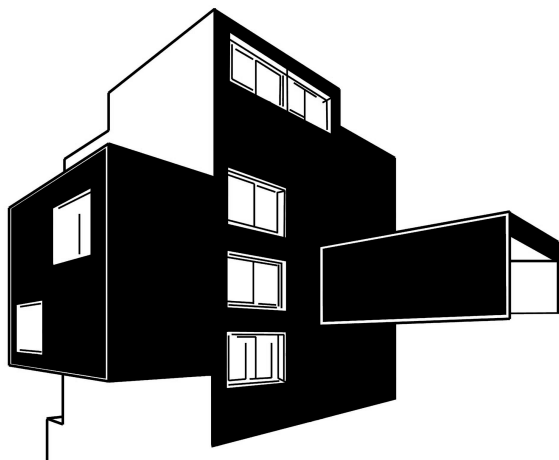




**Espace de l'Art Concret**  
centre d'art contemporain / Mouans-Sartoux

---



exposition temporaire, donation Albers-Honegger

# concrétude

07 déc. 2014 - 08 mars 2015

Artistes / **Frédéric Bouffandeau, Renaud Jacquier Stajnowicz, Jérémie Setton, András Wolsky**

Commissariat : **Fabienne Grasser-Fulchéri, assistée de Claire Spada**

-----

Cette exposition rassemble quatre artistes qui travaillent la peinture pour en éprouver les supports, les matières, les motifs, les points de vue ou encore la part du hasard, dans des oeuvres souvent réalisées en série.

Comment peindre aujourd'hui alors que l'on considère souvent cette pratique comme épuisée ?

La matérialité de la peinture et ses limites, les espaces qu'elle peut ouvrir ou au contraire les frontières qu'elle installe sont autant de domaines à explorer. Quelles images naissent de la peinture ? Comment éprouver physiquement et optiquement la peinture ?

Ce sont les questionnements historiques de la peinture et son rapport à la perception qui sont ici convoqués : forme et non-forme, apparition et disparition, recouvrement et effacement, occupation de l'espace et façon de délimitation du vide.

Chez Frédéric Bouffandeau et András Wolsky, le choix d'une matrice — ronde et souple chez le premier ; linéaire et anguleuse chez le deuxième — engendre une interactivité entre l'artiste et son oeuvre. Par des jeux de glissements, de superpositions ou de rotations induits ou non par le hasard, ces artistes proposent des compositions dynamiques qui opèrent souvent un passage du plan au volume.

De même les formes peintes de Renaud Jacquier Stajnowicz n'habitent plus seulement la toile mais tout l'espace qui les entoure puisqu'elles relient les 3 plans traditionnels que sont le mur, le sol et le plafond. Les toiles sont posées, imbriquées et invitent au déplacement tout comme le "Square" de Jérémie Setton se dévoile par les modifications de l'incidence de la lumière causées par les déambulations du spectateur.

Il s'agit donc d'explorer la peinture et son rapport à l'espace : révéler la structure, le contenu et le caractère propre d'un espace et d'un lieu. En quittant la planéité le peintre envahit l'espace et fait entrer le spectateur dans la toile pour reconsidérer la situation de la peinture au sein même du lieu où elle se trouve.

Cette exposition est aussi l'occasion de faire découvrir au public le travail d'András Wolsky, artiste hongrois en résidence à l'Espace de l'Art Concret du 01 octobre au 15 novembre 2014.

---

## **Frédéric Bouffandeau**

**Né en 1966, vit et travaille à Angers et Paris.**

L'œuvre de l'artiste trouve son origine dans une réflexion sur les moyens, les impasses et les issues de la peinture. L'artiste développe un travail graphique et pictural au moyen d'une matrice qu'il multiplie par glissement pour envahir l'espace. Déployée, la peinture accroît ses effets sur un spectateur placé au centre du dispositif. Les reprises et superpositions, les déplacements et rotations dont cette forme-matrice fait l'objet ont généré des structures linéaires et réticulées, all over, des stratifications de plans colorés, opaques ou translucides, des découpes aléatoires générant à leur tour de nouvelles configurations formelles.

-----

**Frédéric Bouffandeau** me confiait récemment son intérêt et son admiration pour l'architecture de Tadao Ando, les Torqued Ellipses de Richard Serra et les Sky spaces de James Turrell. De telles références peuvent surprendre, d'abord au regard de la différence d'échelle et de moyens déployés, ensuite parce que ces œuvres investissent un espace tridimensionnel, urbain ou paysager. L'œuvre de Frédéric Bouffandeau, quant à elle, trouve son origine dans une réflexion sur les moyens, les impasses et les issues de la peinture, et singulièrement depuis ses réductions et réifications, en France et aux Etats-Unis en particulier, opérés par BMPT, Supports-Surfaces et l'abstraction du Color field.

De fait, depuis plusieurs années, la peinture de Frédéric Bouffandeau, abstraite et distanciée, dépouillée dans ses moyens, mais souvent sensuelle dans ses effets, s'est exclusivement développée à partir d'une forme-matrice — sorte de corolle ou d'aréole irrégulière et festonnée. Les reprises et superpositions, les déplacements et rotations dont cette forme-matrice fait l'objet ont généré des structures linéaires et réticulées, all over, des stratifications de plans colorés, opaques ou translucides, des découpes aléatoires générant à leur tour de nouvelles configurations formelles — donnant lieu aux séries de dessins au fusain sur papier de soie de 2001 et aux huiles sur papier de 2002.

Dès cette époque pourtant — c'est-à-dire bien en amont des actuels développements architecturaux de ce travail — Didier Larnac relevait l'évocation par Frédéric Bouffandeau de la « cellule architecturale »<sup>1</sup> comme modèle sous-jacent à la conception de sa forme-matrice et son utilisation comme module. Les possibilités d'un devenir tridimensionnel de l'œuvre étaient illustrés par une unique sculpture de verre dont la silhouette ondulante rappelait une colonne vertébrale. Certes, l'expérience était alors isolée — depuis, une autre colonne, droite et creuse, composée d'anneaux de porcelaine superposés, l'a rejointe.

Les dessins de 2001 associant plusieurs feuilles de papier de soie superposées produisaient un dispositif spatial — bien que d'une profondeur extrêmement restreinte — en séparant les multiples strates dont la peinture est traditionnellement constituée.

Rétrospectivement, il est clair qu'il s'agissait alors déjà de l'élaboration, par des moyens extra-picturaux, de « machines à voir » — ces dessins produisaient à la fois l'image abstraite et les conditions de visibilité de l'image en question.

Depuis, ces expériences de déploiement de la peinture dans l'espace ont été réitérées et augmentées. Elles reposent sur la multiplication et les déplacements de la forme-matrice — déplacements topologiques, déplacements par les changements d'échelle dont elle fait l'objet, mais aussi par son transfert dans d'autres supports et matériaux : sérigraphies et papiers peints, calques et tubes de néon, ou encore découpes dans les parois de maquettes architecturales.

Frédéric Bouffandeau travaille actuellement, dans le cadre d'une commande spécifique, à la réalisation, pour les Hôpitaux d'Angers, d'une chapelle non confessionnelle. Ce projet en cours, qu'il mène en collaboration étroite avec l'architecte en charge de la construction, est l'occasion de mettre en œuvre, à l'échelle 1, les principes issus du mouvement d'expansion organique qui anime son travail depuis plusieurs années : multiplication et déplacement de la forme-matrice ; sortie hors de l'espace conventionnel du tableau ; déploiement environnemental de la peinture et accroissement de ses effets (couleur, lumière, espace) sur un spectateur désormais immergé au cœur du dispositif.

En 2006, Pierre Wat décelait, dans la réduction volontaire des moyens à quelques éléments (contour, plan, couleur), non une position de ressassement d'une hypothétique et illusoire fin de la peinture, mais au contraire une « idée de recommencement », « une façon de chercher un nouveau début dans une histoire déjà présente »<sup>2</sup> — une voie autre, un ailleurs de la peinture, donc. Ou mieux : une peinture mise hors d'elle-même, une peinture déplacée.

Cédric Loire "*La peinture déplacée*", Frédéric Bouffandeau, catalogue de l'exposition, Le 19 - Centre Régional d'Art Contemporain, Montbéliard, 2011.

Notes :

<sup>1</sup> Didier Larnac, Frédéric Bouffandeau, catalogue de l'exposition organisée au Nouveau Théâtre d'Angers (8 mars – 6 avril 2002) par l'Artothèque d'Angers (page 7).

<sup>2</sup> Pierre Wat, « La matrice », Frédéric Bouffandeau, Paysage, 2006 (p. 11).

---

## **Renaud Jacquier Stajnowicz**

**Né en 1952, vit et travaille à Chavanod.**

Pour Renaud Jacquier Stajnowicz, si sa peinture s'inscrit dans une continuité traditionnelle de moyens, (le support, châssis toile de lin, l'encollage, la matière : "la peau de la peinture") elle est aussi un questionnement sur son rapport à l'espace et à son appréhension à la fois corporelle, esthétique et mentale. Objet peinture qui s'affirme ici comme un corps redressé, disposé, là, prêt à la rencontre. Nous avons dans cet espace, la même oeuvre disposée de deux manières différentes. Les oeuvres sont concrètement par leurs matérialité, en relation, en rapport avec le lieu d'accueil, ici, le mur, les angles. Ces rencontres sont une "élévation amoureuse", l'une

inspire : extension, l'autre expire : contraction. Elles confirment ici l'organicité des oeuvres. Au dedans de l'oeuvre, le rapport noir/blanc (intériorité), au delà de l'oeuvre l'ouverture sur le lieu( extériorité). Il n'est plus question d'habiter seulement la toile, par la dépose d'une trace peinture, mais de faire que l'oeuvre habite cet espace, ce volume, avec les contraintes qu'il propose. Pas de violence ici, tout est relation. Relation dans et avec le lieu, dans lequel est inclut par sa présence même le spectateur ; celui ci par sa déambulation se déplace dans l'oeuvre qui est, au delà des propositions de Jacquier Stajnowicz, la totalité, l'espace même du lieu. Ces propositions artistiques sont une réconciliation, avec une réalité, là, maintenant.

-----

*« Je suis tout ce qui est, qui était et qui sera et aucun mortel n'a soulevé mon voile »<sup>1</sup>*

Et si cette inscription s'adressait à la peinture même, à l'art simplement, comme si l'événement de peindre, la cérémonie de la peinture nous livrait l'impossibilité du dévoilement. La peinture donnera-t-elle ce coup de main, ce geste à « l'arraché » par lequel le secret se laisse dérober. Il y a bien ici comme une fraude, quelque chose qui s'introduit et qui rend inutile le souci de la compréhension. Et pourtant, tout est là, à portée de la main, des couleurs transparentes et profondes, impérieuses, refuge de l'innocence, clé d'une communauté de langage, de relation des êtres entre eux.

**Jacquier Stajnowicz** choisit le monochrome, manière physique d'amener la surface à l'incident, rendant fragile toute prise. La couleur non descriptive évite l'inflation « radicale » afin de privilégier l'intervention, le passage de l'acte de peindre.

Non tenu par une doctrine ou un système clos, le geste peut librement sonder l'espace pictural et faire s'enflammer le réel à s'écarter les yeux, représentation de « l'imprésentable » ou « éclat de présentation ». Le réel « propriété de ce qui sature les sens » selon Valéry<sup>2</sup>, déborde jusqu'à l'excès, excès qui insiste et résiste jusqu'à nous laisser interdit. L'absence de sujet ou plutôt son trop plein, s'élève au-dessus, ouvrant un champ où l'échelle du tableau est bien l'échelle du corps.

La peinture forme une famille où se noue l'alliance entre l'œil et le cœur dans le flux et le reflux du pas du marcheur, des pulsations. Blanc, noir, le regard s'écrase, scrute l'image, arpentée du sol au mur et au-delà, confrontée à l'espace du lieu, refermée dans son mutisme. In extremis, à toute vitesse, la peinture échappe au contrôle, à la fermeture qui l'entraîneraient vers un infini où se perdrait l'équilibre entre « personnel et impersonnel », ce juste point entre l'être et la nature.

Cette démarche volatilise les idées tenaces d'une peinture/objet, peinture de cheval/peinture sculpture. Y. Klein<sup>3</sup> affirme que ses propositions monochromes sont des paysages de liberté « je suis un impressionniste et un disciple de Delacroix » Jacquier Stajnowicz le rejoint bien dans la dématérialisation de la couleur en corps « immaculé, calme, détendu ».

La peinture exhibe son secret jusqu'à nous laisser tout essoufflé, médusé, à l'arrivée et sur le tranchant de la toile. « petite sœur », il faudra désormais nous souvenir de ce qu'il y avait avant ; vu entre plaisir et déplaisir. Seule, la peinture permet cette poursuite, cette façon de dévaler la surface dans la lumière, peu importe la distance pour nous sujet « insupportable enfant gâté »<sup>4</sup>. La poursuite n'a de raison d'être qu'à toucher l'invisible dans le visible, l'instant où l'espace entre moi et les choses n'est relié que par l'expérience vécue. L'intensité plastique des œuvres de Jacquier Stajnowicz rend presque possible d'explorer ce qui impulse le geste et inversement son silence nous trouble, en se gardant bien de le montrer. Ce trouble est sollicité, quand il vient faire vaciller nos codes jusqu'à faire s'effondrer notre volonté de puissance et susciter l'affolement. Alors une certaine idée du beau s'immisce par surprise, en un éclair.

Elisabeth Chambon | Conservateur du Musée Géo-Charles

<sup>1</sup> Inscription du temple d'Ibis. E. Kant, critique de la faculté de Juger (Suisse) 1913.

<sup>2</sup> P. Valéry, dans ses Cahiers

<sup>3</sup> Y. Klein, dans son journal, 23 Août 1957

<sup>4</sup> C. Lévi-Strauss

---

## András Wolsky

**Né en à 1969, vit et travaille à Budapest.**

L'artiste crée ses œuvres selon un système de règles déjà établies, généré par le possible et l'instant. Ce système de règles, volontairement réduit à un cadre étroit, rend l'œuvre visible dans le temps en couches successives.

Ses œuvres ne peuvent donc être considérées comme étant le fruit de sa seule création. Elles sont le résultat d'une collision entre un ordre géométrique et l'imprévisible. Elles interrogent la part d'aléatoire et d'intentionnel présente dans toute création. Les peintures géométriques d'András Wolsky renvoient simultanément à l'avant-garde des années 20 et 30 tout en évoquant l'art systématique et conceptuel des années 70.

Dans ses œuvres, des lignes colorées se croisent sur un fond déterminé, peint le plus souvent en blanc, en noir ou en gris. Il est impossible de discerner les lignes résultant d'un processus aléatoire de celles dont le positionnement est parfaitement maîtrisé.

*« J'ai longtemps été intéressé par le fait du hasard dans mon travail. Appréhender le hasard dans le processus créatif, me permet d'expérimenter des phénomènes inattendus. Avant toute création, j'ai une vague idée du résultat futur, sans pour autant que celui-ci ne se résume qu'à une vue de l'esprit. »*

---

**András Wolsky** s'est engagé depuis plusieurs années dans une constante : travailler avec le hasard.

Mettons en jeu ce postulat et supposons que ces peintures, ces dessins et ces objets n'ont pas été créés par hasard mais plutôt de façon aléatoire, voire même dans un acte extrêmement délibéré.

La majorité de ces « innocentes » images non-figuratives est issue d'un mode aléatoire connu de tous, le lancer de dés ; mais elles peuvent aussi avoir été conçues autrement. Sans un texte explicatif joint à la peinture, le spectateur ne peut vérifier s'il se trouve devant le résultat d'une coïncidence ou d'un accident, d'une composition ou d'une décomposition (construction, destruction ou déconstruction ?).

Si nous laissons tomber sur une feuille de papier les baguettes d'un jeu de mikado, leur disposition sur le plan s'effectuera de façon aléatoire. Si nous nous accordons sur ce protocole, et que par exemple, nous consignons le résultat de chaque série de quatre lâchers consécutifs, chaque lâcher demeurera aléatoire en lui-même, mais entre chaque série, un lien se met en place. Nous sommes ici face à une stratégie basée sur une part de hasard.

Ainsi, pouvons-nous mimer ou simuler de façon complètement délibérée et arbitraire, la « situation d'un aléatoire anticipé ».

Il peut aussi survenir que les baguettes s'organisent dans une configuration complètement régulière, mais cette probabilité est extrêmement négligeable.

Dans chaque œuvre de Wolsky, la même problématique apparaît encore et toujours, celle-ci étant la condition même d'un passage d'une régularité absolue à un chaos absolu. Au-delà de cette tension entre régularité et chaos, le spectateur, en son fort intime, peut toujours percevoir la peinture comme une image. Ce qui émerge de la toile n'est pas qu'une construction de plus en plus complexe, mais un processus qui tend à la simplification.

Dès ses débuts comme dans ses travaux les plus récents, Wolsky poserait-il la question fondamentale ? Dans sa série, *Hasard et Intentionnel*, de toutes ses lignes colorées se croisant sur un fond sombre, il est impossible de distinguer les lignes tracées de façon aléatoire, celles apparues par hasard, celles planifiées et dirigées avec l'aide du hasard et enfin celles calculées soigneusement.

Ici apparaît l'éternel secret de chaque œuvre d'art. Rien dans les compositions de Léonard de Vinci ou de Cézanne ne peut définir comment les lignes ou les coups de pinceaux jouent leur rôle ; tout ce que nous savons et/ou ressentons, c'est qu'il en est ainsi. Dans les œuvres d'Andras Wolsky, la composition des lignes est conçue de façon similaire.

## Jérémie Setton

**Né en 1978, vit et travaille à Marseille.**

Pour Concrétude, Jérémie Setton présente *Black and White Square*, son dernier Module Biface. Composé de deux faces peintes (l'une en noir, l'autre en blanc) contrariées par un éclairage latéral judicieusement placé, cette installation offre au regard l'image plane d'un monochrome gris.

Avec cette pièce, l'artiste pousse à l'extrême sa recherche sur les Modules Bifaces ; que ce soit par la forme épurée du carré, le contraste absolu des couleurs, le retour (du volume) au mur... Cent ans, tout juste, après le carré noir de Malevitch et six mois après une résidence à la Fondation Josef et Anni Albers au Etats-unis, Jérémie Setton offre ici un vibrant hommage au carré tout en jouant sur notre rapport au réel.

Une deuxième pièce est présentée au coté de *Black and White Square* ; une vidéo intitulée *Temps humide*. Elle montre un aplat foncé se transformant lentement en un aplat clair. Dans l'intervalle, la contamination du plan laisse le temps d'imaginer à quoi on a affaire. Un nuage qui avance jusqu'à occuper lentement tout le champ, ou un monochrome peint qui sèche en temps réel (perdant un ton au passage et cédant la place à un autre monochrome) ? Profondeur ou plan, lointain ou proche... Le doute persiste tout au long de la rêverie.

Pourtant, c'est bien de peinture dont il est ici question. En nous faisant contempler de longues minutes la transformation de la couleur humide en couleur sèche, Jérémie Setton nous propose de prendre le temps de méditer autant sur la matérialité de la peinture que sur notre faculté de penser en images.

Le travail de Jérémie Setton, questionne l'image en train de se faire et notre aptitude à la convoquer. Mais ses "images" sont dénuées d'imagerie ou de narration. Ses espaces ou volumes présentent non pas des monochromes mais des images de monochromes. Ils ne conservent de l'image que le leurre, la sensation du plan et la perception de l'absence.

Dans la série des *Modules Bifaces*, Jérémie Setton inverse ce que nous propose traditionnellement l'image peinte : l'objet en volume est présent mais il est mis en absence, soustrait au regard par un jeu d'équilibre entre la couleur et la lumière.

*"Dans ses modules ou installations, pour lesquels on laissera au lecteur le choix de l'épithète esthétique adéquate (car il s'agit de modules autant picturaux sculpturaux que performatifs), l'artiste se plaît à renverser les paradigmes habituels de la tradition picturale, qu'elle soit d'ailleurs abstraite ou figurative. Là où pendant des siècles, l'art occidental a essayé de créer et de convoquer sur un support plan l'illusion de la tridimensionnalité mimétique ou la construction d'une spatialité picturale abstraite, il semble poursuivre un objectif diamétralement opposé: car chez lui la peinture sort du plan, voire du cadre, elle est appliquée à un objet tridimensionnel dont elle vise à annihiler précisément la plasticité afin de le faire apparaître uni et bidimensionnel."*  
Emmanuel Lambion pour Artorama 2013

---

**Artothèque Antonin Artaud** – Peux-tu nous parler de ton parcours artistique?

**Jérémie Setton** – J'ai une double formation aux Beaux-Arts, de restaurateur d'œuvres d'art et de plasticien. Même si j'ai rapidement arrêté la restauration au profit de mes



recherches artistiques, j'ai eu la chance dans cette première vie, de me confronter physiquement à des œuvres classiques dans des conditions exceptionnelles (...)  
C'est le niveau d'éclairage d'un espace que je prends en compte dans le choix de mes couleurs ; donc je compense la présence des lumières, je compense la présence des ombres, de manière à retrouver quelque chose qui s'apparente à première vue à une continuité monochrome. Cette espèce de tableau minimal se désagrège, ou se dévoile, selon les déplacements du visiteur. Vu que ma première couleur, c'est la lumière, mon premier geste est de poser un éclairage. Cela implique un espace plus ou moins clos où je puisse contrôler la lumière en évitant les fluctuations de la lumière du jour.

**AAA** – Le module biface que tu vas présenter à l'Artothèque réactive toutes ces questions essentielles pour toi : la couleur, la lumière, la perception de l'espace...

**J. S.** – Celui-ci s'appelle Square, et joue sur ce double terme : en français, il renvoie à un espace de déambulation publique ; en anglais, il renvoie au carré, à cette forme minimale emblématique de la modernité et de la peinture monochrome. Pourtant ma pièce n'est pas un monochrome mais l'image d'un monochrome. J'aime l'idée de travailler sur une image sans imagerie. Il ne reste ici de l'image que le leurre ; que son moment d'émergence sans narration. J'aime aussi l'idée que sur mes modules bifaces deux approches antagonistes de la peinture puissent coexister. A savoir une esthétique de l'art concret ou minimal - qui normalement bannit l'image rétinienne - et en même temps des enjeux du réalisme qui cherche la représentation illusionniste. Mon travail a quelque chose à voir avec le lien ou le rapprochement des contraires.

**AAA** – Tu nous as parlé de déambulation. Que se passe-t-il quand le visiteur se déplace ?

**J. S.** – Lorsqu'un visiteur passe devant la source lumineuse, l'équilibre se rompt, le plan, le carré monochrome, se révèle être un volume bichrome. Par cette circulation, le corps entre totalement dans l'espace de l'œuvre. J'aime bien troubler la limite de l'œuvre... Où commence-t-elle ? Ce serait seulement le carré peint si on se limitait au sens anglais de « square », mais, au sens de « lieu de déambulation », c'est aussi l'espace tout autour et la lumière totale dans laquelle l'objet est englobé qui constituent l'œuvre. Quand le visiteur s'approche de l'objet, il entre dans « l'espace public » et interfère sur lui à sa propre surprise.

**AAA** – Bien qu'on distingue en général la réalité de l'illusion ?

**J. S.** – Je vous parlais de la superposition du réel et de l'image... Si j'enlève ici une partie du réel, la lumière, l'illusion de l'image ne fonctionne plus... En même temps, il n'y a rien de plus réel que la lumière. C'est même parfois elle qui le définit. On en vient aux questions de la présence et l'absence... Si j'insiste sur le fait que [les modules bifaces] agissent comme des images, c'est parce qu'ils mettent en présence un volume palpable, concret, et en même temps, par une « couleur en creux », ils mettent en absence ce même volume, le font partiellement disparaître, le dématérialisent comme un élément fantôme. Au même endroit se superposent le réel et quelque chose de l'ordre de la représentation.

**AAA** – Pour l'éclairage électrique ou dans le choix des pigments, est-ce que tu utilises

des matériaux particuliers ?

**J. S.** – Je ne veux surtout pas qu'il y ait d'artifice dans les matériaux. C'est le choix des rapports colorés et la façon d'agencer les couleurs qui font le travail. Spontanément, les gens ont tendance à penser qu'une technologie « lointaine » produit ce qu'ils voient s'ils ne comprennent pas immédiatement. Je crois que c'est une façon de ne pas avoir à regarder. Non, j'utilise la même peinture et la même lumière que celles de tout un chacun. En revanche, mon travail repose sur des accords précis: j'accorde les couleurs de chaque module sur sa lumière dans mon atelier ; quand je les déplace, je dois parfois les réaccorder au nouveau lieu en jouant légèrement sur la position de l'objet par rapport à la source lumineuse ou au réflecteur. Parfois je réchauffe ou refroidis un réflecteur avec un peu de peinture si nécessaire de manière à ne pas repeindre le module. Parfois je dois modifier toute la pièce (en la peignant partiellement par exemple) pour accorder mon module.

(...) En fait, je ne devrais pas parler de mes modules. Ce sont des pièces à voir et à éprouver, pas à dire. Elles sont à la fois un objet mental et une surface de jouissance pour l'œil. Si elles produisent parfois un plaisir presque immédiat, ou bien du jeu, c'est peut-être parce qu'elles passent alternativement du volume au plan, du réel à l'image. Mais il me semble que s'il pouvait y avoir une certaine forme de jubilation, ce serait parce que ça opère, ce n'est pas que conceptuel. Il se passe vraiment quelque chose dans l'œil et dans la matérialité de ce que l'on voit. La couleur, c'est très jubilatoire d'une manière générale et encore plus quand on s'y perd et qu'on ne la comprend plus.

Intégralité de l'interview consultable sur [www.jeremiesetton.com](http://www.jeremiesetton.com) et dans la brochure "Jérémie Setton - Modules Bifaces" en vente à la librairie de l'Espace de l'Art Concret.

-----

**Les Dimanches en Famille** / Une fois par mois, l'EAC invite les enfants avec leurs parents à découvrir les expositions par des jeux et des activités spécialement conçus pour que petits et grands apprennent à regarder ensemble. Un goûter est proposé à la fin.

**Dimanches 21 déc., 18 janv., 22 fév., 22 mars, 26 avr., 17 mai et 14 juin.**

**À partir de 6 ans / Horaires : 15h - 16h30 / Tarif adulte : 5€**

-----

**Les Rendez-vous Concrets** / Dans le cadre de ses expositions, l'EAC vous donne régulièrement rendez-vous pour des rencontres avec les personnalités du monde de l'art, l'occasion d'un moment d'échange pour ouvrir le dialogue sur l'art contemporain.

**Entrée libre et gratuite dans la limite des places disponibles.**

**Dimanche 15 février** à 16h / **Visite personnalisée** de "concrétude" par Fabienne Grasser-Fulchéri, commissaire de l'exposition.

-----

---

**L' Espace de l'Art Concret bénéficie du soutien**  
de la Ville de Mouans-Sartoux,  
du ministère de la Culture et de la Communication,  
de la DRAC PACA,  
du conseil régional Provence-Alpes-Côte d'Azur  
et du conseil général des Alpes Maritimes.

---

**Nous remercions les artistes ainsi que les galeries suivantes pour leur collaboration :**

**la galerie Djeziri-Bonn, Paris**  
**la galerie Lahumière, Paris**  
**la galerie Eric Linard Editions, la Garde Adhémar**

---

**Prix 2008 - PRO EUROPA**  
**de la Fondation Européenne de la Culture**

