante ont réussi à faire «lister» ce bâtiment, considéré comme un chef d'œuvre du brutalisme, alors que les deux autres ont été détruites, dont « Hyde Park Flat », sur ordre personnel de Thatcher. Seulement voilà, quoi faire avec un complexe classé dont la fonction est obsolète ? Réhabiliter ? L'architecte ayant gagné le concours au sujet de sa réhabilitation a proposé des logements chics, en croyant qu'on pourrait « gentrifier » [de to gentrify : embourgeoiser] ce monstre de béton comme on l'a fait avec la Cité radieuse de Le Corbusier à Marseille. Mais personne de cette gentle class *ne désire autre chose qu'une petite maison avec jardin, comme Le Corbusier d'ailleurs, qui a fini sa vie dans un cabanon, et non pas dans ses tours et barres. Au passage, la crise achève tout espoir de réhabiliter cet édifice, et cette construction reste coincée dans une zone intermédiaire entre la ruine et la construction. Sa démesure en fait un ouvrage de Land art dystopique fascinant. Avec Amanda Crauwley Jakson, nous avions à ce sujet organisé un workshop et un symposium autour de cet édifice ; la conclusion était : laissons-le ainsi, c'est une belle ruine.*

1 James Graham Ballard (1930-2009) est un écrivain anglais de science-fiction, auteur notamment de la Trilogie de béton avec *Crash*, *Concrete Island* [L'île de béton] et *I.G.H.*, publiée dans les années 70.



Le ministère des Autoroutes de Géorgie à Tbilissi, chef d'œuvre de l'architecture moderne soviétique. Les soviétiques se sont très bien accommodés du modernisme le plus radical, puisqu'il s'adaptait très bien au dogme socialiste de « désactivation des traditions folkloriques dans le quotidien ; sources de pensée réactionnaire ». C'est pourquoi on trouve dans les exs pays du bloc de l'Est des chefs-d'œuvre, en URSS, mais aussi dans les anciens pays frères dsu COMECON des chefs-d'œuvre d'avant-garde. Ils s'écroulent aujourd'hui.

Ton intérêt pour les pratiques sonores n'est pas récent. Certains de tes projets (vidéos, installations) ont une dimension sonore. A l'occasion de cette exposition tu inaugures le label GRAUTAG RECORDS. Comment cela va-t-il s'articuler avec ton travail actuel ?

J'ai effectivement une relation très étroite au son et à la musique en général. Cela vient peut-être du fait que j'ai grandi dans un environnement où les disques étaient très présents. Au-delà de ça, la musique fait partie de ma culture profonde, peut-être même avant l'art. Plus précisément, j'ai découvert le plaisir d'écouter de la musique, très jeune comme beaucoup, mais très tôt, j'ai tissé un lien direct entre l'art et la musique. Ça commence quand j'avais 16 ans et que j'écoutais de la musique industrielle qui m'a amené à m'intéresser au constructivisme russe. Puis ça a été, lors de mes études, le son techno et ses raves organisées dans des friches industrielles. Cette musique m'a permis de tendre des câbles entre science-fiction et art, entre pratique et voyages, puisque c'est à travers le son techno que j'ai découvert Berlin à la fin des années 80 (89, plus exactement), ville où je vis aujourd'hui. J'associe donc naturellement la musique à l'idée de paysage, et la plupart de mes amis sont musiciens. La création de ce label GRAUTAG RECORDS vient directement du rapport que j'entretiens avec ces amis musiciens. Cela m'intéresse alors de produire des disques comme une collection. Le vinyle est un objet utile, beaucoup moins archaïque qu'on peut le penser puisque sa définition et sa qualité sonore n'ont jamais été égalées. Produire ces disques m'intéresse dans un cadre artistique lié à mon travail : comment un artiste peut convoquer des musiciens sans s'en servir comme des singes ou comme un alibi branché, ce qui est souvent le cas pour des artistes contemporains, qui veulent apporter à leur carrière une « touche *underground* » ? L'idée de GRAUTAG RECORDS est de créer un label ou une collection autour du thème des dystopies urbaines et de la mélancolie. J'aime proposer à des musiciens de se prêter à cet exercice. Le partage du travail se situe lors du processus de construction du disque. Comment nous allons nous entendre autour d'un « esprit ». Ce « ping pong » aboutit à une pochette et un disque qui sont en fait une véritable rencontre entre eux et moi. Un hybride. Pour le premier vinyle, GRAUTAG, j'ai proposé à Arnaud Maguet, Vincent Epplay et Fred Bigot (BADER MOTOR) d'inaugurer ce label dans une logique située, non pas spécialement par rapport à la pièce *GOLDBARRGOROD*, mais par rapport à la Villa Arson et cette connexion Berlin-Nice qui s'est développée ces dernières années. Proposer à ce groupe de produire ce disque est dans la suite de l'exposition réalisée par Arnaud [Maguet] à la Villa Arson en 2008[2] et le disque sorti à cette occasion par ces mêmes trois musiciens, « Musique pour les Plantes des Dieux »[3] [éd. Les Disques en Rotin Réunis]. J'étais alors invité à participer à cette exposition, dont le thème était le rapport aux mythologies du rock entretenu ou vécu par des artistes. J'y ai répondu par une sorte de diaporama très mélancolique, en hommage au disque que Arnaud a réalisé avec Christian Vialard « Greetings From Nowhereland » [éd. Les Disques en Rotin Réunis] qui est pour moi un des meilleurs disques que j'ai entendu depuis longtemps. Cet album dont les cartes postales urbaines ornent la pochette est le portrait même de ce que je conçois autour du concept « grautag ». Des dimanches gris où l'on s'ennuie, des paysages urbains désuets imprimés sur ces cartes, c'est de cette ambiance là que je veux traiter dans ce label. J'aime donc laisser aux musiciens l'opportunité de s'approprier ce concept et de « jouer » ce jeu afin de constituer une collection « grautag ».

2 *Mais qu'est-il arrivé à cette musique ?*, Arnaud Maguet & Guests, 29 juin - 28 septembre 2008.
3 Il s'agit de la bande sonore de l'œuvre *Mind Garden* d'Arnaud Maguet avec Vincent Epplay, pour plus d'information cf. *Arnaud Maguet & Guests*, Black Jack éditions, 2009, p.56.



Un projet inachevé d'hôtel en Chine, qui est maintenant noyé dans un lac de barrage. Construction improbable. Avant de trouver la preuve qu'elle existait réellement, je pensais à un montage Photoshop.

Lors de conversations informelles, tu évoques souvent la beauté de ces architectures brutalistes monumentales en ruine dont tu collectionnes les photographies (celles issues de tes propres errances urbaines ou celles trouvées sur internet). Que projettes-tu quand tu regardes ces « éléphants blancs » ?

Ce n'est pas tant de projection dont il s'agit que d'archivages. Toutes ces images servent de base à la réflexion. Soit lorsque je les récolte sur Internet, ce qui au passage me permet d'établir un repérage préalable de lieux où je pense devoir dès que possible me rendre. Soit par des images que je prends moi-même avec un appareil ou un téléphone portable, ce qui me permet d'intégrer à cet archivage une expérience de pratique physique du paysage. Cette matière première est un élément essentiel de mon travail. A travers cela, c'est une étude de mon environnement qui est en jeu, un peu à la manière d'un herbier d'images, ou encore d'une sorte de carte géopsychique. Des repaires. Dans ces images figurent un grand nombre d'édifices en ruine, mais pas seulement. Il y a aussi des constructions toujours en fonction ou considérées comme patrimoine. En ce qui concerne la part de vestiges, ceux- ci m'interpellent car ils possèdent en eux cette particularité très intéressante et cette preuve qu'une architecture peut parfois se révéler lorsque la fonction qu'on lui a attribuée a disparue. Une fois cette fonction disparue, reste une sorte d'abstraction, qui ressemble à celle que je cherche à atteindre dans mon travail. Une monumentalité monstrueuse et désuète à la fois, témoignage impitoyable du vieillissement ou de l'échec des ambitions d'une époque, ce qui, au passage permet de garder un certain recul par rapport aux ambitions de notre époque contemporaine. Finalement, il s'agit peut-être d'un certain « romantisme ». Je ne réfute pas du tout ce terme, car je sais aussi dépasser sa connotation générique, ce qu'il signifie réellement dans l'histoire. J'aime souligner que cette tendance est apparue en réaction à un certain classicisme, au XVIIIème siècle, précurseur dans le fait de déceler la dystopie dans le système culturel et symbolique essoufflé d'alors, tout comme aujourd'hui, il pourrait renaître un certain romantisme en réaction au système essoufflé de notre société qui n'arrive pas à enterrer le cadavre du post modernisme et son relativisme systématique... qui sait ?

Si on établit une cartographie des territoires que tu parcours et dans lesquels tu prélèves des formes architecturales (grilles de béton armés, détail de contreforts, bâtiments inachevés, etc.) on couvre une bonne partie du globe avec pourtant l'impression d'un destin commun à toutes ces constructions, celui de vestige. Tu en parles comme des « exosquelettes », pour reprendre la terminologie de James Graham Ballard, peux-tu préciser ce que tu entends par là ?

J. G. Ballard cite cet exemple d'« exosquelette » dans sa nouvelle de 1964 *The Terminal Beach* qui est un écrit fondamental pour moi. Il y induit cette idée de construction abandonnée comme une archéologie non pas du passé mais des temps à venir. C'est un renversement très étonnant, issu du fait qu'il considère que l'homme à stoppé sa propre histoire au moment où il a découvert le point ultime de la possibilité de son autodestruction et de sa propre apocalypse : la bombe H. J'aime cette idée de considérer l'idée de vestiges comme les traces d'un temps à venir, du fait de cette histoire stoppée, de ce temps suspendu dans lequel nous errons aujourd'hui comme des fantômes. Ballard, en citant les exosquelettes désigne des bunkers, des enveloppes architecturales vidées de leur substance, tout comme celles auxquelles je m'intéresse, et au-delà du vestige, de l'idée de ruine comme projet architectural. Non pas comme au XVIIIème siècle et le désert de Retz spécialement, mais comme une réponse contemporaine à notre environnement que nous savons en train de disparaître sous les pieds chaussés des rangers du néolibéralisme. Envisager l'obsolescence et la ruine comme avenir n'est pas uniquement du romantisme, c'est une réalité, comme l'entend Philip K. Dick[4]: « Une chose qui continue d'exister alors même que l'on cesse d'y croire ». Ces réalités qui continuent d'exister alors qu'on cesse d'y croire sont, dans le terrain architecture/paysage, fondamentales dans mon travail. Notre société efface systématiquement ses traces, notre période ne lèguera aux archéologues futurs que quelques bidons de déchets nucléaires enterrés dans les mines de sel, ou encore un désert aride pour cause de dévastation de l'environnement. J'oubliais ce continent d'ordures en plastiques qui se forme dans le pacifique également. Alors que nous détruisons de façon planifiée toute chose qui vieillit, notre monde ne laissera rien. A moins que... A moins que l'économie du globe se casse la gueule – même si cela sera douloureux – et que, à l'image de Dubaï aujourd'hui, ou de Dahab (Sinaï) dans les années 2000, des champs entiers d'édifices inachevés continuent d'exister dans un délaissement et un oubli entropique. Là où la nature reprendra ses droits, ceux de ne pas être ni domestiquée, ni paysagée, ni « Yann Arthus-Bertrandisée ». Ce sont ces squelettes et ces exosquelettes, ces éléphants blancs qui, paradoxalement, constituent la seule garantie pour notre société de laisser des traces mémorielles dans le temps. Notre survie aujourd'hui dépend de la chute du système.

4 Philip K. Dick (1928-1982) est un écrivain américain de science-fiction, auteur notamment de romans et de nouvelles qui ont pour thème la modification et la manipulation de la réalité tels *The Man in the High Castle* [le Maître du Haut Château], *Do Androids Dream of Electric Sheep?* [*Les androides rêvent-ils de moutons électriques ?* (renommé *Blade Runner*)], *Ubik*.



Habitat 67, complexe d'habitation à Montréal, Québec. Ce bâtiment, réalisé à l'occasion de l'expo 67, sur place a été un des fleurons avant-gardistes et brutalistes de la fin des années 60. Il reste aujourd'hui visionnaire dans sa capacité à gérer au sein d'un habitat collectif des unités individuelles. Il a été dessiné par Moshe Safdie qui par la suite à réalisé des trucs très mauvais.





La fondation Avicenne, Paris.
C'est le bâtiment de Claude Parent, réalisé à la Cité internationale universitaire de Paris pour les étudiants iraniens. Un des plus beaux édifices de la capitale : une architecture de métal, brutale et sans détails, macrostructure suspendue à laquelle sont accrochés des escaliers en double colimaçon vertigineux. Le bâtiment est désaffecté aujourd'hui, mais vient d'être classé. Nous y avons séjourné le printemps dernier sur l'invitation de Glassbox afin d'y réaliser, avec Marie Reinert, un film, dans lequel apparaîtra Claude Parent. Une expérience incroyable. Ce film sera terminé fin novembre 2010.

NICOLAS MOULIN
inaugure à l'occasion du vernissage le label musical GRAUTAG RECORDS dont le premier vinyle est réalisé par Fred Bigot, Vincent Epplay et Arnaud Maguet (BADER MOTOR). GRAUTAG a été enregistré à Berlin en mars dernier.

Il est représenté par la galerie Chez Valentin, Paris.

ÉRIC MANGION
est directeur du centre national d'art contemporain de la Villa Arson Nice et commissaire de l'exposition *GOLDBARRGOROD*.

CHRISTELLE ALIN et **CÉLINE CHAZALVIEL**
service des publics du centre national d'art contemporain de la Villa Arson Nice.

ÉQUIPE DU CENTRE D'ART
Éric Mangion (Directeur)
Patrick Aubouin (Régisseur)
Alexia Nicolaïdis (Chargée du suivi des expositions)
Michel Maunier (Chargé de communication)
Christelle Alin (Responsable du service des publics)
Céline Chazalviel (Chargée des publics et du suivi des éditions)
Cédric Moris Kelly (Chargé d'études documentaires)
Jean Brasille (Photographe)
Cécile Torun (Stagiaire)

ÉQUIPE DE MONTAGE
Juliette Dumas, Florimond Dupont, Raphaël Emine, Hervé Gendre, Baptiste Masson, Etienne Rey, Mathieu Schmitt et Floriane Spinetta.

ÉQUIPE DE MÉDIATION
Brice Courtes, Esmeralda Da Costa, Mathilde Fernandez, Julie Foti, Maxime Leclair, Salomé Laloux-Bard, Pamela Lamour, Michaël Lanouilh, Simon Nicolas, Floriane Spinetta, Cécile Torun et Rémi Vacherot.

REMERCIEMENTS
Fred Bigot, la galerie Chez Valentin, Vincent Epplay, Alexandre Fratini, Hervé Gendre, Xavier Gendre, Arnaud Maguet et Marie Reinert.

Impression : Espace Graphic, Carros

RENSEIGNEMENTS PRATIQUES

Exposition ouverte du 2 juillet au 17 octobre 2010,
tous les jours de 14h à 18h (14h-19h en juillet et août).
Fermeture le mardi. Entrée libre.

Accès
Tramway ligne 1 - arrêt Le Ray
Bus n° 4 et 7 - arrêt Deux Avenues
Depuis la Promenade des anglais, suivre Bd Gambetta puis Bd de Cessole
Depuis l'autoroute A8 sortie Nice Nord

Contact presse
04 92 07 73 91
Michel Maunier
communication@villa-arson.org

Contact service des publics
04 92 07 73 84
Christelle Alin
alin@villa-arson.org
Céline Chazalviel
chazalviel@villa-arson.org

villa arson nice

école nationale supérieure d'art
centre national d'art contemporain
médiathèque d'art contemporain
résidences d'artistes

20 avenue stephen liégeard
f - 06105 nice cedex 2
tél. +33 (0)4 92 07 73 73
cnac@villa-arson.org
www.villa-arson.org

La Villa Arson est un établissement public administratif sous tutelle du ministère de la Culture et de la Communication.
Elle reçoit le soutien du Conseil général des Alpes-Maritimes, de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur et de la Ville de Nice.
La Villa Arson fait partie du réseau BOTOX[S] - www.botoxs.fr et de *dca* association française de développement des centres d'art - www.dca-art.com.