

# concrétude

Frédéric Bouffandeau | Renaud Jacquier Stajnowicz | Jérémie Setton | András Wolsky

---

EXPOSITION 07 Déc.2014 / 08 Mars 2015



**Espace de l'Art Concret**

Prix 2008 Pro Europa  
Fondation Européenne de la Culture

Château de Mouans 06370 Mouans-Sartoux - 04 93 75 71 50 / [www.espacedelartconcret.fr](http://www.espacedelartconcret.fr)

L'Espace de l'Art Concret bénéficie du soutien de la Ville de Mouans-Sartoux, du Ministère de la Culture et de la Communication, DRAC PACA, du Conseil Régional Provence-Alpes-Côte d'Azur et du Conseil Général des Alpes Maritimes.



# « **concrétude** »

----- **VERNISSAGE** samedi 06 décembre 18h /

**Exposition du 07 Déc. 2014 au 08 Mars 2015**

Commissariat : Fabienne Fulchéri, assistée de Claire Spada

**ARTISTES : Frédéric BOUFFANDEAU, Renaud JACQUIER STAJNOWICZ, Jérémie SETTON, András WOLSKY**

Cette exposition rassemblera 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 œuvre. 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**  
*Sans titre (ACH 2675)*, 2014  
Laque sur aluminium  
127 x 101 x 212 cm  
Collection de l'artiste  
© Alain Chudeau



**Renaud Jacquier Stajnowicz**  
*Les oiseaux sont bleus au lever du Soleil*, 2014  
Colle de peau, pigment & acrylique sur toile  
760 x 350 cm  
Collection de l'artiste  
© Renaud Jacquier Stajnowicz



**Jérémy Setton**

*Square* (Série des Modules Bifaces)

Acrylique sur toile sur châssis en volume, néons 2X58w, tissus occultant, panneau mélaminé

Module 192 X 63 X 46 cm, espace 250 X 200 X 400 cm

Collection

© Jérémie Setton



**András Wolsky**  
*A véletlen rétegei triptichon* (Layers of Chance, Tryptich), 2010/2011  
Bois, toile, peinture acrylique  
100 x 300 cm  
Collection de l'artiste  
© András Wolsky



---

## 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.

---

## 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 inspir : extension, l'autre expir : contraction. Elles confirment ici l'organicité des oeuvres.

Au dedans de l'oeuvre, le rapport noir/blanc (intérieurité), au delà de l'oeuvre l'ouverture sur le lieu( extérieurité). 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.

---

## Jérémy Setton

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

Le trompe-l'œil, l'illusion sont aussi au centre du travail de Jérémy Setton. 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. Tout le travail de Jérémy Setton consiste donc à faire l'inverse de ce que nous propose traditionnellement l'image : ici, l'objet est présent mais il est mis en absence, soustrait au regard par un jeu d'équilibre entre la couleur et la lumière.

*« L'image est quelque chose qui est donné à voir dans l'absence de l'objet représenté. L'image met en fait en présence l'absence de l'objet représenté. Dans la peinture classique, le meilleur peintre est celui qui fait croire à l'autre que ce qui est représenté est réel. Quand je fais disparaître un volume, je renverse une tradition qui consiste à donner l'illusion d'un volume sur un plan, en mettant un plan sur un volume ».*

---

## András Wolsky

**Né en 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. »*

---



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

**Jérémy 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.

**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 – La mise en espace de tes modules varie. Selon quelle scénographie ?**

**J. S.** – Selon les expositions, je rends plus ou moins présent le caisson qui englobe le module et l'isole de la lumière extérieure. Parfois je le matérialise à l'extrême comme une grande boîte très présente et parfois au contraire je le fais disparaître : il devient la salle dans sa totalité. On entre alors dedans sans se rendre compte que l'on est déjà dans l'espace clos de l'œuvre.

**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.

**AAA – La couleur est fondamentale pour toi. Pourrais-tu maintenant nous en parler ?**

**J. S.** – Aujourd'hui je veux expérimenter des gris colorés, une gamme de gris qui soient presque des non couleurs. Comme on l'a dit, mes modules cherchent à rééquilibrer des oppositions, des contrastes. Or, les gris, par nature, comportent déjà en eux des oppositions. Concrètement, je prends plusieurs couleurs que je mélange de manière à produire un gris coloré. S'il y a trop de jaune ou de bleu je rajoute un peu de complémentaire jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de dominante. A force, j'obtiens du gris. C'est comme avoir à la fois toutes les couleurs et en même temps aucune d'entre elles.

**AAA – D'où peut-être le plaisir que l'on éprouve devant tes œuvres...**

**J. S.** – 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.

---

## La peinture déplacée

**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 États-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 » (1) 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 répétées 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 » (2) — 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 :

1) 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).

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



« 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'écarquiller 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 chevalet/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'imisce 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

## The Situation of Beauty

**András Wolsky's** consistent work for several years with chance tempts us to play with the thought : supposing these paintings, drawings and objects have in fact not been created by chance, but rather by random, or just extremely deliberately.

The majority of the seemingly « innocent » nonfigurative pictures have come into being in an admittedly aleatory (dice-throwing) mode. But they also might have been made otherwise – without the information annexed to the picture after the fact, the viewer is not able to verify whether s/he is witnessing the result of coincidence or accident, composition or decomposition, (construction or destruction or deconstruction ?). If we release onto a sheet of paper the jack-straws of the much-loved « pick-up sticks » from the palm of the hand, their arrangement on the plane will be rather random. If we agree upon the conditions beforehand, e.g. that we will record the result of each fourth consecutive throw, every throw will continue to be random in itself, but between each fourth throw, a sort of (aleatory) dependence takes shape. This is still a strategy based upon the quality of being chancelike. And ultimately ( ? ), we can also mimic or simulate, completely deliberately, arbitrarily, the anticipated-random-situation.

It can also happen, of course, that the jack-straws settle in a completely regular configuration, but the probability of this is extremely negligible. In point of fact, exactly the same problem emerges again and again in Wolsky's every single creation, which is the condition from absolute regularity to absolute chaos, furthermore, beyond that the scale leading to the absolute void, that the viewer, on the subjective psychological level, is still capable of receiving as a picture. By this means, the artist resorts to a mental process inverse to the traditional method ? It is not that an increasingly complicated construction is systematically built up on the empty canvas, but rather that it sets out from the complicated toward the simpler.

Already in his diploma work, as well as in his subsequent works of entangled cross-hatchings, Wolsky raised the fundamental question ? Chance and Intentional was the title for this series of paintings. Coloured lines intersecting on a dark base, where it was impossible to distinguish between the lines that were randomly designated, that « just ended up there » by chance, that were planned and directed with the aid of chance, and that were carefully calculated.

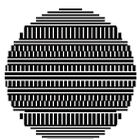
Which is otherwise the « eternal secret » of every artwork at the same time. Neither in the compositions of Leonardo or Cezanne can it be decided how (why exactly this way) the individual lines or brushstrokes came into being ; all we know and/or feel is that this is the way it had to come into being. In the artworks of András Wolsky the situation of the lines was formed in a similar way, as is the situation with his art. On such a basis, we find his artworks beautiful or interesting.



L'Espace de l'Art Concret bénéficie du soutien,

**Ministère de la Culture et de la Communication**  
**DRAC P.A.C.A**  
**Ville de Mouans-Sartoux**  
**Conseil Régional Provence-Alpes-Côte d'Azur**  
**Conseil Général des Alpes Maritimes**

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



d.c.a





Inauguré en 1990, l'Espace de l'Art Concret est né de la rencontre de deux collectionneurs, Sybil Albers et Gottfried Honegger, et du maire de Mouans-Sartoux, André Aschieri. Depuis ses débuts, ce projet artistique et culturel est lié à l'éducation du regard. La programmation d'expositions thématiques permet une réflexion sur l'art et la société ainsi que des confrontations entre les diverses formes d'expressions artistiques. La place essentielle accordée à la pédagogie permet de sensibiliser le public le plus vaste à l'art d'aujourd'hui. Les Ateliers pédagogiques créés en 1998 répondent à la question de l'éducation artistique des jeunes publics. L'objectif est *"apprendre à regarder car regarder est un acte créatif"* (Gottfried Honegger).

L'Espace de l'Art Concret développe son action autour de trois pôles : la conservation et la valorisation de la Donation Albers-Honegger, la programmation d'expositions temporaires dans la Galerie du Château et l'action pédagogique dans les Ateliers pédagogiques et le "Préau des enfants".

Sybil Albers et Gottfried Honegger ont voulu rendre leur collection accessible au public. Mise en dépôt auprès de la ville de Mouans-Sartoux dans un premier temps, cette collection a fait l'objet d'une donation à l'Etat français. La première donation eut lieu en 2000 à la condition de la présentation de la collection dans un bâtiment construit à cet effet dans le parc du château de Mouans et la garantie de maintenir la forte cohérence scientifique du projet autour de l'art concret et de l'art contemporain. Cette première donation fut complétée par une importante donation d'œuvres personnelles de Gottfried Honegger en 2001 et de plusieurs ensembles d'œuvres en 2002, 2004 et 2007.

Aurelie Nemours a également souhaité faire à l'Etat une donation importante d'œuvres personnelles en 2001, en raison des liens affectifs qui l'unissaient à Gottfried Honegger et de la confiance qu'elle avait en "un projet qui contribuait à présenter enfin l'art concret reconnu et vivant dans le patrimoine français". Aurelie Nemours fit une seconde donation d'un important fonds d'estampes pour la "création d'un département d'art graphique". D'autres donations ont apporté leur appui au premier lieu consacré en France à l'art concret, en particulier le don de Gilbert et Catherine Brownstone.

La construction du bâtiment de la Donation Albers-Honegger, inauguré le 26 juin 2004 en présence du ministre de la Culture et de la Communication, a été confiée aux architectes suisses Gigon/Guyer, sous la maîtrise d'ouvrage de la Ville de Mouans-Sartoux, avec l'aide du ministère de la Culture et de la Communication (Délégation aux arts plastiques/Direction régionale des affaires culturelles Provence-Alpes-Côte d'Azur), avec le soutien du Conseil régional Provence-Alpes-Côte d'Azur, et le concours du Conseil général des Alpes-Maritimes.

L'Espace de l'Art Concret est une association dont le président est Jean-François Torres.

**L'Espace de l'Art Concret bénéficie du soutien de la Ville de Mouans-Sartoux, du Ministère de la Culture et de la Communication DRAC PACA, du Conseil Régional Provence-Alpes-Côte d'Azur et du Conseil Général des Alpes-Maritimes.**

---

*Inaugurated in 1990, the Espace de l'Art Concret was born as the result of an encounter and the will of two collectors, Sybil Albers and Gottfried Honegger, and André Aschieri, the mayor of Mouans-Sartoux. Ever since the beginning, this artistic and cultural project has been linked to idea of educating the eye. A programme of thematic exhibitions allows for reflection on art and society as well as a confrontation between diverse forms of artistic expression. The essential place given to education allows the largest possible public to be in contact with today's art. The pedagogical workshops created in 1998 respond to the question of artistic education for young people. The objective is "Learn to look because looking is a creative act." (Gottfried Honegger)*

*The action of the Espace de l'Art Concret is three-fold: the conservation and promotion of the Albers-Honegger Donation, the programme of temporary exhibitions in the Castle Gallery, and the educational programme in the Ateliers Pédagogiques and the "Préau des Enfants."*

*Sybil Albers and Gottfried Honegger wanted their collection to be accessible to the public. It was first lent to the town of Mouans-Sartoux and subsequently donated to the French state. The first donation was made in the year 2000 on the condition that the collection be presented in a building built specifically for this purpose in the park surrounding the Castle of Mouans, and a guarantee that the coherency of the project concerning art concret and contemporary art be maintained. This first donation was supplemented by an important donation in 2001 of work by Gottfried Honegger from the artist's personal collection, followed by several more groups of work in 2002 and 2004.*

*Aurelie Nemours, a close friend of Gottfried Honegger's, also wished to make a major donation of her work; given the confidence she had in a "project that contributed to finally presenting art concret, recognised and alive, as part of the French heritage." Aurelie Nemours made a second large donation of her prints for the "creation of a graphic art department." Other donations followed, notably that of Gilbert and Catherine Brownstone, giving further support to the first place in France devoted to art concret. The building which houses the collection, designed by the architects Gigon and Guyer, was inaugurated June 26, 2004. The Espace de l'Art Concret is an association presided by Jean-François Torres.*

**The Espace de l'Art Concret is supported by the town of Mouans-Sartoux, the Minister of Culture and Communication, DRAC PACA, the Regional Council Provence – Alpes – Côte d'Azur and the General Council of the Alpes-Martimes.**



## Contacts / Information

---

### Espace de l'Art Concret

Directrice : Fabienne Fulchéri

Contact presse : Estelle Epinette / [epinette@espacedelartconcret.fr](mailto:epinette@espacedelartconcret.fr)

Château de Mouans – F 06370 Mouans-Sartoux

Tel : 00 33 (0)4 93 75 71 50 - Fax :00 33 (0)4 93 75 88 88

[www.espacedelartconcret.fr](http://www.espacedelartconcret.fr)

### **Ouverture / Opening :**

Horaires d'hiver, du 1<sup>er</sup> Sept. au 30 juin, du mercredi au dimanche de 13h à 18h

Horaires d'été, du 1<sup>er</sup> juillet au 31 août, tous les jours de 11h à 19h

*Open every day from July 1st to August 31st, from 11 AM to 7 PM.*

*Open from Wednesday to Sunday, beginning on September 1st, from 1 to 6 PM.*

Visite de groupes, sur rendez-vous, tous les jours de 10h à 18h

*Group's visit, by apointment, every day from 10 AM to 6 PM.*

Accueil téléphonique à partir de 8h30, du lundi au vendredi - 13h les week-end et jours fériés.

*Phoning reception, from Monday to Friday, from 8.30 AM to 6 PM / week-end and public holiday, from 1 to 6 PM*

### **Tarifs / Entry fees :**

Individuel / *Individual*

7 euros : Toutes les entrées individuelles / *All individual entries*

3,5 euros : Enseignants et étudiants hors académie de Nice-Var / *Teachers and students outside of the Nice/Var Academy*

Groupe / *Groups*

Sur rendez vous à partir de 10 personnes - Contact : Régine Tracy : 04 93 75 71 50 | [tracy@espacedelartconcret.fr](mailto:tracy@espacedelartconcret.fr)

*By apointment. Minimum 10 people / Contact : Régine Tracy : 04 93 75 71 50 | [tracy@espacedelartconcret.fr](mailto:tracy@espacedelartconcret.fr)*

7 euros par personne + 2 euros par personne (20 personnes par médiateur)

*7 euros per personne + 2 euros per personne (20 people per guide)*

Gratuit / *Free*

Les Mouansois - Etudiants et enseignants de l'Académie de Nice Var - Jeunes de moins de 18 ans - Demandeur d'emploi - Handicapé et accompagnant, Maison des artistes (sur présentation de la carte) - Journaliste (sur présentation de la carte de presse) - Ministère de la Culture et de la Communication, Conseil Régional PACA, Conseil Général 06 - Membres de l'ICOM - Membres CEA.

*Residents of Mouans-Sartoux / Students and teachers from the Nice-Var Academy / Children under 18 / Unemployed persons / Members Maison des artistes (card obligatory) / Journalists (press card obligatory) / Representatives Ministry of Culture and Communication, Regional Council PACA, General Council 06 / ICOM Members / CEA Members*

Pour les visites jeunes publics / *Visits for young people*

S'adresser aux ateliers pédagogiques : 04 93 75 06 78 | [ateliers.pedagogiques@espacedelartconcret.fr](mailto:ateliers.pedagogiques@espacedelartconcret.fr)

Contact the Pedagogical Studios: 04 93 75 06 78 | [ateliers.pedagogiques@espacedelartconcret.fr](mailto:ateliers.pedagogiques@espacedelartconcret.fr)

**Comment venir à l'Espace de l'Art Concret / How to get to the Espace de l'Art Concret :**

**Avion / Plane**

Aéroport de Nice (trajet Aéroport - Mouans-Sartoux : 30mn en voiture)  
Nice airport - (Airport - Mouans-Sartoux : 30 mn by car)

**Voiture / Car**

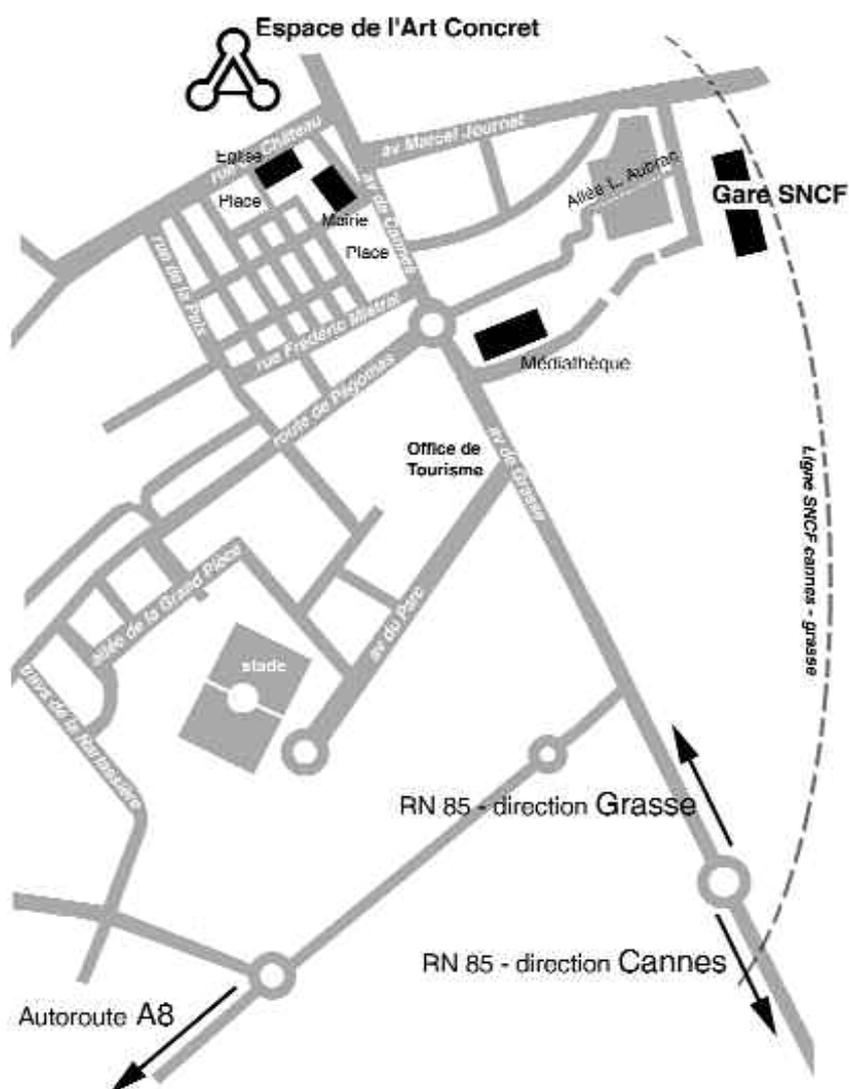
Autoroute A8 - Sortie "Cannes-Mougins", direction "Grasse" : Sortie Mouans-Sartoux  
Autoroute A8 – Exit "Cannes-Mougins", direction "Grasse" : Exit Mouans-Sartoux

**Train**

Ligne Cannes - Grasse – Arrêt Gare Mouans-Sartoux (15 minutes de la gare de Cannes)  
Line Cannes - Grasse – Get off at Mouans-Sartoux (15 minutes from the Cannes train station)

**Bus**

Ligne TAM 600 Cannes – Grasse - Départ gare de Cannes, arrêt Centre Mouans-Sartoux  
TAM 600 Cannes – Grasse line - Departure: Cannes Station, stop: Centre Mouans-Sartoux



L'Espace de l'Art Concret bénéficie du soutien de la Ville de Mouans-Sartoux, du Ministère de la Culture et de la Communication DRAC PACA, du Conseil Régional Provence-Alpes-Côte d'Azur et du Conseil Général des Alpes-Maritimes.