

Exposition **Stardust**
ou la dernière frontière
5 octobre 2007-13 janvier 2008

cqfid
(ce qu'il faut découvrir)

Sommaire

Stardust ou la dernière
frontièrep.3

La représentation
en questionp.5

Le paysage,
histoire vraie
d'une illusion . . .p.13

Esthétique
de l'espace p.21

Bibliographiep.27

Liste des œuvres
présentéesp.29

L'équipep.33

STARDUST OU LA DERNIÈRE FRONTIÈRE



Tony Cragg.
La Lune bleue, 1980.

4 octobre 1957,
Baikonor, lancement du premier satellite artificiel
de la terre, Spoutnik 1.

4 octobre 2007, Vitry-sur-Seine,
«STARDUST ou la dernière frontière»

? Le titre «Stardust», poussière d'étoile, fait référence à la fois
⊕ à David Bowie, à l'époque où il prenait le masque de Ziggy Stardust,
et tout simplement à l'espace. Poussière d'étoile, c'est cette petite trace
lumineuse qui nous vient de cet espace insensé, méconnu tant exploré,
abondamment rêvé.

Ici sont réunis plus d'une quarantaine d'artistes de nationalités
et d'horizons différents, plus d'une centaine d'œuvres, les plus diverses :
sculptures, photographies, peintures, installations, vidéos... qui toutes
interrogent ou imaginent ou critiquent ou poétisent l'espace.

Dans cette exposition, il y a des étoiles, des cosmonautes, des planètes vues de loin, vues de près, des fusées ou des sortes d'engins à décoller vers la lune. Vous verrez la lune, peut-être.

L'espace d'exposition lui-même s'ouvre à nous comme une image à explorer les différents regards sur le monde, comme un espace de projection de rêves et de fantasmes.

Pourtant, ce que raconte cette exposition n'est pas une synthèse scientifique d'une vision de l'espace, c'est une traversée, avec risque de naufrage, de la représentation du monde. Mais par l'espace, ce grand inconnu.

Cette exposition révèle combien l'image du monde, ses représentations, ses détournements, ses manipulations, son rapport au social, à l'idéologie ont besoin d'être, par tous les moyens, sans cesse remis en jeu. Dans un Occident sur-informé, où l'image est en sur-circulation, où les technologies mettent à mal le réel, à bon ou mauvais escient, les artistes restent ceux qui nous permettent le doute. Un doute salvateur.

La question du réel reste pertinente, celle du modernisme reprend des couleurs, et, entre rêveries et images scientifiques, objets réels ou imaginaires, l'artiste s'amuse toujours à mesurer l'écart entre ce que l'on voit et ce que l'on croit. Entre ce que l'idéologie nous dicte et ce que notre pensée nous révèle.

Un peu de poussière d'étoile, comme des paillettes, ré-actualise et réactive les visions du monde, par son ciel étoilé, ses comètes furtives, sa science amusante, ses planètes visibles et invisibles. Rien ne semble pouvoir mieux faire encore rêver les artistes et le spectateur que les vieilles formules magiques. L'espace, comme une formidable machine à rêver, ré-enchanter et inquiète, tour à tour.

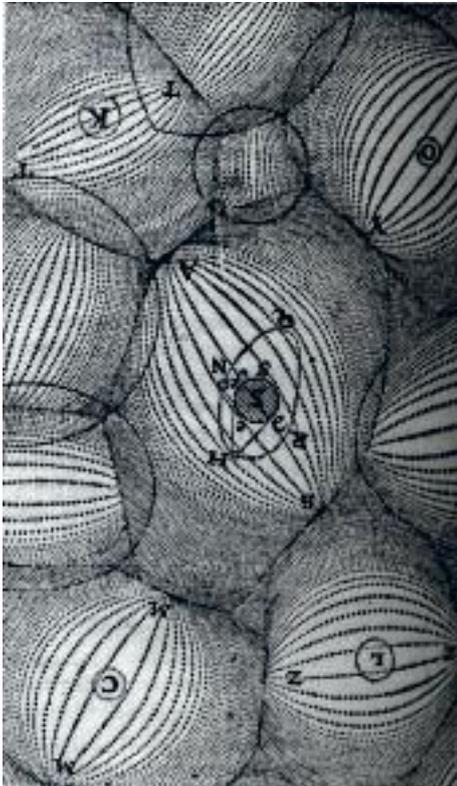
Les objets récupérés de Tony Cragg, rassemblés, nous donnent à voir la lune, les photographies de Joachim Mogarra usent du mensonge pour dire le vrai, le ciel scientifique de Jacques Monory redonne son sens à la picturalité, les cosmonautes ethniques de Yinka Shonibare dénoncent les guerres idéologiques qui se jouent à travers la conquête de l'espace, la photographie, réaliste, de Claude Closky, où un ovni passe dans le ciel, inquiète et met en doute notre regard, les fusées de Guy Allott nous appellent à la rêverie...

Chacun s'empare, plus ou moins violemment, de nos doutes et inquiétudes sur la question du ciel. Et voilà que l'on constate combien sont précieux les différents modes de représentations et la posture de l'artiste quand s'emballent les pouvoirs et s'emmêlent les imaginaires, quand plus rien n'est sûr, pas même les cieux, et surtout pas toutes ces images qui sont nées avec la science et la technologie. Restent toutes les postures pour nous ouvrir les yeux et une question qui s'ancre déjà dans ce nouveau siècle, celle de la représentation dans tous ses états.

Muriel Ryngaert

LA REPRÉSENTATION EN QUESTION

La (fausse) représentation de la (vraie) science



Tourbillons
de Descartes,
illustration de 1644

Dans la conception de Descartes, chaque étoile occupe le centre d'un tourbillon. Au centre le soleil (S) entouré du tourbillon associé.

Une théorie qui n'est réfutable par aucun événement qui se puisse concevoir est dépourvue de caractère scientifique.

Karl Popper (*Conjectures et réfutations*)

Philosophe des sciences, Karl Popper a beaucoup travaillé sur la démarcation entre science et non-science. La science est souvent perçue comme un argument d'autorité et ses théories comme des faits.

L'intérêt de Karl Popper est de rappeler la différence entre des discours de vérité (ceux de la mythologie ou de la religion) et des discours de connaissance (ceux des théories scientifiques) et d'en proposer un critère simple pour les identifier.

Il a ainsi écrit, dans *La logique de la découverte scientifique* (1958), que l'induction n'était pas une méthode scientifique viable.

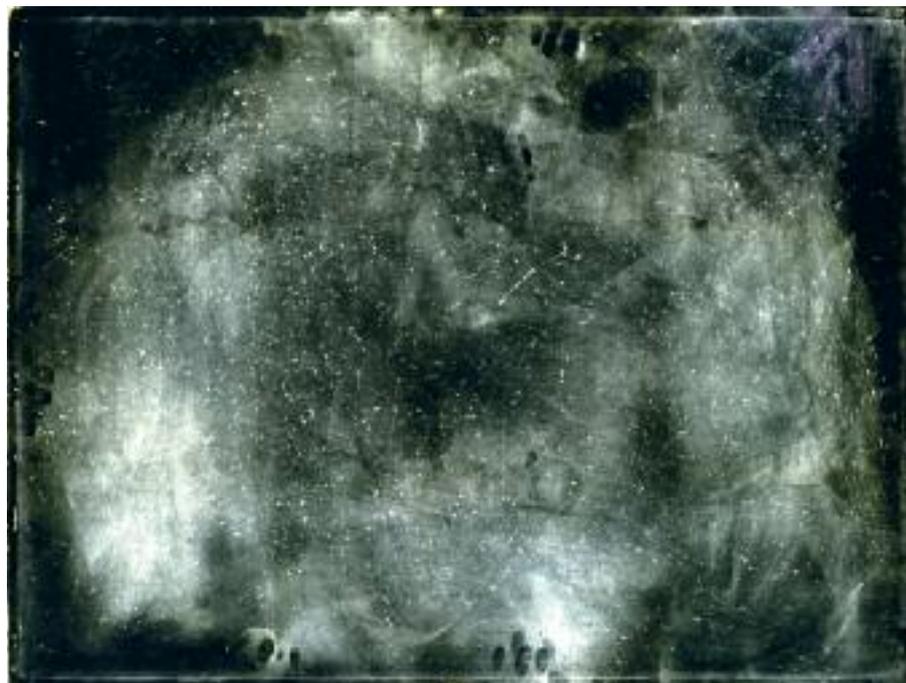
Selon lui, les avancées de la science viennent idéalement du raisonnement hypothético-déductif, qui consiste à formuler une hypothèse relative à une situation, puis à l'éprouver au moyen de connaissances pertinentes et de sa capacité d'explication.

Davide Bertocchi,
Spazio, 1999–2007



En 1999, Davide Bertocchi postule l'existence de plus de 2000 planètes et nous en donne la « preuve » par la création d'images de synthèse. Peut-on alors douter de l'exactitude de la connaissance scientifique ?

Nicolas Baier,
Trou noir, 2005



Une équation mathématique écrite puis effacée à la main sur un tableau noir. Nicolas Baier fait ainsi le constat de l'impossible représentation scientifique et objective du trou noir, objet céleste échappant par sa nature au regard de tout observateur.

Représentation et pouvoir

La fabrication de la réalité

L'auteur de *Blade Runner* et de *Minority Report*, écrivain longtemps marginal, devenu de manière posthume et à travers les adaptations, l'un des favoris de l'industrie Hollywoodienne, souligne combien la définition du réel est un enjeu de pouvoir.

Nous vivons dans une société dans laquelle de fausses réalités sont fabriquées par les médias, les gouvernements, les grandes entreprises, les groupes religieux et politiques. Dans mes écrits, je demande «Qu'est-ce que le réel ?» Parce que nous sommes progressivement bombardés par de pseudo-réalités produites par des mécanismes électroniques très sophistiqués. Je ne me méfie pas de leurs motivations. Je me méfie de leur pouvoir. C'est un pouvoir étonnant : celui de créer des univers entiers, des univers de l'esprit. J'ai le droit de savoir. Je fais la même chose.

Philip.K.Dick, *How to Build a Universe That Doesn't Fall Apart Two Days Later*, 1978.

Essai disponible sur : http://deoxy.org/pkd_how2build.htm.



Yinka Shonibare MBE,
Space Walk, 2002

La carte comme métaphore du monde

Depuis la cosmogonie chinoise, où l'ordre du ciel reflète celui de l'Empire, à Google Sky, dont la stratégie de communication passe par la diffusion d'une analogie entre le web et l'univers, en passant par les cartographies célestes géocentriques ou héliocentriques, créer une image du monde c'est affirmer un système de valeurs. Les différents modes d'images (dessin, photographie, infographie) et leurs différents statuts (scientifique, documentaire, journalistique, artistique) se rejoignent dans la construction de représentations.

Albert Dürer,
Image de l'hémisphère
Nord, 1515



Melik Ohanian,
Switch off, 2002.
© Melik Ohanian



Philippe Rekacewicz, géographe, résume ici les enjeux politiques de cette représentation :

La cartographie se servirait donc de l'art pour embellir le monde... Ou pour l'enlaidir. La carte est un peu plus qu'une représentation simplifiée de la réalité : elle témoigne aussi de la manière dont les êtres humains et les nations organisent leur espace de vie, gèrent leurs territoires pour le meilleur et pour le pire. (...) La question de la «bonne» représentation revient sans cesse : cette carte, fournie par le gouvernement d'un Etat membre des Nations Unies, est-elle juste ? Représente-t-elle officiellement ce territoire ou cette frontière ? (...) Chacun a sa vérité, ses arguments historiques et géographiques pour imprimer sur la carte sa façon de voir le monde et d'identifier les ensembles. Contrairement à une croyance répandue, il n'y a pas de règles admises par une «autorité» offrant des solutions faciles. Rien qui permette de remplir ce vide, seulement des constructions intellectuelles plus ou moins défendables dont s'emparent les protagonistes producteurs de cartes que sont les Etats, les multinationales, les grands lobbies, les organisations internationales...

Discrètes, apparemment inoffensives, les cartes peuvent se révéler, à y regarder de plus près, de redoutables instruments de propagande et de domination.

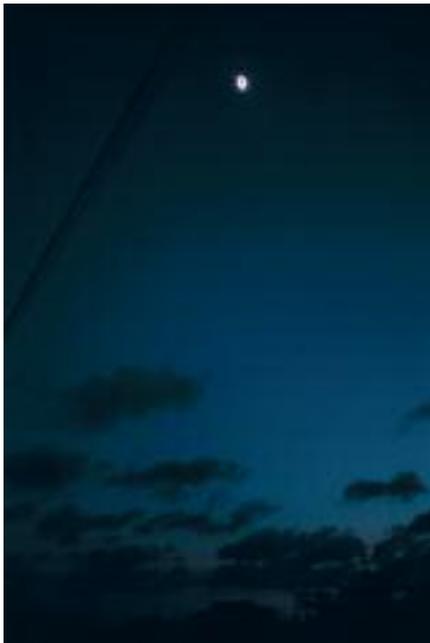
Philippe Rekacewicz, «La carte entre art, science et politique»,
GNS, catalogue de l'exposition, Palais de Tokyo, Paris 2003, p.46.

Représentation et Imaginaire

Déformation des images

On veut toujours que l'imagination soit la faculté de former des images. Or elle est plutôt la faculté de déformer les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images. S'il n'y a pas changement d'images, union inattendue des images, il n'y a pas imagination. Si une image présente ne fait pas penser à une image absente, si une image occasionnelle ne détermine pas une prodigalité d'images aberrantes, une explosion d'images, il n'y a pas imagination.

Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, José Corti, Paris, 1943, p.5. (édition Le livre de Poche)



Les images d'astres de Wolfgang Tillmans proposent une transcription, inévitablement déformée et poétique, des premières expériences visuelles de l'artiste, face aux phénomènes lumineux observés pendant l'enfance avec son télescope.

Wolfgang Tillmans,
Eclipse II 18 A, 1998

l'imagination créatrice

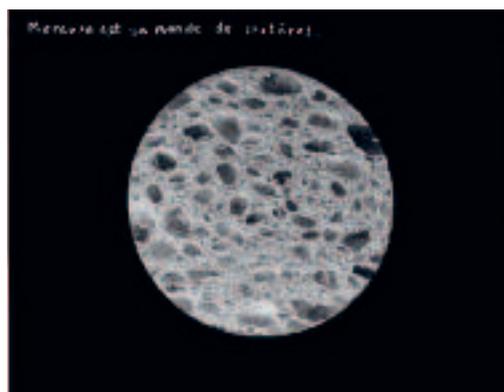
En s'élevant contre la topographie traditionnelle et scolaire des constellations, Gaston Bachelard réaffirme que toute représentation est une invention. Il semble défendre une approche individuelle et rêveuse, militer pour le mystère et la cosmogonie personnelle contre la rationalisation. On pourrait souligner cependant que les découvertes, théories et métaphores de l'astrophysique (trous noirs, antimatière, quasars...) loin de limiter l'imaginaire peuvent activement le susciter.

L'imaginaire avant la science

Sur cet immense tableau d'une nuit céruleenne, la rêverie mathématicienne a écrit des épures. Elles sont toutes fausses, délicieusement fausses, ces constellations ! Elles unissent, dans une même figure, des astres totalement étrangers. Entre des points réels, entre des étoiles isolées comme des diamants solitaires, le rêve constellant tire des lignes imaginaires. (...) L'homo faber – charron paresseux – met au ciel le chariot sans roue ; le laboureur rêvant à ses moissons dresse un simple épi doré. (...) Nommer les étoiles pour «soulager la mémoire», quelle méconnaissance des forces parlantes du rêve ! Quelle ignorance des principes de projection imaginaire de la rêverie ! Le zodiaque est le test de Rorschach de l'humanité enfant. Pourquoi en a-t-on fait de savants grimoires, pourquoi a-t-on remplacé le ciel de la nuit par le ciel des livres ? (...) «Connaître» les constellations, les nommer comme dans les livres, projeter sur le ciel une carte scolaire du ciel, c'est brutaliser nos forces imaginaires, c'est nous enlever le bienfait de l'onirisme étoilé. Sans le poids de ces mots qui «soulagent la mémoire», chaque nuit nouvelle serait pour nous une rêverie nouvelle, une cosmogonie renouvelée.

Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, José Corti, Paris, 1943, pp. 227-229 (édition Le Livre de Poche)

Joachim Mogarra,
Apollo 12,
(série «L'Espace»),
2006



Les photographies de Joachim Mogarra en appellent au pouvoir de l'imagination et au potentiel poétique des objets du quotidien, afin d'aborder des théories (obscur) scientifiques, notamment en astronomie.

«Je pense que l'art part d'une connaissance extrêmement précise, scientifique et cultivée pour rechercher, grâce à l'imagination, le moment où l'on ne peut plus en parler. Tant qu'on peut en parler, ce n'est pas de l'art mais de la connaissance. Je pense que Dieu a été inventé parce qu'on ne savait pas. Un des inventeurs du Big Bang était un moine belge jésuite qui a inventé l'atome primordial pour identifier Dieu. La science l'a suivi en inventant le Big Bang.»

«Cosmogonie des abîmes», entretien avec Ottinger à la Fondation Paul Ricard.



Philippe Mayaux,
Un des astres de nuit,
1991

Représenter l'imprésentable

Face à l'Infini, le Cosmos, les images médiatiques semblent, par leur diffusion, leur construction, s'accorder avec le Sublime pour relayer notre imagination alors présumée impuissante à représenter l'infiniment petit ou l'infiniment grand, l'événement dramatique ou les grands mouvements de l'Histoire.

Le philosophe Jean-François Lyotard définit les conditions qui favorisent le sentiment du sublime face à ce qu'il définit comme *l'imprésentable*.

Le sublime [...] a lieu quand, au contraire l'imagination échoue à présenter un objet qui vienne, ne serait-ce qu'en principe, s'accorder avec un concept. Nous avons l'Idée du monde (la totalité de ce qui est), mais nous n'avons pas la capacité d'en montrer un exemple. Nous avons l'Idée du simple (le non-décomposable), mais nous ne pouvons pas l'illustrer par un objet sensible qui en serait un cas. Nous pouvons concevoir l'absolument grand, l'absolument puissant, mais toute présentation d'un objet destiné à «faire voir» cette grandeur ou cette puissance absolues nous apparaît comme douloureusement insuffisante. Ce sont là des Idées dont il n'y a pas de présentation possible, elles ne font donc rien connaître de la réalité (l'expérience), elles interdisent aussi l'accord libre des facultés qui produit le sentiment du beau, elles empêchent la formation et la stabilisation du goût. On peut les dire imprésentables.»

Jean-François Lyotard, «*Qu'est-ce que le postmodernisme ?*», Critique n°419, Paris 1982

«Comment montrer une image du drame sans montrer le drame?»

Renaud Auguste-Dormeuil pose cette question à travers la série *The day before Star System*: douze images qui reconstituent par ordinateur la voûte céleste visible d'une ville la veille de son bombardement.

Ni tout à fait réelles, ni tout à fait virtuelles, ces images épousent la beauté sereine des étoiles, le charme immédiatement efficace des vues célestes. Le regard bascule du sol au ciel. Le sublime se substitue à la réalité terrestre, dramatiquement humaine.

Michel Lebrun-Franzaroli, *War in the Gulf*, capture d'écran illustrant la couverture médiatique de la guerre du Golf (1990-1991)

Renaud Auguste-Dormeuil, *The day before_Guernica*, 2006



Via l'omniprésence des satellites de télécommunications, les médias donnent à voir, en temps réel, l'irréalité de la guerre à travers de sublimes images de ciels flamboyants, d'éclairs traversant la voûte céleste, de simples points lumineux qui renvoient aussi aux représentations de l'espace.



Claude Closky, *Le 11 août 1999 (#3)*, 1999



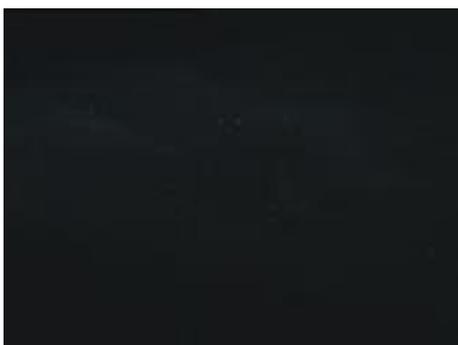
L'artiste détourne à la fois l'image publicitaire et l'image exceptionnelle de l'éclipse incrustant l'une dans l'autre et créant un paysage où le faux le dispute au sublime.

LE PAYSAGE, HISTOIRE VRAIE D'UNE ILLUSION

L'invention du paysage



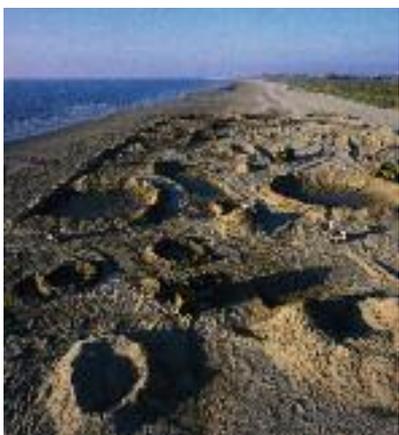
Métaphore de notre rapport au monde, c'est aujourd'hui un lieu commun que de penser le paysage comme un équivalent de la nature. Dans l'histoire de l'art occidental, l'idée de paysage et sa perception tiennent à sa présentation (ou représentation) «naturelle», au prix d'artifices permanents.



La vidéo *Cosmos* construit une représentation équivalente d'un paysage interstellaire en métamorphosant de la poussière, captée par un rayon lumineux devant un objectif.

Bridget Smith,
Cosmos, 2005.
DVD, 2'13"

Le paysage est un événement, une construction médiatique



Alexandra Mir transforme une étendue vide de la côte hollandaise en un paysage lunaire pour y organiser l'alunissage des premières cosmonautes. Plus tard, le même après-midi, le paysage lunaire est rasé et la plage rendue à son état initial. L'événement et le paysage fabriqués par l'artiste sont donc éphémères mais bien réels, comme en témoigne la large couverture médiatique.

Alexandra Mir,
First woman on the moon,
1999

La perspective : un artifice, une forme symbolique

Nicolas Poussin,
*Automne, les grappes
de la Terre promise*,
Série Les quatre Saisons,
1660-1664,
musée du Louvre, Paris



Tromper l'œil, faire croire à la troisième dimension, est un des moyens utilisés par Nicolas Poussin pour trouver un équivalent vraisemblable de l'espace dans lequel nous vivons et dans lequel s'organisent une pluralité d'objets, de temps, d'actions.

«Conscient de son importance historique et sociale, E.Panofski appelle la perspective «forme symbolique». «Forme» en ce qu'elle est inévitable pour tout contenu visuel et joue le rôle d'a-priori. «Symbolique» en ce qu'elle unit en un seul faisceau les acquis culturels de la Renaissance qui sont encore en vigueur de nos jours et constituent le fond, le sol de notre modernité. Car cette «forme symbolique» mise en place par la perspective ne se limite pas au domaine de l'art, elle enveloppe l'ensemble de nos constructions mentales de telle façon que nous ne saurions voir qu'à travers son prisme. C'est bien pourquoi elle est dite «symbolique» : elle lie toutes les activités humaines, la parole, les sensibilités, les actes, dans un même dispositif. Une simple technique mais qui peut transformer la vision globale que nous avons des choses : celle que nous entretenons avec la nature, l'idée que nous nous faisons des distances, des proportions, de la symétrie.

Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, puf 2000

Guy Allott,
*Paysage au vaisseau
spatial*, 2005-2006



Guy Allott donne un caractère vivant à ses astronefs, au caractère désuet. Une chasse au sanglier ou l'évocation du père Ubu provoquent et transcendent à la fois des télescopes de temps et d'espaces.

La photographie au service de la modernité

L'invention de la photographie a révélé la capacité qu'à la Nature de se reproduire elle-même grâce à la lumière. L'anglais Fox Talbot nomme son procédé photographique «le crayon de la nature», quant au Daguerrotypage de son contemporain français Louis Jacques M. N. P. Daguerre, son procédé permet de fixer l'image par «*la lumière elle-même (qui) reproduit les formes et les proportions des objets réels.*» Arago.

Dans son essai, Rosalind Krauss, montre l'importance de l'image photographique dans l'élaboration du modernisme pictural. La représentation ne se définira plus en termes d'imitation et de savoir-faire, mais de distance entre perception et réalité.

Jusqu'à ce que le monotype lui ait offert une manière d'intégrer véritablement le message de la photographie, Degas ne fut pas impressionniste. Avant le milieu des années 1870, c'était un talentueux peintre naturaliste. (...) Les derniers monotypes réalisés par Degas, les plus modernes, sont une série de paysages datant des années 1890. Ils construisent un espace imaginaire, totalement tourné vers l'intérieur. Sans profondeur aucune, délicatement grenés, ces paysages semblent se déployer devant les yeux de l'observateur comme un film opaque. Sur ce film, l'image s'est reproduite elle-même conformément à ses propres lois. Les plages, les gouttes, et les mouchetures d'encre ont gardé pour nos yeux la trace du poids invisible de la plaque lisse appliquée sur les irrégularités du papier. Ce que la photographie avait révélé à Degas et à Monet, c'est la distance qui existe entre la perception et la réalité. Se tenant pour exclus de l'agencement intrinsèque de la nature, perçue comme distancée et absorbée dans sa propre contemplation, ils firent d'une forme d'unité fondée sur leur propre introspection une solution de remplacement. Leur art est ainsi devenu le premier chapitre du texte moderniste – un texte fondé sur la compulsion à produire de l'art à partir de l'organisation didactique de la perception.

Rosalind Krauss, *Le Photographique, pour une théorie des écarts*, Macula, Paris, 1990, p.61 et p.69.



Stéphane Sautour,
Idées Noires, 2006

Le paysage s'affranchit du réel

Vers la représentation de l'infini...

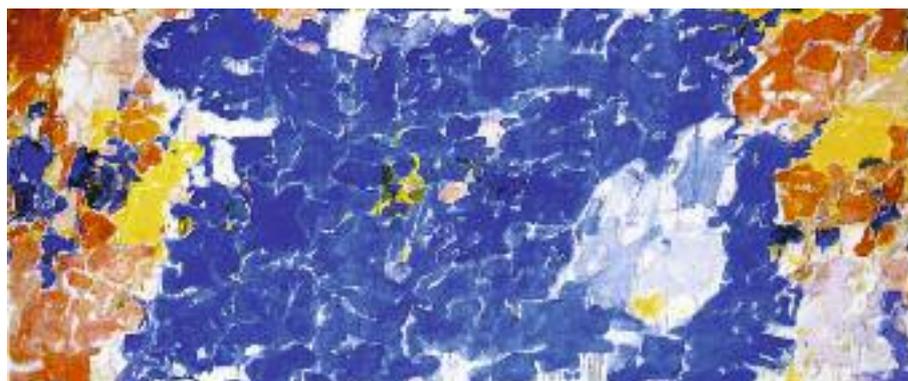
La peinture moderne évacue la narration, la peinture abstraite la ressemblance. Le trait, la couleur, le geste deviennent objet et sujet de la peinture, le paysage ne va plus de soi, il perd toutes références au réel. La peinture se découvre alors elle-même, elle acquiert son autonomie, et tente alors la représentation d'un nouvel infini.

Claude Monet,
Les Nuages,
détail des Nymphéas,
musée de l'Orangerie,
Paris



Métamorphose du paysage, la nature sans commencement ni fin entoure le spectateur dans *«l'illusion d'un tout sans fin»*.

Sam Francis,
In Lovely Blueness,
1955-57.
MNAM, Paris.
© CNAC/MNAM/
dist RMN



Dans l'intensité de la blancheur, la couleur défait la forme, provoque la sensation du mouvement et à travers lui c'est le temps qui s'écoule... à l'infini.



Jean Dubuffet,
Élément de sol gris
(*Texturologie XIV*), 1958.
Collection privée. ©D.R.

La peinture selon Dubuffet, considère deux dimensions et exclut la profondeur : trouver d'ingénieuses transcriptions pour faire parler à la surface son propre langage. Un autre mode de vision s'instaure, à la limite du paysage, par le plan à l'horizontale.



Jean Miro,
Bleu I, Bleu II, Bleu III, 4
mars 1961.
MNAM, Paris. ©
CNAC/MNAM/dist RMN

Le dessin tache, s'inscrit sur le fond, pour donner l'illusion de tracer dans le vide des figures qui échappent à la pesanteur.



Bernard Moninot,
Constellation,
1991-1992

...et du ciel étoilé

Didier Rittener,
Ciel étoilé,
2005-2007



Représenter le ciel, peindre les étoiles, c'est parler d'un lieu où le fond est l'infini, c'est s'approcher du sublime...

«Cette chose qui ne se donne pas et qui ne serait pas si elle se donnait, c'est l'infini» écrit Léonard de Vinci, fasciné par la mer «cette chose qui n'a pas de frontières».

Pieter Brueghel,
La chute d'Icare, 1558,
musée royal des Beaux-
Arts de Bruxelles



Léonard de Vinci se confrontait à l'océan, aujourd'hui l'artiste se confronte à l'espace cosmique. Le ciel appelle le vide, tend vers la nuit. «*Le jour est beau, mais la nuit est sublime*» écrivait Kant. Le jour éclaire un espace limité qui ne saurait prétendre qu'à la beauté. Parce qu'elle découvre des étendues dont on ne voit pas la fin, la nuit ouvre sur le Sublime, synonyme d'infini pour Kant.

«Lorsqu'on dit sublime le spectacle du ciel étoilé, il est impossible de fonder ce jugement sur les concepts des mondes habités par des êtres doués de raison, et d'y faire intervenir l'idée que les points lumineux, dont nous voyons rempli l'espace au-dessus de nous, seraient leurs soleils décrivant des cercles disposés par rapport à eux en fonction d'une finalité bien précise, mais il faut simplement considérer le ciel comme on le voit, c'est-à-dire comme une vaste voûte qui englobe tout (...)»

Emmanuel Kant, *Analytique du sublime*, Critique de la faculté de juger, 1790, Paris, Gallimard, Folio Essais. p.214.

L'idée d'un univers rationalisé, balisé par la raison et le positivisme scientifique, s'opposerait-il à l'idée du Sublime, à l'effroi qui saisit à l'idée d'une réalité infinie ?

La photographie a ouvert à la peinture les possibles de l'infini, pourtant selon Pierre Schneider, elle serait moins influente à provoquer le sentiment du sublime : «(...) *le gouffre vertigineux du ciel se montre moins convaincant à travers des éléments empruntés à la réalité (chartes de galaxies, bancs de nuages, poussières d'étoiles) qu'en usant de moyens étrangers à sa matière et à ses représentations*».

Pierre Schneider, *Petite histoire de l'infini en peinture*, Hazan



Thomas Ruff,
Étoile, 18h 12mn / -40°,
1990

ESTHÉTIQUE DE L'ESPACE



Faisant de son corps le lieu d'inscription de l'œuvre d'art, Marcel Duchamp dessine, en hommage à Guillaume Apollinaire, une étoile filante sur son crâne. Un des premiers gestes performatifs de l'histoire de la modernité.

Marcel Duchamp,
La Tonsure, 1919.
Photographie
de Man Ray
© Man Ray
Trust - ADAGP, Paris



Ziggy Stardust,
1972, Claude Gassian

💡 L'univers offre des visions intrigantes par la diversité de leurs formes, de leurs couleurs. A la fois séduisantes et chargées de symboles (l'infini, le néant, l'origine...), ces images extraterrestres inspirent tous les domaines de la création : littérature, cinéma, arts plastiques, musique, architecture, bandes dessinées, etc. Depuis que l'homme est allé physiquement dans l'espace, deux générations d'artistes se sont succédées. Ceux de l'âge d'or, contemporains des premières expériences et de Neil Armstrong sur la Lune, puis ceux de la réévaluation des possibilités de conquête et de la nostalgie. L'orbite terrestre, les engins spatiaux, les corps célestes en tous genres sont devenus de nouveaux espaces d'investigation pour les artistes. On retrouve à travers les disciplines, des esthétiques et des thématiques communes, le développement de toute une culture visuelle propre à cet au-delà de la planète Terre.

Déserts intergalactiques : les nouveaux territoires vierges

La similarité entre les grands espaces lunaires ou martiens et certains sites terrestres est remarquable. C'est le cas, par exemple, des paysages de l'arrière pays hollywoodien ou du Nevada (dans lesquels de nombreux westerns furent tournés) et des images de grands espaces martiens envoyés par les sondes et télescopes spatiaux. Le parallèle est troublant, surtout si l'on considère que les enjeux de la conquête de ces espaces se ressemblent aussi : étendre son influence et son pouvoir en même temps que sa progression spatiale, combattre l'inconnu, le néant, le barbare.

Alors les déserts intergalactiques, nouveaux décors pour westerns contemporains ?

Paysage martien capté
par le robot automobile
Opportunity,
Mars Exploration Rover
Mission
(depuis janvier 2004),
Cornell, JPL, NASA



Melik Ohanian,
Welcome to Hanksville,
2003, installation video.
Collection MAC/VAL



Hanksville, situé dans le désert de l'Utah aux Etats-Unis, a été le lieu d'une réunion de la «Mars Society» le 27 octobre 2003. De cet endroit, cette communauté de passionné de Mars ont pu observer la planète alors en opposition avec la terre.

Au cours de la vidéo et grâce à l'installation de celle-ci dans l'espace sur trois écrans, on s'aperçoit que Mars est observé depuis un lieu terrestre qui lui ressemble étrangement.

Image tirée du film
Ghosts of Mars
de John Carpenter, 2001



Image tirée du film
Les Sept mercenaires
de John Sturges, 1961



«Mars était un rivage lointain et les hommes y déferlaient par vagues.
 Chaque vague plus forte. La première apporta des hommes habitués aux grands
 espaces, au froid et à la solitude, chasseurs de coyotes et gardiens de troupeaux,
 aux corps secs, aux visages burinés par les années, avec des yeux comme des pierres
 et des mains râpeuses comme de vieux gants, prêtes à saisir n'importe quoi.
 Mars ne pouvait rien contre eux, car ils venaient des grandes étendues et des prairies
 aussi vastes que les plaines martiennes.
 Ils vinrent et commencèrent à animer ces déserts et donnèrent aux autres
 le courage de les suivre.
 Ils mirent des carreaux aux fenêtres vides et des lumières derrière les carreaux.
 C'étaient les premiers hommes.»

Ray Bradbury, *Chroniques martiennes*, 1950, Editions Denoël, Collection Présence du futur, Paris, 1984, p. 129

Space opéra

Brillant et coloré, l'espace peut être vu de façon baroque, romantique,
 pop, disco, glam ou gothique...

Quelque chose de factice, de superficiel irrigue les représentations
 extraterrestres. Comme si nous avions besoin de donner une apparence
 bariolée à l'inconnu, l'inexplicable, l'inénarrable... pour maquiller l'horreur
 du vide? Un va-et-vient entre cosmique et cosmétique (l'origine de ces deux
 mots est la même : le terme grec *kosmos* qui exprime à la fois l'idée
 d'ornement et de mise en ordre)!



Photographies prises
 du télescope Hubble,
 vue d'une partie
 de l'amas globulaire
 (groupe très serré
 d'étoiles) NGC 6397



Jacques Monory,
*Ciel n°16. Centre
 de notre galaxie*, 1979

Du glam au gothique

Image tirée du film
Barbarella de
Roger Vadim, 1968



Ziggy Stardust, 1972.
Photographies
de concerts
par Claude Gassian



Image tirée
de *Star Wars*, série
de films réalisés
par George Lucas



Sylvie Fleury,
High heels on the moon
(*First Spaceship Venus 20*),
2005, installation



Image tirée
de *Yoko Tsuno*, série BD
de Roger Leloup





Guy Allott, Model
Spaceships, 2005-2006

Bruno Peinado,
Big Bang, 2006

Dans *Zéropolis*, essai sur Las Vegas, Bruce Bégout analyse toutes les stratégies qu'emploie la ville pour déployer sa capacité à *nous laisser croire à notre propre irréalité*. Une irréalité qui, selon Baudrillard, *n'y est plus celle du rêve ou du phantasme, d'un au-delà ou d'un en deçà, c'est celle de l'hallucinante ressemblance du réel à lui-même*.

«Tel un morceau de comète encore incandescent qui vient se fracasser au sol, Las Vegas brille au loin dans la nuit du désert de Mojave. Avec ses milliers de lueurs multicolores et saccadées, elle illumine la voûte céleste qui, à comparaison, fait pâle figure. On pourrait croire qu'il s'agit là d'un Lunapark géant tombé de l'espace qui, jetant ses derniers feux vers le ciel chercherait à rejoindre son lieu naturel. Mais cette vision n'est qu'un rêve et les premières vues sont trompeuses. La lumière vive qui nous aveugle à son approche ne provient pas des étoiles, elle sort tout simplement de la centrale nucléaire sise sur le Hoover dam qui jour après jour, alimente la ville en millions de kilowattheures.»

Bruce Bégout, *Zéropolis*, Editions Allia, Paris, 2002, p. 15



Photographie amateur
de Las Vegas

Le Googie Style

Pour parvenir à cet *arrachement du réel*, la ville plonge le visiteur dans un monde de fantaisie et de simulacre à laquelle l'«architecture de carton-pâte» participe. Paillettes, néons, démesure, grotesque et caricature sont les éléments constitutifs du «Googie style», une architecture thématique qui fusionne l'Art Nouveau et la bande dessinée.

Ces décors qui développent une imagerie kitch ont pour fonction de projeter ceux qui les visitent dans une nouvelle dimension spatio-temporelle.

A l'intérieur de ce bric-à-brac imaginaire, les représentations de l'espace, la richesse d'évocation associée aux objets célestes, planètes et étoiles, rejoignent celles des contes de fées, de l'histoire mystifiés et autres lieux utopiques.



BIBLIOGRAPHIE

Les ouvrages précédés d'une * ne sont pas disponibles au centre de documentation.

Cosmos: Du romantisme à l'avant-garde.
Clair, Jean; Deligeorges, Stéphane; Metken, Günter; [et alii]. Montréal, Qc: Musée des beaux-arts de Montréal / The Montreal Museum of Fine Arts, 1999.

Gaston Bachelard
L'air et les songes,
José Corti, Paris, 1943.
(édition Le livre de Poche)

Bruce Begout
Zéropolis,
Editions Allia,
Paris, 2002.

Ray Bradbury
Chroniques martiennes,
1950, Editions Denoël,
Collection Présence
du futur, Paris, 1984.

Annick Bureau
*Un nouveau territoire
à la (dé)mesure humaine.*
*Art spatial: l'utopie
de la réalité.*
In: «Art Press» n°298,
février 2004, pp. 34-41.

Anne Cauquelin
L'invention du paysage,
PUF 2000.
Gombrich, Ernst: l'essentiel,
écrits sur l'art et la culture,
Phaidon, 1996 ed. anglaise,
2003 ed. française.

Nikola Janovic
«Biosphere 3: art, science,
fiction» in *Art Press* n°296,
décembre 2003.

Philip K. Dick
*How to Build a Universe
That Doesn't Fall Apart
Two Days Later,* 1978.

Emmanuel Kant
*Analytique du sublime,
Critique de la faculté de juger,*
1790, Paris, Gallin,
Folio Essais.

Rosalind Krauss
*Le Photographique,
pour une théorie des écarts,*
Macula, Paris, 1990.

***Marc Lachieze-Ray
Jean-Pierre Luminet.**
*Figures du ciel: de l'harmonie
des sphères à la conquête
spatiale: exposition de
la Bibliothèque nationale
de France, site Tolbiac-
François Mitterrand,
du 8 octobre 1998 au
10 janvier 1999, Paris.
Paris, Seuil, Bibliothèque
nationale de France, 1998.
(Disponible à la bibliothèque
Nelson Mandela de Vitry)*

Jean-François Lyotard
«Qu'est-ce que
le postmodernisme?»,
in *Critique*, n°419,
Paris 1982.

Alexandra Midal
*Tomorrow now-When
Design meets Science fiction:*
(Exposition) Musée d'Art
moderne Grand-Duc Jean,
Mudam Luxembourg,
25 mai au 24 septembre
2007. Luxembourg,
Fondation Musée d'art
moderne Grand-Duc Jean,
2007 (en commande)

Alain Mousseigne
La conquête de l'air.

*Une aventure dans l'art
du XX^{ème} siècle.*
Exposition, Les Abattoirs,
Toulouse, 12 novembre
2002-2 février 2003.
Milan, 5 Continents, 2002.

***Jean-Paul Pigeat (dir.)**
*Au temps de l'espace:
Centre de création industrielle,
Centre Georges Pompidou,
18 mai-12 septembre 1983.*
Paris, Centre Georges
Pompidou, 1983.

***Pierre Poix**
*Ils ont rêvé l'espace.
De Plutarque au Space Art.*
Paris, Hatier, 1992.
Dans le champ des étoiles,
les photographies et le ciel,
1850-2000.
Paris, Réunion de Musées
Nationaux, 2000
«Festival @rt Outsiders
2003 / Anomalie Digital Art
N°4: Space Art, Orléans,
HYX, 2003».

Philippe Rekacewicz
«La carte entre art,
science et politique»,
GNS, catalogue
de l'exposition, Palais
de Tokyo, Paris 2003.

Pierre Schneider
*Petite histoire de l'infini
en peinture,*
éditions Hazan, 2001.

LISTE DES ŒUVRES PRÉSENTÉES DANS L'EXPOSITION

Les numéros
de page renvoient
aux illustrations
de ce dossier

Guy Allott p. 14 et 25

Across the Universe, 2007.
Techniques mixtes,
35,9 x 27,3 x 35 cm.
Courtesy Guy Allott/Grey
Area Artists Multiples,
London.
Boarhunt Spaceship, 2005.
Huile sur toile,
114 x 130 cm.
Collection particulière,
Londres.
Cannon Spaceship, 2006.
Gouache, carton, bois,
hauteur 13 cm.
Collection particulière.
Landscape Spaceship 3, 2005.
Huile sur toile, 65 x 81 cm.
Collection particulière.
Landscape Spaceship 4, 2005.
Huile sur toile, 65 x 55 cm.
Collection particulière.
Landscape Spaceship 6, 2006.
Huile sur toile, 65 x 55 cm.
Courtesy Guy Allott/FA
Projects, London.
Landscape Spaceship 8, 2006.
Huile sur toile, 65 x 55 cm.
Collection Frisch, Berlin.
Landscape Spaceship 11,
2006. Huile sur toile,
65 x 55 cm.
Collection particulière.
Courtesy FA Projects,
London.
Landscape Spaceship 12,
2006. Huile sur toile,
65 x 55 cm.
Collection Alberto
Matteo Torri.
Model Spaceship
(1 ; 2 ; 3 ; 4 ; 5 ; 6 ; 7),

2005-2006. Gouache, carton,
bois, hauteurs 13-30 cm.
Courtesy Guy Allott/FA
Projects, London.

Renaud

Auguste-Dormeuil p.12

*The Day Before _ Guernica _
April 25, 1937 _ 23:59, 2004.*
*The Day Before _ Coventry _
November 13, 1940 _ 23:59,
2004.*
*The Day Before _ Dresden _
February 12, 1945 _ 23:59,
2004.*
*The Day Before _ Hiroshima _
August 5, 1945 _ 23:59, 2004.*
*The Day Before _ Baghdad _
January 15, 1991 _ 23:59,
2004.*
*The Day Before _ New York _
September 10, 2001 _ 23:59,
2004.*
Impressions jet d'encre
contrecollées
sur aluminium,
171 x 152 cm (chaque).
Collection particulière.
Courtesy In SITU Fabienne
Leclerc, Paris.
© Photo Renaud
Auguste-Dormeuil.

Nicolas Baier p.6

Cinémascopie, 2002.
Épreuve numérique
Lightjet sur aluminium,
180 x 360 cm.
Collection Mac / Val,
Vitry-sur-Seine.
Don de l'artiste.
Trou noir, 2005.
Épreuve numérique
à développement
chromogène sur papier mat,
110 x 143,8 cm.

Collection Musée d'art
contemporain, Montréal.

Gilles Barbier

Sans titre (La Réserve), 2005.
Gouache noire sur papier
(8 panneaux), 120 x 190 cm
(chaque). Collection
particulière, Paris. Courtesy
Galerie Georges-Philippe
et Nathalie Vallois, Paris.

Neal Beggs

Starman, 2007.
Dessins. Collection
particulière, Bruxelles.
*Starmaps, espace - sommets
Haut et Bas - Metz.*
Multiple, carte
topographique de Metz,
échelle 1 / 25000. Production
Frac Lorraine Metz.
*Starmaps, espace-sommets
Haut et Bas - Sainte-Croix-
Vallée-Française.* Multiple,
carte topographique
de Sainte-Croix-Vallée-
Française, échelle 1 / 25000.

Davide Bertocchi. p.6

Spazio / Space, 1999-2007.
Tirages jet d'encre,
carton-plume,
7,5 x 4,5 cm (chaque).
Courtesy Davide
Bertocchi / La Blanchisserie
galerie, Paris / OneTwenty
Gallery, Gent.

Pascal Broccolichi

Atlas Lambda, 1991-2003.
Techniques mixtes,
dimensions variables.
Collection Frac Limousin,
Limoges.

Étienne Chambaud

*Mise en boucle du premier vol
spatial habité*, 2004-2007.

Techniques mixtes,
dimensions variables.
Courtesy Étienne
Chambaud.

Claude Closky p.12

*Soucoupe volante,
Dubuffet n° 2*, 2005.

*Soucoupe volante,
Mac Val n° 4*, 2005.

*Soucoupe volante,
Vitry n° 2*, 2005.

*Soucoupe volante,
Vitry n° 4*, 2005.

Photographies couleur,
20 x 30 cm.

Courtesy Galerie Laurent
Godin, Paris.

Le 11 août 1999 (#3), 1999.

Le 11 août 1999 (#25), 1999.

Photographies noir et blanc,
60 x 80 cm. Courtesy Galerie
Laurent Godin, Paris.

Tony Cragg p.3

La Lune bleue, 1980.

Installation murale,
fragments d'objets en
matière plastique bleue,
260 x 96 cm.

Collection Musée

d'Art moderne,
Saint-Étienne-Métropole.

© Tony Cragg.

© Photo Yves Bresson.

Julien Discrit

Disques d'or-Voyager live,
2005. Techniques mixtes,
dimensions variables.

Courtesy Julien

Discrit / Galerie Martine
Aboucaya, Paris.

Erró

Armstrong, 1975.

Série «Spatial». Collage
de papiers avec rehauts,
28,6 x 27,9 cm.

Collection Mac / Val,

Vitry-sur-Seine.

Donation de l'artiste.

Sylvie fleury p.24

*High Heels on the Moon
(First Spaceship Venus 20)*,

2005. Techniques mixtes,
dimensions variables.

Courtesy Monika Sprüth/
Philomene Magers, Köln-
Munich-London.

Claude Gassian p.24

David Bowie, Londres, 1973.

Tirages 2007,
60 x 80 cm (chaque).

© Photos Claude Gassian.

Trevor Gould

Jupiter, 2006.

Mars, 2006.

Philosophy's Last Stand, 2006.

Pluto, 2006.

Uranus, 2006.

Aquarelles sur papier,
61 x 46 cm.

Courtesy Galerie Lilian
Rodriguez, Montréal.

Serge Guillou

Du temps et de l'espace,

1976. Acrylique sur toile,
146 x 178 cm.

Collection Mac / Val,
Vitry-sur-Seine.

Andreas Gursky

Supernova, 1999.

C-print, 27,6 x 20,6 cm.

Collection particulière,
Munich.

© Andreas Gursky.

Courtesy Monika

Sprüth / Philomene Magers,

Cologne-Munich-London.

Vincent Lamouroux

La Constellation du Sculpteur;
2006-2007.

Lettres vinyliques argent,
dimensions variables.

Courtesy Galerie Georges-

Philippe et Nathalie Vallois,
Paris.

Roberto Martinez

Principe de réalité n°27:

tentative d'éclipse, 2007.

Plaques de verre photo.

Collection de l'artiste.

Are we satisfied that the earth
is round?, multiple,

autocollant, 10 x 14 cm.

Collection de l'artiste.

On a marché sur la Lune,

multiple, autocollant,

10 x 14 cm.

Collection de l'artiste.

Philippe Mayaux p.11

Un des astres de nuit, 1991.

Huile, acrylique

et peinture aérosol sur toile,
diamètre 30 cm.

Collection Frac

Champagne-Ardenne,

Reims. Courtesy Galerie

Loevenbruck, Paris.

© Adagp, Paris 2007.

© Photo André Morin.

Paul McDevitt

Infinity Minus 1 is Still

Infinity, Infinity Plus 1

is Still Infinity, 2006.

Diptyque, encre sur papier,
83 x 70 cm (chaque).

Collection Andrea

et Jose Olympio Pereira.

Russian Porcelain, 2004.

Crayon de couleur

sur papier, 44 x 34,8 cm.

Collection particulière,

New York.

Jorge Méndez Blake

sans titre (*JMB 27*), 2004.

Vinyle, 415 x 578 cm.

Courtesy Jorge Méndez

Blake / Galeria OMR,

Mexico.

Aleksandra Mir p.13

First Woman on the Moon,

1999. C-print sur

aluminium, 93,5 x 91,5 cm.

Collection Laurent Godin,

Paris.

Joachim Mogarra p.10

L'Espace, 2006.

23 photographies

noir et blanc, rehauts

de gouache,

67 x 98 cm (chaque).

Courtesy Galerie Georges-

Philippe et Nathalie Vallois,

Paris.

Bernard Moninot p.17

Constellation, 1991-1992.

Techniques mixtes,

dimensions variables.

Collection de l'artiste.

Jacques MonoryP.23

Ciel n° 16, Centre de notre galaxie, 1979.
Huile sur toile,
250 x 400 cm.
Collection Mac / Val,
Vitry-sur-Seine.
© Adagp, Paris 2007.
© Photo Jacques Faujour.

Olivier Mosset

Blue Star, 1993.
Acrylique sur toile,
197 x 205 cm.
Collection Fondation
Brownstone, Paris.

Nicolas Moulin

Métane, 1999.
Installation vidéo,
vidéoprojection,
dimensions variables.
Son : Cédric Pigot.
Collection du Fonds
national d'art
contemporain,
ministère de la Culture
et de la Communication,
Paris (inv. 2000-575).
© Nicolas Moulin.

Melik OhanianP.8 et 22

Switch Off, 2002.
Caisson lumineux en tôle
brossée, interrupteur-
commutateur.
240 x 403 x 30,5 cm.
Collection particulière.
Welcome to Hanksville, 2003.
3 vidéos, néon, 23'.
Collection Mac / Val,
Vitry-sur-Seine. Courtesy
Galerie Chantal Crousel.
© Photo Florian Kleinfenn.

Roman Ondák

Two Mars Stories, 2004-2006.
Techniques mixtes,
dimensions variables.
Courtesy gb agency, Paris.

Bruno PeinadoP.25

Big Bang, 2006.
Plasticine, 2,5 x 2,5 x 2,5 cm.
Courtesy Galerie
Loevenbruck, Paris.
sans titre (*Globule Ubiquity
Vibrations*), 2004-2006.
Structure gonflable,
luminaires, diamètre 4 m.

Courtesy Galerie
Loevenbruck, Paris.
© Adagp, Paris 2007.
© Photo David Willems.
Sans titre (*Stardust*), 2005.
Pelle en plastique,
poussière de paillettes,
85 x 27 x 27 cm. Courtesy
ADN Galería, Barcelona.

Didier RittenerP.18

Ciel étoilé, 2005-2007.
Transfert sur papier,
210 x 150 cm.
Collection de l'artiste.

Gwen Rouvillois

*Propriété lunaire
(pour/sans/sous/sur/
derrière/dans la lune)*, 2007.
Acrylique sur toiles,
titre de propriété encadré,
296 x 272 cm.
Collection de l'artiste.

Thomas RuffP.19

Étoile, 18h 12mn / -40°, 1990.
Granolithographie,
89 x 64 cm. Collection
du Fonds national d'art
contemporain,
ministère de la Culture
et de la Communication,
Paris (inv. 04-543).
© Adagp, Paris 2007.
© Photo Cnap / Y.Chenot.

Stéphane SautourP.15

Idées Noires, 2006.
Cinq dessins, encre
de Chine sur papier,
50 x 65 cm (chaque).
Courtesy Galerie
Loevenbruck, Paris.
© Photos F.Gousset.
Le Monde des Branes, 2006.
Résine, stéréolithographie,
15 x 15 x 15 cm. Courtesy
Galerie Loevenbruck, Paris.

Yinka Shonibare, MBE ..P.7

Space Walk, 2002.
Techniques mixtes,
dimensions variables.
© Yinka Shonibare, MBE.
Courtesy Yinka Shonibare,
MBE / Stephen Friedman
Gallery, London.

Bridget SmithP.13

Cosmos, 2005. DVD, 2'13".
Courtesy Bridget
Smith / Frith Street Gallery,
London. *Dome*, 2005. Tirage
lambda sur aluminium,
150 x 200 cm.
Courtesy Bridget
Smith / Frith Street Gallery,
London.
Monitoring Space, 2005.
DVD, 13'.
Courtesy Bridget Smith /
Frith Street Gallery, London.
*Orion (Mills Observatory,
Dundee)*, 2005.
C-print encadré, 97 x 97 cm.
Courtesy Bridget Smith /
Frith Street Gallery, London.
*Orion (Mount St. John, New
Zealand)*, 2006.
C-print encadré, 97 x 97 cm.
Courtesy Bridget Smith /
Frith Street Gallery, London.

Wolfgang TillmansP.9

Eclipse II 18 A, 1998.
C-print, 200 x 145 cm.
Courtesy Galerie Daniel
Buchholz, Köln.
Red Eclipse, 2000.
C-print, 40 x 30 cm.
Courtesy Maureen Paley,
London.
Venus Drop, 2004.
C-print, 40 x 30 cm.
Courtesy Maureen Paley,
London.
Venus Passage, 2004.
C-print, 40 x 30 cm.
Courtesy Maureen Paley,
London.
Venus Transit, Second Contact,
2004.
C-print, 40 x 30 cm.
Courtesy Maureen Paley,
London.

James Turrell

Image Stone : Moon Side,
1999. Série de six.
Gravure, aquarelle,
photolithographie,
49 x 40 cm (chaque).
Courtesy Galerie Almine
Rech, Paris.

Jean-Luc Vilmouth

Projet pour Mars, 1996.

Techniques mixtes,
dimensions variables.
Collection Mac/Val,
Vitry-sur-Seine.

Mark Wallinger

*Time and Relative Dimensions
in Space*, 2001.

Acier inoxydable, MDF,
281,5 x 135 x 135 cm.
© Mark Wallinger. Courtesy
Anthony Reynolds Gallery,
London.

Jane & Louise Wilson

Dreamtime, 2001.
Film 35 mm transféré
sur DVD, 7'15".
Courtesy Jane et Louise
Wilson/Lisson Gallery,
London.

Jordan Wolfson

Starfield, 2007.
Film 16 mm, en boucle.
Collection Frac Lorraine,
Metz. Courtesy Jordan
Wolfson / Galerie Frank
Elbaz, Paris.

Metz. Courtesy Jordan
Wolfson / Galerie Frank
Elbaz, Paris.

L'ÉQUIPE DES PUBLICS DU MAC/VAL

Direction de l'équipe et action culturelle

Muriel Ryngaert
tél.: 01 43 91 14 67
courriel:
muriel.ryngaert@macval.fr

Action éducative et jeune public

Stéphanie Airaud
tél.: 01 43 91 14 68
courriel:
stephanie.airaud@macval.fr

Assistant

Luc Pelletier
tél.: 01 43 91 64 22
courriel:
luc.pelletier@macval.fr

Assistant programmation audiovisuelle

Thibault Capéran
tél.: 01 43 91 61 75
courriel:
thibault.caperan@macval.fr

Réservations des groupes

Diana Gouveia
tél.: 01 43 91 64 23
courriel:
diana.gouveia@macval.fr

Secrétariat (hors réservation)

Sylvie Drubaix
tél.: 01 43 91 61 70
courriel:
sylvie.dubraix@macval.fr

Les inventeurs, accompagnateurs de visites, d'ateliers et d'autres rencontres

Florence Gabriel
florence.gabriel@macval.fr

Marion Guilmot
marion.guilmot@macval.fr

Arnaud Beigel
arnaud.beigel@macval.fr

Lucile Hamon
hamon.lucile@wanadoo.fr

Irène Burkel
irene.burkel@cg94.fr

Professeur-relais

Jérôme Pierrejean
courriel:
jerome_profrelais@hotmail.com

MAC/VAL
Musée d'art contemporain
du Val-de-Marne
Place de la Libération – BP 147
94404 Vitry-sur-Seine CEDEX
tél.: 01 43 91 64 20
fax: 01 43 91 64 30
www.macval.fr