

PHOTOGRAPHIES

Collections du FRAC Auvergne

et du Centre national des arts plastiques



Fonds régional
d'art contemporain
Auvergne



Michel Campeau	Manuela Marques
Stéphane Couturier	Éric Poitevin
Thomas Demand	Zineb Sedira
Rineke Dijkstra	Vincent J. Stoker
Geert Goiris	Hocine Zaourar
Nan Goldin	Yuri Kozyrev
Pierre Gonnord	Jeanloup Sieff
Pascal Kern	Patrick Tosani

Du 8 juillet au 29 octobre 2016

Du mardi au samedi et le premier dimanche de chaque mois, de 14 h à 18 h.
Les matins sur réservation pour les groupes. Le 14 juillet, de 14 h à 18 h.
Entrée gratuite.

Musée d'Art et d'Archéologie

Les Écuries - Jardin des Carmes - 15000 Aurillac / 04 71 45 46 10

Textes, sauf mention contraire : Jean-Charles Vergne,
Directeur du FRAC Auvergne, commissaire de l'exposition.

Couverture :

Jeanloup Sieff - A. Hitchcock posant pour Harper's Bazaar - 1962 - épreuve gélatino-argentique - 40x30,4 cm
Dépôt du Cnap au FRAC Auvergne.

En 2013, le FRAC Auvergne organisait la grande exposition L'Oeil Photographique qui réunissait un ensemble d'œuvres de photographes contemporains majeurs issues de la collection du Centre national des arts plastiques. Une partie de ces oeuvres se trouve désormais intégrée à la collection du FRAC Auvergne dans le cadre d'un dépôt de longue durée.

Pour l'exposition *Photographies*, le FRAC Auvergne a souhaité présenter au public du Musée d'Art et d'Archéologie d'Aurillac une partie de ce dépôt du Cnap auquel s'ajoutent les œuvres de la collection du FRAC, pour proposer un parcours destiné à aborder les différents statuts de l'image photographique, de sa dimension documentaire à son investissement fictionnel.

Ce parcours permet la mise en regard d'artistes historiques au côté d'artistes de la scène émergente et démontre la richesse et la diversité de la création photographique internationale.



Nan GOLDIN

Née en 1953 aux États-Unis - Vit aux États-Unis

The Cookie Mueller Portfolio - 1976-1990

15 photographies cibachrome de 31,8 x 48,3 cm,

lettre manuscrite 29,7 x 21 cm

Collection CNAP - En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

Cette série de quinze photographies est consacrée à Cookie Mueller, l'une des amies les plus chères de Nan Goldin. De la première image, prise en mars 1976 à l'occasion de la fête d'anniversaire de l'artiste, à la dernière photographie, prise en décembre 1989 – un mois après la mort de Cookie – cette oeuvre est un témoignage d'amour, un tombeau, pour que ne soit pas oubliée celle qui fut son amie, pour que demeure vivace le souvenir de Vittorio qui fut son mari. La série est introduite par ce texte, écrit de la main de Nan Goldin :

« Cookie Mueller

2 mars 1949 – 10 novembre 1989

La première fois que j'ai vu Cookie, elle se trouvait devant chez elle à Provincetown et participait à un vide-greniers. Elle était une sorte de croisement entre une fille issue d'un milieu rural et une starlette hollywoodienne de série B ; la femme la plus fabuleuse qui m'ait été donnée de voir. Quelqu'un m'a dit qu'elle était la même Cookie que celle des films de John Waters. Cet été là, j'ai commencé à la rencontrer dans les bars, dans des fêtes, ainsi qu'à l'occasion de barbecues où elle allait avec sa famille – sa petite amie Sharon, son fils Max, et son chien Beauty. L'une des raisons pour lesquelles nous sommes devenues proches était liée au fait que je la photographiais – les photos étaient intimes et intimes nous sommes devenues. J'étais exclue de sa sphère et le fait de la prendre en photo m'a permise d'y entrer. Cookie était lumineuse, une beauté, mon idole. Avec les années, elle devint écrivain, critique d'art, star de cinéma, ma meilleure amie, ma famille. Nous avons vécu le meilleur et le pire ensemble, à Provincetown, New York, New Orleans, Baltimore et Positano. En 1988, alors que j'étais partie, Cookie est tombée malade. Quand je suis revenue la voir en août 1989, les conséquences du sida l'avaient privée de la parole. Mais quand je l'ai photographiée, elle m'a parlé, elle était présente comme jamais. Le 14 septembre son mari Vittorio Scarpati est mort d'une maladie causée par le sida et après cela, Cookie a en quelque sorte abandonné. Elle est morte le 10 novembre à l'hospice du Cabrini Medical Center. J'ai toujours pensé que je ne pourrais perdre personne ni quoi que ce soit si je les avais suffisamment photographiés. J'ai rassemblé cette série d'images à partir des centaines de clichés que j'ai pris de Cookie durant ces 13 années où je l'ai connue, pour pouvoir la garder auprès de moi. En définitive, cela me confronte à tout ce que j'ai perdu. New York City, Septembre 1990. »



Jeanloup SIEFF (1933-2000)

A. Hitchcock posant pour Harper's Bazaar - 1962

Épreuve gélatino-argentique - 40 x 30,4 cm

Collection CNAP - En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

Cette photographie met en scène Alfred Hitchcock et le modèle Ina Balke, devant la célèbre maison du film *Psychose* réalisé deux ans auparavant. Sur la genèse de cette photographie, Jeanloup Sieff explique : « J'avais proposé à Bazaar une histoire autour des mythes hollywoodiens. L'attachée de presse de Universal me fait visiter les studios. Devant la maison de *Psychose*, j'avance l'idée que le maître puisse poser avec un mannequin. "Désolée, mais il est en train de monter jour et nuit *Les Oiseaux* à San Francisco." J'expose malgré tout la photo que j'imaginai, M. Hitchcock descendrait cette pente herbeuse – quand il l'a fait, d'ailleurs, il s'est cassé la gueule dix fois –, saisirait le mannequin et ferait mine de l'étrangler. Elle me rappelle le lendemain : "OK, il vient demain à 7 heures du matin." Pile à l'heure, un gros bébé rose sort d'une longue Cadillac noire et m'annonce : "Ah, étrangler une jolie fille avant le petit déjeuner, ça a toujours été un régal." » L'anecdote rapportée par Jeanloup Sieff est intéressante dans la mesure où elle donne l'indication du temps très court dont le photographe a disposé pour préparer cette séance. Sans pouvoir préparer en détail ni connaître les éventuelles exigences d'Alfred Hitchcock, il est parvenu à obtenir une image dont la réussite tient autant à sa cohérence avec le reste de son œuvre qu'à la manière dont Hitchcock se prête au jeu, se met subtilement en scène avec le mannequin. Les noirs profonds, si caractéristiques des photographies de Jeanloup Sieff, servent une mise en scène où Alfred Hitchcock semble littéralement pousser de la végétation désordonnée et sombre. Son costume noir se confond avec la maison de son film, les manches de sa chemise blanche semblent répondre aux encadrements blancs des fenêtres. Les motifs verticaux de la robe d'Ina Balke et la forme de son corps répondent aux poteaux de couleur claire de la maison. La coiffure du mannequin semble indiquer littéralement la puissance de l'effroi qui lui fait dresser les cheveux sur la tête. L'image multiplie les angles aigus : ceux du toit, ceux des doigts du réalisateur, la succession de triangles acérés allant du haut de la maison jusqu'à son intersection avec le bras droit d'Hitchcock, les sourcils d'Ina Balke, le plissement de son front, etc. Les pouces et indexes du maître du suspense, dressés en forme de becs au-dessus de la tête du mannequin, citent déjà *Les Oiseaux*, en cours de finalisation au moment où s'est effectuée cette prise de vue. L'unique bras visible d'Ina Balke, tendu vers le bas, s'inscrit exactement dans la ligne du bras d'Hitchcock, dressé vers sa tête. La main du mannequin porte une bague dont le motif en spirale reprend le leitmotiv de *Vertigo* (spirale du générique, de la coiffure de Kim Novak, de l'escalier dans la tour de l'église, du baiser de James Stewart et de Kim Novak filmé à 360°...), réalisé quatre ans auparavant. Cette main, vue en perspective, vient précisément s'ajuster sur la cuisse et l'entrejambe d'Alfred Hitchcock. La composition induit implicitement une dimension érotique fondée sur l'impossible rencontre entre deux personnages qui ne sont pas dans le même plan ni dans le même univers : Hitchcock et la mode, Hitchcock et ses actrices, Hitchcock et ses mannequins articulés et actionnés selon son désir, Hitchcock et les archétypes féminins de ses films.



Pierre GONNORD

Né en 1963 en France - Vit en Espagne

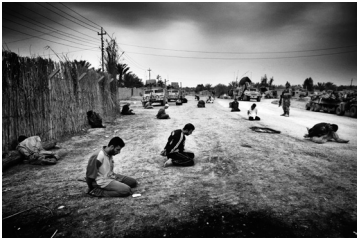
Maria - 2006

C-print sous diasec - 165 x 125 cm

Collection FRAC Auvergne

Dans *La Chambre Claire*, Roland Barthes écrit, à propos du portrait en photographie : « Si je pouvais “sortir” sur le papier comme sur une toile classique, doué d’un air noble, pensif, intelligent, etc. ! Bref, si je pouvais être “peint” (par le Titien) ou “dessiné” (par Clouet) ! Mais comme ce que je voudrais que l’on capte, c’est une texture morale fine, et non une mimique, et comme la Photographie est peu subtile, sauf chez les très grands portraitistes, je ne sais comment agir de l’intérieur sur ma peau. »

Pierre Gonnord est l’un de ces grands portraitistes dont l’œuvre, sans doute, aurait pu satisfaire chez Roland Barthes le désir d’une photographie capable de conférer au portrait, comme dans la peinture des grands maîtres, la subtilité d’une image qui ne soit pas celle – parfois un peu figée ou grimaçante – du sujet en pose mais dont la surface soit à même d’irradier les plus petites parcelles d’humanité du visage ainsi révélé. Si ses œuvres engagent l’analogie avec celles des maîtres du passé – Zurbarán, Velasquez, Murillo, etc. – Pierre Gonnord explique que ces rapprochements s’effectuent souvent à son corps défendant, précisant que la photographie n’est pas pour lui la finalité du travail, bien qu’il s’agisse de l’unique partie visible de son processus, de la seule chose qui en définitive soit donnée à voir au spectateur. Au cœur de sa démarche se trouve la relation personnelle, intime, exclusive, tissée avec ceux qui, parfois mais pas toujours, acceptent d’être photographiés. Pierre Gonnord voyage, déambule, passe des semaines au milieu des gitans de Séville, des paysans reclus des contrées de Galice, des yakuzas japonais ou d’autres communautés pour recueillir leurs témoignages, apprendre leur histoire, partager une humanité dont la photographie – peut-être – sera chargée de rendre compte, et encore, toujours de manière parcellaire. Il ne s’agit pourtant pas de définir les contours sociaux d’un groupe ou d’une minorité par la somme des individus qui les composent, comme a pu le faire Edward Sheriff Curtis entre 1907 et 1930 avec ses 40000 clichés d’Indiens d’Amérique. Il ne s’agit pas non plus de rendre compte d’une situation historique donnée, comme le fit Dorothea Lange durant la Grande Dépression sous la tutelle de la Farm Security Administration. Bien que ces deux photographes majeurs soient des points d’ancrage pour Pierre Gonnord, son travail n’est pas mû par une volonté d’archivage ou de documentation mais par le désir d’extraire, au sein de chacune des communautés qu’il côtoie, une suite d’individualités profondes. Devant ses œuvres, Pierre Gonnord raconte le contexte de ses rencontres, les moments passés avec ceux qu’il a photographiés et qu’il nomme par leurs prénoms, les souvenirs intacts des paroles échangées et des vies racontées.



Yuri KOZYREV

Né en 1963 en Russie - Vit en Russie

Inside Irak - 2006-2008

Épreuve numérique - 50 x 60 cm chaque - Tirage illimité

Collection CNAP - En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

Yuri Kozzyrev est sans doute le photojournaliste le plus expérimenté sur l'Irak. Récompensé à maintes reprises par les prix les plus prestigieux du photojournalisme, dont les fameux World Press Photo Awards qui lui ont été décernés six fois, il est celui qui aura passé le temps le plus long sur le territoire irakien, après avoir arpenté des années durant les territoires en guerre de Tchétchénie et d'Afghanistan. C'est en qualité de photographe pour Time Magazine qu'il passe près de sept ans en Irak. Arrivé plusieurs mois avant que la guerre ne débute, il est toujours présent après le départ des américains. Ses photographies sont exemplaires, par leur rareté, par la précision des choix qu'elles opèrent, par leur lucidité, du travail qu'un photojournaliste peut réaliser en immersion dans le fracas d'événements qui n'appartiennent pas encore à l'Histoire mais l'écrivent sous ses yeux.

Captures à Falloujah, arrestation de terroristes, recherche de snipers, tirs américains vers des positions ennemies, ces photographies montrent les aspects les plus offensifs de cette guerre. Elles montrent aussi les temps morts, l'attente, l'ennui, le repos des soldats, leurs regards. Ces images, réalisées dans le cadre strictement imparti par les règles militaires, sont soumises au contrôle rigoureux que les États-Unis imposent, depuis la guerre du Vietnam, à toutes les images issues de théâtres d'opérations armées. Simultanément, les photographies de Yuri Kozzyrev se placent aussi du côté des civils, exposent la dislocation d'une société déchirée, de familles décimées, de mères implorant que leur soient rendus les enfants morts ou capturés pour actes de terrorisme. La collection du CNAP a fait l'acquisition de douze photographies de la série *Inside Iraq*, dont la particularité est d'être à tirage illimité, fait rarissime pour une collection publique qui à lui seul en dit long sur la volonté de conserver de telles images dans une collection dédiée aux arts plastiques principalement constituée autour d'œuvres uniques ou à tirage très restreint. La conservation de telles photographies dans ce contexte offre de fait un point de vue particulier sur ces œuvres et pose l'épineux problème de l'esthétisation de l'image de guerre et, plus globalement, d'une lecture qui passerait par le crible de l'histoire de l'art. Ainsi, cette photographie d'un groupe de soldats autour d'un feu de camp prise à Anah ne peut-elle pas faire surgir le souvenir de peintures de Caravage ou de Georges de La Tour ? L'image de ce Marine assis dans la pénombre d'une pièce dénudée, éclairé par la lueur de la fenêtre qui point sur son visage, ne ravive-t-elle pas les Annonciations ou les compositions de la peinture flamande ? Nous voudrions pouvoir regarder ces images sans jamais les teinter d'un tel matériau historique, mais ce matériau historique fait irruption ; nous ne pouvons faire autrement que de voir ces images en les doublant d'analogies aux œuvres du passé. Nous voudrions pouvoir ne pas le faire, nous ne pouvons y parvenir. Nous avons à l'esprit que les peintres des siècles précédents rendaient compte, eux aussi, de la brutalité de l'histoire car ils étaient les seuls producteurs d'images, mais nous ne pouvons nous résoudre à accepter que la valeur de ces photographies puisse se mesurer à l'aune de la peinture d'histoire.



Hocine ZAOURAR

Né en 1952 en Algérie - Vit en Algérie

La Madone de Bentalha - 23/09/1997

Épreuve gélatino-argentique - 50 x 60,2 cm

Collection CNAP - En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

Photojournaliste comme Yuri Kozyrev, Hocine Zaourar a couvert à la fin des années 1990 les événements sanglants qui ont secoué l'Algérie. La photographie intitulée – à tort – la « Madone de Bentalha » a été prise le 23 septembre 1997, le lendemain des massacres perpétrés par un groupe armé à Bentalha, au sud d'Alger, causant la mort de près de 400 personnes. Cette image prise aux portes de l'hôpital Zmirli à Alger (et non à Bentalha) fait partie d'une série de huit clichés de la même femme qu'Hocine Zaourar envoie à l'Agence France Presse, en ayant pris soin au préalable de dissimuler sa pellicule pour qu'elle ne lui soit pas confisquée par les autorités. La photographie que l'on connaît fait la une de 750 journaux internationaux dès le lendemain. Elle devient immédiatement une image mythique et scandaleuse, et se voit affublée de légendes très connotées comme « Madone de Bentalha », « Piéta de Bentalha », « Une madone en enfer », fondées sur de grossières erreurs iconographiques puisque la femme photographiée ne porte pas d'enfant, n'est pas chrétienne, n'est pas photographiée à Bentalha... Lorsqu'il obtient le World Press Award en 1998, des médias algériens pro-gouvernementaux accusent Hocine Zaourar d'avoir produit une image falsifiée, issue d'une mise en scène. Le photographe reçoit des menaces de mort et doit se cacher. En février 1998, le quotidien algérien El Watan publie un cliché de la même scène prise par un autre photographe, au même instant, sous un autre angle, où l'on voit Hocine Zaourar prendre sa photographie. Le pouvoir algérien adopte alors une autre stratégie et fait pression sur Oum Saâd, la femme photographiée, afin qu'elle intente un procès au photographe et à l'AFP. Cette plainte, qui advient au moment où l'ONU exige qu'une série d'enquêtes soit diligentée pour évaluer la responsabilité des forces de sécurité algérienne dans les massacres, aboutira à un non-lieu en 1999 alors même que cessent les enquêtes.

Mais, parallèlement à l'instrumentalisation politique dont cette photographie est l'objet, il est essentiel de prendre en compte sa genèse véritable et ce qu'elle va ensuite véhiculer d'un point de vue strictement iconographique. L'AFP reçoit une pellicule qui contient huit clichés pris sur la même scène. L'un d'eux est sélectionné puis, fait particulièrement important, recadré sans que l'auteur n'en ait été informé préalablement ni n'ait donné son accord a posteriori. Le cadrage initial laissait apparaître sur la gauche un groupe d'hommes. L'image finale, qui fait la une des médias, ne montre que les deux femmes, focalisant l'attention de l'opinion publique sur celle que les légendes des journaux et des magazines surnommeront la « Madone de Bentalha », donnant à la légende son sens le plus littéral, bâtissant la légende de l'image en même temps que celle-ci est publiée. Le choix du cliché et son recadrage sont d'une importance cruciale et l'on imagine ce qui, dans une telle photographie, a pu orienter ces décisions : la composition, les couleurs des vêtements, le visage de cette femme, la béance de sa bouche, la pureté qui émane de son être, projettent cette photographie dans le corpus universel des images pieuses chrétiennes, des madones et des piétras.



Manuela MARQUES

Née en 1959 au Portugal - Vit en France

Contact 1 - 2011

C-print - 95 x 118 cm

Collection FRAC Auvergne.

Contact 1 appartient à un ensemble de photographies réalisées à São Paulo, entre 2010 et 2011. Extraits de l'entretien de Manuela Marques et Jacinto Lageira, réalisé lors de ses expositions au Musée Collection Berardo à Lisbonne et à la Pinacothèque de São Paulo :

Jacinto Lageira : Vos travaux récents jouent sur le général et le particulier, le détail et l'ensemble, le proche et le lointain. Quel rôle joue la focalisation sur un point, un moment inaperçu, une situation délaissée, sachant que votre approche n'est ni documentaire ni sociale ?

Manuela Marques : Je pense qu'il faut revenir à la genèse de ce travail qui s'est constitué autour de l'idée de tentative. Tentative de rendre compte en quelques points visuels d'une ville, d'une mégapole, en l'occurrence celle de São Paulo. À chaque séjour, la question se pose : que photographier ? São Paulo est une ville aux contours flous où toute image cherchant à la circonstancier est bien sûr possible, mais forcément inadéquate si l'on veut rendre compte de sa dimension physique et humaine. Cette ville était ainsi toute requise pour mettre en œuvre cette recherche autour de la tentative photographique. Rien ne semble joué d'avance et les différences sociales, culturelles ou architecturales coexistent souvent dans un même espace.

J.L. : Peut-on réellement ignorer cet espace social en tant que tel, même si aucune narration ou état évident ne nous est présenté ; que devrions-nous voir ou percevoir selon vous ?

M. M. : Je ne pense pas ignorer l'espace social ; je dirai que mon travail s'en empare en lui donnant une forme particulière. Prenons ces scènes en plongée comme vues au travers de caméras de surveillance. Ce qui se trouve présenté par ce type de prise de vue n'ouvre aucun champ à ce qui serait habituel lorsqu'un photographe cherche à rendre compte d'une situation urbaine : l'idée de documenter une réalité. Je pense que mon travail est aussi de l'ordre du politique, au sens premier du terme. Je crois aussi que le réel n'est pas soluble dans le style. La plupart des photographies ont été réalisées dans deux ou trois lieux relativement dangereux de São Paulo : des zones de trafic, de consommation de crack, des lieux dégradés par toute une précarité et une misère engendrant des situations conflictuelles. Je me suis mise en situation d'observation, bien qu'au final le compte-rendu visuel indique très peu de choses de ce qui a été observé. Il s'agit dans cette proposition photographique de ne donner aucune réponse précise par une interprétation unique de ce qu'il y aurait à voir dans ces images. J'accomplis plus certainement une sorte de soustraction du visible pour mettre en évidence que la réalité est par nature multiforme, abstraite et fuyante. C'est bien pour cela, sans doute, que, plus qu'aucun autre médium, la photographie ou la vidéo sont les outils adéquats pour cette tentative d'infiltration entre les deux pôles du visible et du caché, le dérobé en quelque sorte. Ce qui crée le doute est le moteur de mon travail. C'est là où je pense être au plus près de ce que l'on nomme «réel».

(Extraits de l'entretien entre Manuela Marques et Jacinto Lageira à l'occasion de l'exposition 'BESphoto 2011', Museu Coleção Berardo, Lisbonne, 2011)



Rineke DIJKSTRA

Née en 1959 aux Pays-Bas - Vit aux Pays-Bas

Julie, Den Haag, The Netherlands, Feb 29

Tecla, Amsterdam, The Netherlands, May 16

Saskia, Harderwijk, The Netherlands, March 16

1994 - Photographie couleur - 38x28 cm

Collection CNAP - En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

Les photographies de la série *New Mothers* représentent des jeunes femmes récemment accouchées avec leur enfant, montrées dans une frontalité et une crudité presque violentes. Ces images, prises à des stades différents – juste après l'accouchement, le lendemain et une semaine après celui-ci – immortalisent la relation de double fragilité qui unit la mère à son bébé. Ces images se manifestent en premier lieu par la relative invisibilité des bébés dans le regard du spectateur de ces œuvres. Ce qui revient souvent dans les propos énoncés devant ces photographies concerne essentiellement la figure de la mère, sa fragilité, le marquage du corps, le filet de sang qui ruisselle sur la jambe de l'une d'elles, les stigmates de la césarienne d'une autre, la couche et le pansement de la troisième, la fatigue, l'exhibition du séisme enduré par le corps, etc. Le nourrisson n'est que très peu sujet aux commentaires, comme s'il était en quelque sorte invisible, recroquevillé comme s'il faisait encore partie intégrante de l'enveloppe corporelle de la mère. Pourtant, ce que manifestent en premier lieu ces photographies est la vulnérabilité de la vie humaine, soumise à un temps de gestation si court – en regard de celui de certains animaux – qu'un bébé ne pourrait survivre sans l'attention ni les soins méticuleusement prodigués durant les premières semaines de sa vie. Chaque mère porte son minuscule enfant serré contre elle, pose sans artifice pour la photographe qui, dans un cadrage simple, de face, selon une perspective assez basse, prend et rend avec beaucoup de sensibilité ce qui relève de la sphère privée, ce que personne n'est autorisé à voir, à l'exception du personnel médical et du père de l'enfant. La beauté épiphanique de ces photographies qui emprunte à l'héritage de la peinture néerlandaise du 17^e siècle, pays d'origine de Rineke Dijkstra, est celle des premières étreintes, de ces premiers instants et de ces tous premiers jours durant lesquels la mère mesure l'accomplissement et la transmission de la vie.

« Trois femmes que je connaissais sont tombées enceintes pratiquement au même moment et ont accepté de poser. Au début, je voulais les photographier juste après qu'elles aient donné naissance, mais il était un peu excessif de leur demander de sortir de leur lit pour une photographie. Si la photographie de Julie a été réalisée immédiatement après l'accouchement, celle de Tecla a été prise le lendemain. Saskia a accouché par césarienne ; je l'ai photographiée une semaine après. [...] On peut considérer que ces images avec les mères ont quelque chose d'extrême, mais elles reflètent aussi la vie ordinaire. [...] J'ai remarqué que beaucoup d'hommes ont des difficultés avec ces photographies ; ils ne parviennent pas à les regarder, alors que tant de femmes – celles qui ont donné la vie – m'ont remercié pour ces images. » Rineke Dijkstra.



Vincent J. STOKER

Né en 1979 en France - Vit en France

Hétérotopie #PEBBI - 2010

Épreuve argentique numérisé Lambda - 135 x 170 cm

Collection CNAP - En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

Les photographies de Vincent J. Stoker sont réunies sous le titre générique d'Hétérotopia et concernent principalement des prises de vues réalisées dans des lieux en ruine. Bâtiments industriels abandonnés, usines désaffectées, enceintes parlementaires en friche... tous les espaces qu'il photographie possèdent l'aura si particulière des lieux chargés par le temps, propices aux projections mentales. Les photographies n'indiquent jamais la localisation de leur sujet et se contentent d'une suite énigmatique de lettres dont on ne sait si elle correspond à un protocole d'archivage adopté par l'artiste, si elles sont données aléatoirement ou si elles sont les initiales d'un emplacement géographique qui demeurera secret. À propos d'Hétérotopia, Vincent J. Stoker explique : « Je m'intéresse à l'altérité radicale de lieux dont on ne vient plus perturber la lente existence, à ces espaces qu'on laisse là, dépossédés de leurs sens et de leurs fonctions, à ces étendues complètement autres, hors de toute expérience quotidienne. L'histoire de ces lieux c'est l'Histoire de nos crises, l'Histoire de l'échec de nos projets utopiques. Ils dévoilent l'envers, fonctionnent comme des anti-mondes. Ils sont des sédimentations, celles du temps accumulé, resserré en eux. Le passé et le futur se rejoignent dans une temporalité qui n'est plus fléchée. Le lieu et l'espace donnent ici à voir le temps, cet éternel irréprésentable. » La technique photographique adoptée pour *Hétérotopie #PEBBI* opte pour une position aérienne, frontale et un point de vue synoptique, délivrant une vision générale de la scène où tous les éléments sont placés à égalité. Le point de vue est « quasi-divin » comme le précise le photographe. Le lieu photographié, désolidarisé de son histoire et de sa géographie, livre à peine quelques indices – symbole soviétique au centre de la coupole, esthétique propagandiste des fresques – permettant de subodorer l'identité du lieu dans lequel elle a été réalisée. Ces indications parcellaires suffisent à propulser cet espace gelé vers une représentation dotée d'une puissante théâtralité prompte à générer une véritable fabrique de l'imaginaire : la ruine, comme dans les peintures du 16e siècle de Monsù Desiderio (François de Nomé et Didier Barra), se constitue comme espace à rebâtir mentalement. Les symboles soviétiques réactivent une utopie idéologique déchue, son histoire et son effondrement, alors que le lieu lui-même, mutilé par le temps, propulse l'imaginaire du spectateur par delà la ruine, par-delà l'histoire politique, dans l'étrangeté de cette soucoupe architecturale qui, tel un vaisseau fantôme échoué, dévoile les vestiges et les fracas du passé.



Zineb SEDIRA

Née en 1963 en France - Vit en Grande-Bretagne

The Death of a Journey 5 - 2008

C-Print contrecollé sur aluminium - 100 x 124,8 cm

Collection CNAP - En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

Le travail de Zineb Sedira concerne principalement l'histoire de l'Algérie, où elle est née. Elle s'est largement consacrée aux mouvements de populations, aux flux migratoires, aux exodes. Mais c'est en effectuant des recherches sur Internet sur un tout autre sujet, les cimetières de bateaux, qu'elle découvre l'existence du cimetière d'épaves de Nouadhibou en Mauritanie. « J'ai développé comme une obsession des bâtiments décatés et des ruines. Alors, quand je suis tombée sur ce cimetière de bateaux mauritaniens, j'ai su tout de suite qu'il y avait là quelque chose à creuser. [...] Très peu de sites web mentionnaient ce cimetière mauritanien. Les plus connus sont au Bangladesh et en Inde. Ce ne sont d'ailleurs pas des cimetières mais des endroits où les bateaux sont déclassés puis découpés. En Mauritanie [...] les bateaux rouillent sur place depuis des décennies. [...] La Mauritanie est un pays très pauvre, avec un chômage élevé pour les jeunes hommes. Beaucoup d'entre eux montent à bord de ces bateaux, malgré le danger, pour récupérer l'acier et le vendre en Europe. C'est un commerce lucratif qui marche bien, la promesse d'une nouvelle vie pour ces jeunes, une micro-économie. Mais cela n'en reste pas moins [...] une zone de désastre. » *The Death of a Journey 5* représente l'un de ces navires, échoué dans ce cimetière qui passe pour être l'un des plus grands au monde. Et, pour suivre Michel Foucault à propos des hétérotopies, nous sommes confrontés ici à un redoublement du concept, à une hétérotopie duale, superposant celle du cimetière à celle du navire. Le cimetière, dans ce cas particulier, devient le lieu d'une économie parallèle et se retrouve de fait au cœur de la vie de la cité comme c'était généralement le cas des cimetières jusqu'à la fin du 18^e siècle, mais dans un contexte évidemment tout autre. Plus qu'un cimetière, le site de Nouadhibou est en quelque sorte l'équivalent du charnier, où sont jetées pêle-mêle les carcasses indifférenciées, où l'histoire se délite, se décompose jusqu'à l'oubli. De manière sous-jacente, l'épave lépreuse du bateau porte aussi l'échec et l'usure des « rêves des Africains qui meurent à Nouadhibou de ne pouvoir atteindre les Canaries », comme le note Guillaume Mansort. Le navire en déréliction, livré au grignotage de ses moindres particules, porte symboliquement tous les mouvements d'exode avortés vers l'utopie de mondes meilleurs.



Geert GOIRIS

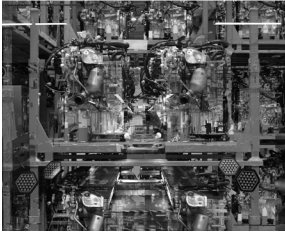
Né en 1971 en Belgique - Vit en Belgique

Futuro - 2002

Épreuve Lambda contrecollée sur Dibond - 98,3 x 125,2 cm

Collection CNAP - En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

« Quand j'avais environ neuf ou dix ans, j'ai vu une image de ce pavillon dans un magazine. En 1999, j'ai vu la même photographie dans un livre, et je me suis demandé si le pavillon pouvait être toujours à cet emplacement. Alors, je suis parti en expédition en Finlande avec l'intention de le retrouver. Il était installé, caché, quelque part dans une forêt, et après que de nombreuses personnes nous aient chacune donnés des indications pour nous aider à trouver la bonne direction, nous avons atteint le pavillon une demi-heure avant la tombée de la nuit. » C'est en ces termes que Geert Goiris décrit la genèse de cette photographie, dont le sujet est la maison Futuro conçue en 1968 par l'architecte finlandais Matti Suuronen. Directement inspirée par la conquête spatiale des années 1960, Futuro est une maison-capsule dont le design prend ses sources dans l'imagerie à la fois scientifique et fantasmée des habitacles destinés aux voyages intersidéraux et aux conquêtes de terres inexplorées. Cette maison illustre de manière littérale le concept énoncé par Le Corbusier dans les années 1920, proposant que la maison soit envisagée comme une « machine à habiter », aménagée comme une auto ou une cabine de bateau, libérée du principe de sédentarité par sa mobilité. Elle synthétise l'habitat « extra-terrestre » des hommes du futur et l'habitable terrestre nomade, émancipé de ses contingences de fondations, d'immuabilité et d'ancrage dans le sol. Futuro était construite en kit à partir d'éléments en plastique polyester et sa conception obéissait à la nécessité de pouvoir la déplacer aisément et de l'installer sans difficulté sur des terrains escarpés incompatibles avec les architectures traditionnelles de l'époque – ce que montre bien la photographie de Geert Goiris. Mais la crise pétrolière de 1973, l'augmentation endémique du coût des matières plastiques et un marketing inadapté auront eu raison du projet architectural de Matti Suuronen. La maison Futuro photographiée par Geert Goiris gît quelque part au milieu d'une forêt finlandaise. Aucune route ne conduit à l'édifice, posé à cet emplacement depuis les années 1960, devenu l'épave d'un projet visionnaire dont le devenir aura été celui d'une utopie. Cet habitat répondait à la volonté de faire table rase d'une architecture engoncée dans un traditionalisme obsolète, de fournir l'habitation du futur capable de répondre à la nouvelle donne d'un monde de plus en plus changeant par une maison totalement mobile et adaptée à tous les territoires. La contre-plongée adoptée par Geert Goiris pour sa prise de vue donne à voir l'instant de la découverte lorsque l'artiste, situé en contrebas, aperçoit la maison échouée comme un ovni sur une petite crête enneigée. Sa porte d'entrée a disparu, ses parois sont couvertes de mousse et de vert-de-gris, la maison est devenue le fantôme d'elle-même et se révèle, engoncée entre les arbres comme un mystérieux sanctuaire exclu du temps.



Stéphane COUTURIER

Né en 1957 en France - Vit en France

Melting Point Toyota n°17 - 2005-2006

C-Print sous Diasec - 90,8 x 110,4 cm

Collection CNAP - En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

Cette œuvre appartient à une série de vingt photographies réalisées dans l'usine de montage automobile Toyota de Valenciennes, en France. Si la rigueur géométrique des œuvres plus anciennes est toujours de mise, les photographies de Melting Point se manifestent dans la profusion de détails entremêlés, enchevêtrés, par la superposition de deux images qui « fusionnent », comme l'indique le titre anglais de la série. Les deux images superposées de *Toyota n°17* agissent comme deux photogrammes extraits d'un film et insufflent simultanément du temps et du mouvement à l'œuvre, reproduisant ainsi le mouvement sans fin de la chaîne de montage, sa mécanique répétitive et syncopée. La photographie de Stéphane Couturier recompose une durée par l'impossible accommodation de l'image et par la circulation du regard d'un détail à l'autre, d'un plan à l'autre, évoluant entre les chicanes d'acier et la robotique pour envelopper un espace en constante vibration stochastique. Les grands axes structurels de la chaîne de montage se détachent plus nettement – orthogonales bleues, hexagones noirs et gris, aplats rouges et lignes de câbles noirs – et se perdent dans le flou du plan feuilleté, dans la perspective démultipliée, dans l'abstraction des pièces métalliques. La carcasse de voiture, sujet central de l'image, semble flotter, translucide à peine visible. La perspective puissante de cette photographie renoue avec les compositions classiques de la peinture de la Renaissance.

Toyota n°17 obéit à une double composition. Orthonormée, elle s'organise selon une grille exigeante qui contient un ensemble de mouvements circulaires, saccadés, syncopés, chaotiques en apparence. Si la netteté des formes les moins mobiles confère une certaine objectivité à cette photographie – renforcée en ceci par le cadrage frontal et le titre factuel –, l'absence d'accommodation du reste de l'image restitue ce que Georges Didi-Huberman nomme « l'énergétique de l'expérience visuelle ». Et, comme le précise Matthieu Poirier, « cette énergétique mise en œuvre chez Stéphane Couturier requiert également une participation optique active de la part du spectateur et suscite [...] la circulation, l'étirement, le déploiement ou la concentration du regard, ce dernier ne pouvant se stabiliser sur un élément évident, saillant et fixe, un sujet, hiérarchiquement mis en avant. » *Toyota n°17* en appelle à une circulation de l'œil du spectateur au sein de cet espace multidimensionnel, passant du net au flou et du flou au net, de l'opaque au translucide, etc. et c'est au terme de cette circulation que le regard, à la fin, fait l'image.



Thomas DEMAND

Né en 1964 en Allemagne - Vit en Allemagne

Sprungturm / Diving Board - 1994

C-Print sur Diasac - 150 x 118 cm

Collection CNAP - En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

Thomas Demand est photographe mais la photographie n'est que l'étape ultime d'un long processus de travail qui, bien en amont de la prise de vue, se déroule dans l'atelier et concerne davantage la sculpture ou la fabrication de décors que l'acte photographique à proprement parler. Que voyons-nous sur ses photographies, sinon une accumulation de paysages, d'environnements urbains, d'intérieurs domestiques ou administratifs qui, tous, exhalent la même atmosphère étrange, la même lumière mate et blafarde, la même impression d'être simultanément extraits de la réalité et absolument irréels ? Tous les sujets photographiés par Thomas Demand véhiculent le même sentiment d'appartenance à des univers hors du temps, gelés dans leurs architectures trop parfaites, aseptisées, immaculées, sans la moindre trace de vieillissement. Simultanément, tous ces édifices et tous ces volumes sont parcourus de défauts, de fissures, d'ajustements approximatifs entre des éléments architecturaux insuffisamment rigides ou insuffisamment souples. Son œuvre consiste à créer à partir d'une image initiale, une maquette de grandes dimensions entièrement faite de papier et de carton, puis à la photographier avant de procéder à sa destruction. En interposant de la sorte une maquette entre la réalité et l'œuvre finale, Thomas Demand complexifie la relation de reproduction du réel qui est au cœur de l'acte photographique. Ses œuvres sont les photographies d'un référent artificiel, détruit à l'issue de la prise de vue, et ce référent est lui-même le référent d'une image préalable, qui est elle-même une photographie prise dans un lieu réel. Dès lors, la question centrale de ces œuvres est sans doute de savoir de quoi sont-elles les photographies, d'autant plus que le simulacre créé sous forme de maquette n'a pas pour objet de se constituer en parfait trompe-l'œil : les volumes élaborés dans l'atelier laissent volontairement apparaître de multiples imperfections dont la présence contribue à convaincre le spectateur de l'inauthenticité de ce qui se trouve sur la photographie. Les plongeurs de la piscine révèlent leur facticité : ils dominent une surface noire et mate qui n'est pas celle d'un bassin ; les gradins montrent leurs béances de maquette imparfaitement ajustée ; l'ensemble est disposé dans un lieu sans fond, sans horizon, éclairé par une blancheur irréelle. La piscine, ses plongeurs et les gradins, comme tous les sujets abordés par Thomas Demand (bureaux désertés, administrations, lieux d'archivage, couloirs, tunnels, escalators...) sont des espaces sans identité stable. La piscine est à la fois lieu de loisir, terrain de sport et d'assainissement, espace de théâtralisation sociale avec toutes ses ambiguïtés : les mêmes personnes s'y croisent périodiquement, les corps y apparaissent dans une volonté de détente, de performance, de purification, et parfois de séduction. Mais ici, ces particularismes semblent s'être effacés. Nous sommes en quelque sorte face au degré zéro de la réalité. Le décor photographié avant sa destruction se constitue comme le leurre inopérant d'une réalité révélée dans son artificialité. La maquette de cette piscine n'est finalement ni plus juste, ni plus fautive que la réalité elle-même dont nous ne savons rien : la maquette a disparu, l'image qui lui avait servi de modèle a disparu et il ne reste par conséquent de la réalité de ces tours de plongeon que ce que Thomas Demand nous en laisse voir.



Éric POITEVIN

Né en 1961 en France - Vit en France

Sans titre - 2006

C-Print - 228 x 118 cm

Collection FRAC Auvergne

Sans titre - 2000 - Épreuves d'après négatifs contrecollées sur aluminium - 70,1 x 87,1 cm - 73,9 x 59,4 cm - 49,5 x 39,9 cm - 63 x 49,9 cm - 59 x 73,9 cm - Collection CNAP

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

Les photographies d'os à moelle d'Éric Poitevin s'inscrivent dans le large corpus développé par Éric Poitevin depuis plusieurs décennies au sein duquel il pratique de multiples allers-retours entre l'histoire de la photographie et celle de la peinture. Sa photographie plonge autant dans l'héritage pictural dont est redevable la photographie qu'elle souligne l'importance des premières inventions en optique pour la peinture. Lors d'une conversation, Éric Poitevin expliquait comment l'idée de ces images d'os à moelle lui était apparue très simplement, dans sa cuisine, en voyant un os déposé debout sur une table, comment cette vue s'était constituée immédiatement en sujet photographique possible. La projection mentale qui fut la sienne consistait en une image où l'os, posé seul sur un support blanc, devait nécessairement se situer dans un contexte architectural. En d'autres termes et sur un plan symbolique, à l'architecture osseuse d'un corps devait répondre l'architecture d'un lieu de prise de vue. C'est la raison pour laquelle chaque os, photographié individuellement, est posé dans un angle ou le long d'une arête de mur. À la blancheur immaculée de cet espace architecturé (dont on ne sait s'il a été fabriqué pour l'occasion ou s'il existe dans le studio de l'artiste) répond l'architecture organique irrégulière des os, encore maculés de résidus de chair et de graisse, dont les brillances, ça et là, dévoilent qu'ils ont sans doute été tranchés par le boucher peu de temps avant la photographie. Par ailleurs, la configuration spatiale dans laquelle se sont effectuées ces images ne permet pas de prendre la mesure du lieu ni d'évaluer les dimensions des os. Tout ce que donne à voir cet ensemble d'œuvres est le rendu fidèle de cinq os à moelle photographiés sur un fond dont le blanc donne l'étalement chromatique.

À propos de la série de photographies représentant des cerfs morts, il explique : « Le Musée de la Chasse à Paris m'a contacté pour me proposer de travailler dans un domaine qui appartient au musée, dans les Ardennes françaises, tout près de chez moi. Ainsi, il m'offrait un budget de production et l'opportunité de faire des images de grands cerfs, chose impossible en dehors d'un tel contexte. J'ai donc décidé [d'utiliser] ce fond blanc récurrent dans mon travail depuis quelques années, le tout baigné d'une lumière naturelle venant du toit... J'ai créé ces conditions sur place afin de réduire au maximum les déplacements et le temps entre le moment où les animaux étaient tués par le garde-chasse et la prise de vue. Effectivement, je voulais éviter la raideur cadavérique, je souhaitais que les animaux gardent leur souplesse, l'indice étant l'œil et son humidité, ses reflets. À une ou deux exceptions près, l'œil et le museau sont encore humides... C'est une sorte d'illusion, d'entre-deux, que je souhaitais photographier. Travailler là-bas a été un moment très intense de ma vie, particulièrement fructueux pour moi. »



Patrick TOSANI

Né en 1954 en France - Vit en France

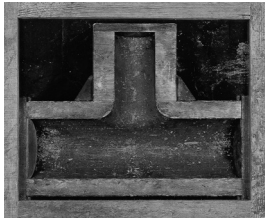
Portrait n°12 et Portrait n°16 - 1985

C-Print - 130 x 100 cm chaque

Collection CNAP - En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

Patrick Tosani accorde dans ses photographies une place essentielle à la tactilité de ses images, fouillant le réel dans ses moindres recoins, jusqu'à « rendre les choses photographiées plus proches, pour ainsi dire touchables », comme il le déclare. Avec *Portrait n°12* et *Portrait n°16*, les visages de ces portraits « aveugles » sont rendus à l'état de faces indéterminées dont seule la composition anthropomorphe permet de révéler la nature. S'exprimant sur la genèse de ces portraits, Patrick Tosani indique : « Ce rapprochement du toucher à la vue [m'a donné] l'idée d'utiliser un matériau neutre, moins réaliste, tel les feuilles d'écriture Braille. L'intention de ces portraits Braille est la suggestion de toucher avec les yeux par le transfert de la photographie. Il s'agit de la projection d'un portrait diffus sur une page d'écriture Braille. Les caractères sont effacés sur la totalité de la surface, exceptés sur le visage du modèle. La projection diffuse et floue a vocation, d'une part d'augmenter la présence et le relief des points, d'autre part de rendre l'identification du portrait impossible. Par la prise de vue photographique, ce relief minimum perd sa fonction de langage tactile. Il se transforme en signe visuel. La photographie aplatit définitivement ce volume infime. [...] Ce travail repose sur le paradoxe de ne pas voir ce qui doit être vu, et de voir ce qui doit être seulement touché. »

Par ces photographies, Patrick Tosani atteint un point aveugle de l'image dont les deux champs croisés – langage tactile et langage visuel – échouent dans une impasse. Cette impasse mène l'image dans une zone d'indiscernabilité qui lui confère toutes ses qualités. Ici, le Braille sans relief est le trompe-l'œil par excellence, dans son expression la plus littérale, redoublant l'aveuglement des visages par une cécité tactile. Ne s'agissant pas de portraits d'aveugles, ces œuvres pourraient sans doute être qualifiées de « portraits d'aveuglement » tant elles marquent l'éradication de la communication traditionnelle entre le regardeur et ce qu'il devrait être en mesure de voir ou de toucher.



Pascal KERN

(1952 - 2008)

Les Avatars - 1995

Bois, bronze, cibachrome - 2 x (63 x 24 x 6 cm), 3 x (55 x 45 x 5 cm)

Collection FRAC Auvergne.

Pascal Kern mêle les possibilités offertes par la peinture, au moyen d'une pratique photographique, dans l'élaboration d'une œuvre exclusivement orientée vers la problématique du volume et de sa représentation dans l'espace. A l'aide d'images photographiques étonnamment frontales, sans arrière plan, marquées par une saturation extrême, Pascal Kern interroge le champ sculptural autour de ses éléments constitutifs essentiels de plein et de creux, de profondeur et de planéité, de masse et de couleur. Il choisit des objets, des matrices ou des moules industriels récupérés ; il les photographie à la chambre, la prise de vue s'effectuant systématiquement à l'échelle 1/1, le tirage ne faisant ensuite l'objet d'aucune intervention de l'artiste. En définitive, les sujets photographiés à l'échelle de la réalité, tirés sur cibachrome, sont encadrés avec le matériau qui les constitue (bois si l'objet est en bois, bronze s'il est en bronze...), le cadre perdant alors sa fonction première pour devenir élément à part entière de l'œuvre.

Par ailleurs, les œuvres, disposées en polyptyques, à l'instar de la pièce *Les Avatars*, établissent immédiatement un certain nombre de corrélations avec l'usage de cette présentation dans la peinture classique. Cependant, si cette dernière en use à des fins narratives, avec Pascal Kern il n'en est rien car le polyptyque est paradoxalement mis au service d'une réflexion sur la sculpture. L'artiste envisage le moule comme sculpture potentielle, à l'état de latence. Le plein du moule suggère le vide qu'occupera l'objet moulé ; son vide suggérant, à l'inverse, le plein de cet objet en devenir. Par la permanence du retournement de la forme, par l'omniprésence de l'empreinte, du moule, du négatif et du positif, Pascal Kern est un sculpteur, un sculpteur du sens plus que de la matière, qui met à profit la séduction des images et les divers héritages légués par l'histoire pour élaborer une œuvre nuancée, vertigineuse, subtile.



Michel CAMPEAU

Né en 1948 au Canada - Vit au Canada

Variations chromatiques inactiniques I - 2014
Impression jet d'encre - 102 x 84 cm chaque
Collection FRAC Auvergne.

Figure majeure de la scène photographique canadienne, Michel Campeau a radicalement transformé sa pratique depuis le début des années 2000 en prenant en compte, très sérieusement mais sans nostalgie, le changement de paradigme de la technique photographique dans sa mutation de l'argentique vers le numérique.

Unaniment saluée et exposée en de nombreuses reprises, publiée par Martin Parr dans sa collection chez Nazraeli Press, la série *Dark Rooms / Chambres noires* procède d'une exploration de lieux désormais abandonnés : les laboratoires où s'originaient les images photographiques avant de migrer définitivement vers les écrans informatiques. Volontairement équipé d'un petit appareil numérique, Michel Campeau observe la façon dont ces ateliers des photographes sont aménagés afin de travailler alternativement dans le noir et la lumière inactinique.

Les *Variations chromatiques inactiniques* font suite à la série *Darkrooms* et participent à la construction d'un corpus rassemblant différentes collectes de matériels désormais obsolètes et jalonnant une histoire d'ingénieurs autant que de photographes. Ces deux ensembles décrivent avec précision une variété de filtres inactinique permettant de travailler dans la pénombre du laboratoire. Tout en exploitant la précision descriptive de la photographie dans sa dimension documentaire, en présentant la chose de façon objective, Michel Campeau exploite les valeurs formelles de ces filtres, en les rassemblant sous forme de petites collections qui recensent les gradations de filtrage. Désormais inutiles, témoins d'une longue période de l'histoire technique de la photographie, ces filtres prennent une valeur formelle inédite, dans un écho volontaire au pictural et à l'abstraction colorée, les filtres contenus par le cadrage, devenant ainsi de potentiels «tableaux photographiques».

Pascal Beausse

EXPOSITIONS DU FRAC AUVERGNE À VOIR ÉGALEMENT

RETOUR AU MEILLEUR DES MONDES LA COLLECTION DU FRAC AUVERGNE

Darren Almond - Ziad Antar - Michel Aubry - Julien Audebert
Aziz+Cucher - Marc Bauer - Abdelkader Benchamma
Jean-Charles Blais - Roland Cognet - Rainer Fetting
Thierry Fontaine - Gérard Fromanger - Marc Geneix
Agnès Geoffroy - Paul Graham - Paolo Grassino - Alain Josseau
Johannes Kahrs - Denis Laget - Alexandre Maubert
Jonathan Meese - Bruno Perramant - Fiona Rae
Luc Tuymans - Clemens von Wedemeyer - Jérôme Zonder

FRAC Auvergne

Exposition du 2 juillet au 2 octobre 2016

Visites guidées les samedis à 15 h et les dimanches à 16 h 30.

Visites en famille les samedis à 17 h.

Visites "Flash" les mercredis et vendredis à 15 h.

Entrée et visites guidées gratuites.

Du mardi au samedi : 14 h - 18 h. Dimanche : 15 h - 18 h. Sauf jours fériés et dimanches d'août.

FRAC Auvergne - 6 rue du Terrail - Clermont-Ferrand - France

04 73 90 5000 - contact@fracauvergne.com - www.frac-auvergne.fr

CLAUDE LÉVÊQUE

DOMAINE ROYAL DE RANDAN

Exposition du 16 juin au 2 octobre 2016 - Tous les jours sauf mardi de 14 h à 19 h

Domaine Royal de Randan - Place Adélaïde d'Orléans - 63310 Randan

Droit d'entrée compris dans celui du Domaine Royal, incluant la visite du Domaine et de ses collections.

L'accès à l'exposition est visible dans le cadre des visites accompagnées

04 70 41 57 86 - www.domaine-randan.fr / 04 73 90 5000 - www.fracauvergne.com