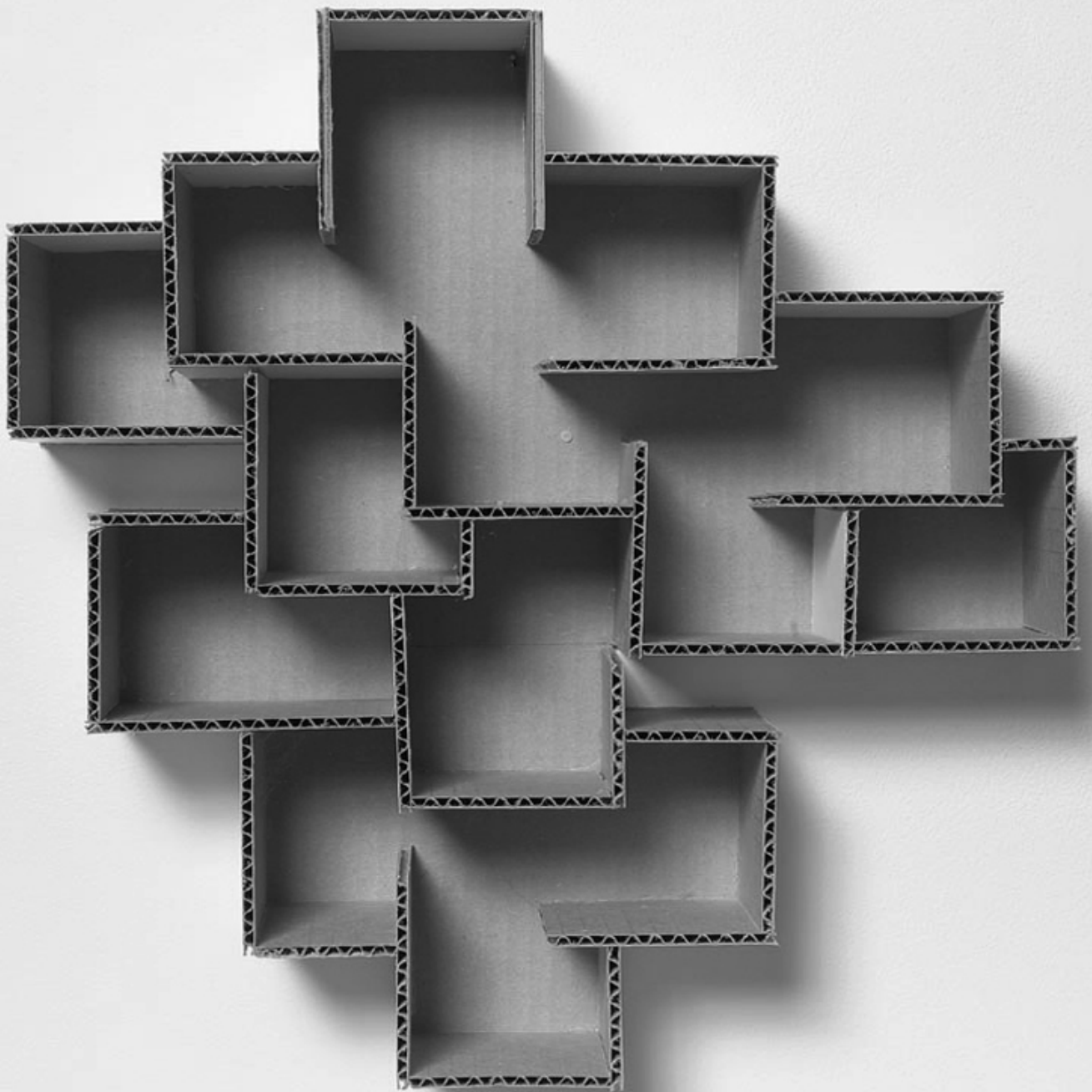


12 janvier - 12 mars 2006

# Richard Tuttle



**Richard Tuttle** - Né en 1941 - Vit à New York - Expositions personnelles (sélection)

- 2007 MoMA Los Angeles  
MoMA Chicago
- 2006 FRAC Auvergne  
Centre d'Art Contemporain de Kerguéhenec  
FRAC Haute-Normandie  
Dallas Museum of Art  
Des Moines Art Center  
Whitney Museum of American Art, New York
- 2005 MoMA San Francisco
- 2004 Drawing Center, New York
- 2002 Museu Serralves de Arte Contemporanea, Porto  
Centro Galego de Arte Contemporanea, Saint-Jacques de Compostelle
- 2001 Institute of Contemporary Art, Philadelphie  
Stedelijk Museum, Amsterdam
- 2000 BAWAG Foundation, Vienne  
Westfälisches Landesmuseum für Kunst, Munich
- 1999 Kunsthaus Zug, Suisse
- 1998 Fabric Workshop and Museum, Philadelphie
- 1997 Mies van der Rohe Haus, Berlin
- 1996 University of South Florida Contemporary Art Museum
- 1995 Sezon Museum of Art, Tokyo  
Museum of Fine Arts, Sante Fe
- 1993 University of California, Berkeley  
Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden
- 1992 Museum Boymans-van-Beuningen, Rotterdam  
Istituto Valenciano de Arte Moderno, Valence
- 1991 Institute of Contemporary Art, Amsterdam  
Indianapolis Museum of Art
- 1990 Sprengel Museum Hannover, Hannovre
- 1987 Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz
- 1986 ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris  
capc Musée d'Art contemporain de Bordeaux
- 1985 Institute of Contemporary Art, Londres  
Städtisches Museum Abteiberg, Münchengladbach
- 1984 Portland Center for the Visual Arts
- 1982 Musée de Calais
- 1980 Museum Haus Lange, Krefeld
- 1979 Stedelijk Museum, Amsterdam
- 1977 Kunsthalle Basel, Bâle
- 1975 Whitney Museum of American Art, New York
- 1972 MoMA, New York

...

A l'heure où six musées américains<sup>1</sup> lui consacrent sa première grande rétrospective depuis trente ans, Richard Tuttle est invité en 2006, par trois institutions pour sa première itinérance en France. Les trois expositions, organisées au FRAC Auvergne, au Centre d'Art Contemporain de Kerguéhennec, en Bretagne, et au FRAC Haute-Normandie<sup>2</sup>, s'articulent sous la forme de trois projets autonomes s'enchaînant de manière cohérente et dont la concrétisation finale sera la publication d'un livre commun.

Le titre de l'exposition, *Unfold* (« déployer »), utilise l'idée d'un livre à feuilleter, à découvrir au fil des chapitres, dont la totalité, même soumise à de grandes variations internes, suit malgré tout une idée directrice initiale. Ainsi les trois expositions sont-elles fondées sur une base d'œuvres communes à laquelle Richard Tuttle apportera des modifications d'un lieu à l'autre, en enlevant et en ajoutant certaines œuvres au gré de la configuration des espaces d'exposition qui seront mis à sa disposition.

C'est un grand honneur pour ces trois institutions d'accueillir, pour une durée totale d'une année, les œuvres de cet artiste majeur dont le travail a marqué et continue de marquer plusieurs générations d'artistes.

Que soient ici remerciées toutes les personnes et collectivités qui rendent possible cette exposition en Auvergne : le Conseil Régional, le Ministère de la Culture et la DRAC, soutiens du FRAC Auvergne depuis sa création ; EDF et les Laboratoires THEA, membres du Club d'Entreprises mécènes du FRAC Auvergne depuis 1998.

---

<sup>1</sup> MoMA de San Francisco, Whitney Museum, Des Moines art Center, Dallas Museum of Art, MoMA de Chicago, MoMa de Los Angeles.

<sup>2</sup> FRAC Auvergne, 12 janvier - 12 mars ; Centre d'Art de Kerguéhennec, 15 avril - 18 juin ; FRAC Haute-Normandie, 21 octobre - 10 décembre 2006.

## minimal compact

« Les limites de mon langage sont les limites de mon monde »

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 1922.

« Faire une chose qui ne ressemble qu'à elle-même,  
c'est là le problème, la solution. »

Richard Tuttle, in *Richard Tuttle - From 210 collage-drawings*,  
California Institute of Technology, 1980.

Depuis les années 60, l'œuvre de Richard Tuttle s'inscrit dans un défi permanent de refonte des catégories conventionnelles que sont la peinture, la sculpture et le dessin.

Par d'incessantes combinaisons qui révèlent à la fois les limites, l'infinité des possibles et, finalement, l'inexistence de chacune de ces catégories, Richard Tuttle s'est progressivement détaché d'une génération d'artistes post-minimalistes dont les œuvres, conceptuelles dans leurs fondements et minimalistes dans leur esthétique, interrogeaient le statut de l'œuvre d'art et, plus largement, celui de l'art lui-même.

Alors que les artistes du minimalisme et du post-minimalisme en appellent à une reconsidération des principes fondamentaux de l'art sur la base d'une certaine austérité formelle, Richard Tuttle réalise ses œuvres à l'aide de matériaux peu orthodoxes, souvent marqués par une grande fragilité prompte à les inscrire au sein d'espaces sensibles, habités, émotionnellement chargés, en permanente vibration poétique.

Il ne s'agit pas de peinture véritablement, ni de sculpture ou de dessin, mais d'une pratique plurielle, polymorphe, dont les

sources peuvent être trouvées, si l'on souhaite établir une rapide généalogie, dans les assemblages de Kurt Schwitters ou les reliefs de Hans Arp.

Eradiquant toute symbolique, mallarméenne dans ses fondements et dans sa formidable capacité à mettre en tension son espace de présentation, son œuvre constitue une monumentale entreprise d'élagage et de soustraction dont la finalité est la construction, sur plus de quarante ans, d'une poétique de l'objet et du matériau où la puissance physique, quasi mystique parfois, entre en étonnante contradiction avec la taille généralement très réduite des œuvres.

Le spectateur qui entre pour la première fois de plain-pied dans cette œuvre découvre à coup sûr que sa supposée filiation avec l'art minimal n'est que de surface tant elle repose sur une infinie sensibilité, sur une délicatesse, un effleurement du matériau et sur une mixité pouvant tout autant en appeler à des formes archaïques qu'au style rococo, n'hésitant pas à unir romantisme et esprit zen, utilisant la sublime pauvreté de matériaux rudimentaires pour « débanaliser » le banal ou ce qui peut apparaître comme tel.

## **abstrait / concret**

L'art de Richard Tuttle procède d'une volonté de libération des notions de ligne, de couleur, de surface et d'espace. Dans son œuvre, ligne, couleur, surface et espace ne sont qu'une seule et même chose et sont utilisés sous toutes leurs formes, dans toutes leurs potentialités formelles, spatiales, expérimentales, théoriques, aléatoires, décoratives, émotionnelles...

Pour lui, tout commence avec l'interrogation qui consiste à savoir comment deux couleurs se rencontrent, comment une ligne quitte sa fonction de contour d'une forme pour être le sillage d'un mouvement, comment une ligne sort de la main, comment deux lignes se croisent ou ne se croisent pas...

Et, pour reprendre une définition donnée par Théo van Doesburg en 1930, il s'agit bien ici d'un art concret et non d'un art abstrait car « rien n'est plus concret, plus réel, qu'une ligne, qu'une couleur, qu'une surface ». Les œuvres, qui peuvent paraître sommaires au premier regard, portent en elles une forte charge émotionnelle, une fois disposées dans l'espace. Ce dernier doit être envisagé comme un cadre à part entière, comme un écrin précisément ajusté pour mieux se fondre et s'éclipser lorsqu'il reçoit les œuvres choisies pour lui.

Par ailleurs, le fait d'utiliser de la peinture ou de ne pas en utiliser est une question sans fondement pour Richard Tuttle, de même qu'il se refuse à utiliser des matériaux ou des objets pour leurs qualités picturales naturelles.

Si composer n'est pas la musique, peindre (avec de la peinture) n'est pas la peinture. Comme l'affirme très justement le compositeur Pascal Dusapin, familiarisé aux collaborations avec

des plasticiens dans l'élaboration de ses opéras, « peindre n'est pas la peinture. Peindre, c'est traverser.<sup>3</sup> »

Là est peut-être l'un des principaux fondements de l'art de Richard Tuttle. Il est bien question, pour lui, de traverser des espaces fragmentaires, de jouer avec les interstices séparant ses œuvres sur le mur, d'exploiter les ombres portées pour les faire participer à la syntaxe d'un ensemble indivisible, de considérer le vide du mur blanc entourant les œuvres comme une respiration, une circulation, une ponctuation. Il s'agit donc, contre toute abstraction, d'agencer l'œuvre dans la réalité très concrète de son espace d'accrochage, de donner à une simple ligne la puissance de feu d'une peinture monumentale, de propulser un fragile assemblage de carton ondulé à la dimension d'une sculpture gigantesque de Richard Serra (on pourra d'ailleurs s'attarder sur certaines similitudes formelles entre les œuvres de Serra et celles de la série de sculptures murales en carton *Boys, Let's Be Bad Boys* de Richard Tuttle).

---

<sup>3</sup> in *Causeries sur la musique*, « Entretien avec Pascal Dusapin », Danielle Cohen-Levinas, Ed. L'Harmattan, 1999, p.245.

## haïku

« Etre perplexe est aussi agréable que de savoir »

Dante

Dans une série de cours intitulée *La préparation du roman*, donnée au Collège de France entre 1978 et 1980, Roland Barthes s'interroge sur la création romanesque et, notamment, sur le passage de formes littéraires courtes vers des formes longues. Il y expose les différents types d'écriture et, en particulier, celle du haïku, forme classique de la poésie japonaise créée au 17<sup>ème</sup> siècle, destinée à noter, sur 17 syllabes (que ne respectent pas toujours la traduction en français) et en trois vers, les émotions et l'émerveillement ressenti face au temps qui passe.

Pelant une poire  
De tendres gouttes  
Glissent le long du couteau

Le haïku, dans sa brièveté, dans son extrême sobriété, doit produire un effet affectif fort sur celui qui l'écrit et sur le lecteur qui le reçoit. De là, Roland Barthes, dans ses cours, tente de comprendre les raisons d'une telle efficacité littéraire sur des distances linguistiques si réduites et consacre une longue réflexion à ce type de poésie en tant qu'abri de la nuance et de la subtilité contre toutes les paroles agressives et les pensées sommaires.



Son attrait pour le haïku est aussi, essentiellement, lié au fait que celui-ci correspond traditionnellement à un amour du réel, à un assentiment donné au réel.

L'œuvre de Richard Tuttle, à l'instar du haïku japonais, procède d'un assentiment donné au réel qui relève, non pas d'une spiritualité, mais d'une réalité, d'une littéralité, d'une présence ineffable du matériau, aussi rudimentaire soit-il. Elle impose le silence au langage et, davantage, pulvérise tous les métalangages (c'est-à-dire les langages permettant de définir le langage lui-même, le discours autour du langage - la théorie, en somme).

Il n'y a pas d'interprétation possible ou, lorsqu'une tentative d'interprétation est entreprise, elle ne peut, au mieux, que circonscrire vaguement l'œuvre ou, au pire, la dévaluer, en émietter la substance profonde.

Les œuvres de Richard Tuttle ne se décrivent pas et procèdent d'une totale réfutation de la notion d'image. Ce sont des œuvres qui refusent la verbalisation, qui semblent lancer un défi au langage en affirmant leur présence essentielle. Ce que montrent les œuvres, c'est leur existence propre.

J'ai accroché la lune  
A différentes branches du pin  
En le regardant

Hokushi

## ce que les œuvres de Richard Tuttle ne sont pas

« Je ne vois pas pourquoi les gens attendent d'une œuvre d'art qu'elle veuille dire quelque chose, alors qu'ils acceptent que leur vie à eux ne rime à rien »

David Lynch

Sans atteindre au radicalisme du réalisateur et peintre David Lynch, il faut bien comprendre ceci : les œuvres de Richard Tuttle ne sont pas des images, ne contiennent pas d'anecdotes, ne racontent aucune histoire, n'ont aucun message à délivrer, ne sont pas des symboles de quoi que ce soit, ne sont ni belles ni laides.

« Leur fonction n'est pas de représenter mais seulement d'être », comme le précise justement Bernard Brunon, ajoutant qu'elles « ont quelque chose d'inévitable, d'évident, de par leur simplicité, leur caractère « naturel » et cela bien qu'elles n'utilisent pas de formes biomorphiques identifiables. Ne renvoyant à rien d'autre, elles affirment leur existence propre. [...] Alors que les peintures de tant d'artistes ont besoin de mètres carrés pour crier qu'elles sont vides, les [œuvres] de Tuttle s'imposent, paradoxalement, par leur discrétion. Cette discrétion, à l'image de Tuttle lui-même, constitue en fait une constante dans son travail. [...] Ces œuvres n'attirent pas l'attention. Elles ne sont ni belles, ni élégantes, ni décoratives. Elles sont, simplement mais absolument. Paraphrasant Clément Rosset, on pourrait dire que les œuvres de Tuttle sont des idioties, idiot signifiant d'abord simple, particulier, unique, non dédoublable, car elles participent du réel au premier degré. »<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> in "Richard Tuttle, Collage-Drawings", Artstudio n°23, 1991, pp.122-123.

D'où la difficulté ressentie lorsque l'on se trouve confronté à elles pour la première fois. Difficulté de lecture, de compréhension, vaine quête de repères et de référents permettant de tisser le début d'un fil conducteur susceptible de circonscrire ces œuvres sur des bases telles que « cela ressemble à... », cela « me fait penser à... ». Et si telle sculpture en carton ondulé de la série *Boys, Let's Be Bad Boys* peut raviver le souvenir d'une composition de Piet Mondrian, si telle autre entretient une analogie formelle avec les photographies de fleurs de Karl Blossfeldt, si les quelques coups de pinceaux apposés sur telle autre entretient l'analogie avec Paul Cézanne ou Gérard Gasiorowski, si tel ou tel élément de la série *Blue/Red Alphabet* contient en son centre ce qui peut sembler être une évocation de paysage ou de toute autre chose, il s'agit de réflexes de lectures que nous avons tous et qui consistent à vouloir trouver, dans toute chose non identifiable, un lien avec ce que nous connaissons et tenons pour acquis.

Nous sommes ici conviés à la rencontre de ce qui peut sembler être une langue étrangère, inédite, ou à la rencontre d'un individu dont nous ne connaîtrions rien. Et si, pour suivre Dante, « être perplexe est aussi agréable que de savoir », alors il faut être un Don Quichotte éprouvant un monde sans cesse soumis à l'étrangeté de la perte de repères, alors il faut aborder ces œuvres avec l'appétence et le plaisir de la découverte et savourer cet inconnu qui, depuis une quarantaine d'années, continue de se frayer un univers à part entière.

## la couleur est le ton

C'est selon ces orientations que peuvent être envisagées les œuvres de la série *The Color is The Tone*, réalisée en 1994. Chaque peinture constitutive de cet ensemble de douze œuvres est un haïku visuel, avec son cadre doré, son fond rosé, sa miniature collée au centre, son apparente spontanéité, sa répétition systématique de la grille, si fondamentale dans l'histoire de la peinture. Un jeu de ruptures est visiblement à l'œuvre dans cette série : rupture entre le décoratif du cadre et son contenu, rupture entre l'idée rigoriste de grille et son report à main levée sur le papier, rupture entre ce que « devrait » être une peinture et ce qu'en fait Richard Tuttle, rupture enfin entre les catégories que sont la peinture, le dessin et la forme, car la présence appuyée du cadre renverse l'idée même de planéité pour entraîner ces œuvres vers un rapport à l'objet et vers une relation entre cet objet et le mur qui le supporte.

La couleur est le ton, donne le ton. *The Color is The Tone* est une alphabétisation de la couleur, fragile comme une langue peut l'être dans ses multiples évolutions et infléchissements au cours du temps, ornementée par le cadre doré d'une grammaire surannée, tremblante, hésitante dans sa structure même, combattant ses propres codes par l'émancipation spontanée et presque animale de l'oralité s'opposant à l'écrit. C'est ce qui est à l'œuvre dans cette série : l'émancipation de la ligne et de la couleur, l'acceptation d'encadrer en doré ce qui relève d'un archaïsme du geste et d'une liberté maximale.

Richard Tuttle utilise la double signification du mot *tone*, qui est à la fois le « ton » coloré et le « ton » musical. Ainsi dévoile-t-il finalement l'analogie que cette série entretient avec le domaine de la musique.

La couleur est le ton, donne le ton ; la grille est la structure, à l'instar des grilles utilisées dans la notation musicale. Cette grille est tracée à main levée, brisant ainsi le rigorisme mathématique d'une certaine forme de musique pour affirmer la possibilité d'une rupture, d'une transgression des codes classiques de notation et d'exécution semblable aux multiples révolutions opérées au cours de l'histoire par des compositeurs comme Anton Webern, Arnold Schoenberg, John Cage ou John Coltrane et Ornette Coleman dans un autre registre...

L'analogie musicale opérée par Richard Tuttle est une manière de poser un postulat essentiel pour ses oeuvres. A-t-on en effet jamais demandé à une partition de « vouloir dire » quelque chose ? A-t-on jamais écouté la musique pour autre chose que pour elle-même ? Ce principe d'autonomie complète du genre musical vaut pour tous les compositeurs, des plus classiques aux plus contemporains (qui revendiquent justement l'utilisation du son pour lui-même). En affirmant ainsi l'autonomie de la couleur, de la ligne, de l'œuvre, en demandant en quelque sorte au spectateur de voir les œuvres comme il écouterait une musique, *The Color is The Tone* constitue une mise en abîme de toute l'œuvre de Richard Tuttle. Ceci importe beaucoup car Richard Tuttle aborde, par cette comparaison, l'un des grands sujets de discorde qui persiste encore entre le public et les œuvres plastiques contemporaines. Si l'on ne demande pas à une musique qu'elle nous raconte des histoires alors acceptons qu'il puisse en être de même avec une peinture, un dessin, une sculpture...

Et pour le reste, il en va de même que pour les « tendres gouttes » qui « glissent le long du couteau ». Il n'y a rien d'autre à ajouter, sinon à vouloir croire que le haïku cité précédemment puisse raconter l'histoire d'une poire que l'on s'apprête à manger, ce qui en soi est un peu court.

## je ne vous dois aucune vérité en peinture

Une étude sur le bruit a révélé que le bruit de la mer génère le même nombre de décibels que les nuisances sonores du périphérique parisien, posant ainsi la question de l'acceptation du premier type de bruit par les populations en regard de leurs protestations vis-à-vis du second. Dans la contradiction qu'elle révèle entre la subjectivité et la mesure objective du réel, cette anecdote donne, sans le vouloir, un éclairage inattendu sur ce qui sépare l'art des sciences humaines et de la science en général. L'art, c'est précisément ce qui proteste contre la réduction du réel au mesurable et au quantifiable. Le vrai de la science n'est pas le seul vrai du réel, et encore moins celui de l'art.

Partant de là, et pour reprendre Germano Celant, « l'art de Tuttle évite le concept de vérité. Il est impossible de concevoir une vérité du travail, fixée et rigide ; cette fixité n'est que transitoire. Tout n'est qu'expérimentation. [...] La chose alors se définit d'elle-même et, selon l'esprit du zen, elle est livrée à elle-même. [...] Il est impossible de la définir, on ne peut que la vivre. »<sup>5</sup>

S'il est donc une certitude, c'est que Richard Tuttle, pour prendre le contre-pied de Cézanne, ne s'oblige à aucune « vérité en peinture » ni en quoi que ce soit, en tout cas aucune vérité qui soit réductible à une mesure du monde, à un arpentage du réel. Pour Merleau-Ponty, « l'être est ce qui exige de nous création pour que nous en ayons l'expérience ». En ce sens, l'art de Richard Tuttle est avant tout une expérience de l'être livrée par la création. Elle concerne tout autant la relation intime que l'artiste entretient avec ses œuvres lorsqu'il les crée, que la relation qu'entretiennent les spectateurs avec ses œuvres lorsqu'ils les voient exposées.

---

<sup>5</sup> in *Richard Tuttle, Senza Titolo*, Bulzoni Ed., Rome, 1974.

« Voir un travail, pour moi, représente une forme d'énergie, que ce soit moi qui voie le dessin et qui l'exécute, ou bien le spectateur qui le voit et qui l'appréhende ; il n'y a aucune différence. D'une certaine façon, mon dessin intègre l'idée du spectateur. Puisque le dessin est déjà là, le spectateur n'a pas besoin de le dessiner, mais il peut l'appréhender sans le dessiner. Il y a une grande similarité entre la réalisation physique, concrète, d'un dessin et son appréhension mentale. Quand j'exécute un dessin et que le spectateur l'appréhende, je crois qu'il s'établit une espèce de communication. C'est un aspect passionnant de la nature humaine. [...] La question reste posée : sommes-nous, oui ou non, capables d'appréhender qui nous sommes ? Sur un dessin, au moins, on peut dire qu'on l'a appréhendé de façon immédiate. »<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> in « Une conversation avec Richard Tuttle », *Richard Tuttle, Wire Pieces*, capcMusée d'art contemporain de Bordeaux, 1987, p.17.

## **l'écriture comme pis-aller**

« C'est peut-être une sorte de chose pré-verbale, que le verbe a choisi de réprimer ou d'ignorer. »

Richard Tuttle, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1979.

« La question est de savoir jusqu'où il faut pousser le processus de révélation. Voilà une idée, dans le contexte présent, tout à fait inacceptable à l'esprit occidental – je pense qu'elle serait plus acceptable à l'esprit oriental. Et un de mes objectifs, avec ce type de travail, c'est d'amener l'esprit occidental à une expérience susceptible, je crois, de l'enrichir, sans provoquer de réaction de rejet. [...] Je trouve que la force de l'art dépend de son intégration à un mode de vie. Puisqu'il y a diverses manières de vivre sa vie, on peut avoir différentes formes d'art. Mais si l'art est coupé de la façon dont on cherche à vivre sa vie, il se vide, il s'affaiblit, s'appauvrit. On peut dire que, pour approcher mon art, il faut être prêt à regarder, seul, la vie, toute la vie, en face. [...] Je persiste à croire que l'art, quel que soit le sens de ce terme, a un message pour chaque individu, quelle que soit sa façon d'être.»<sup>7</sup>

S'il est donc une certitude, c'est bien que ce texte même est de trop face à l'œuvre de Richard Tuttle, que tous les textes sont de trop, et qu'il faudrait, pratiquement, les oublier à l'instant même où ils sont lus. Ces mots n'ont donc aucune prise réelle sur cette œuvre et ne doivent être perçus qu'en tant qu'amorce, qu'en tant que pis-aller, abordant comme ils le peuvent une sphère poétique intimement et définitivement liée à la vie, en utilisant matériaux,

---

<sup>7</sup> in « Une conversation avec Richard Tuttle », *Richard Tuttle, Wire Pieces*, capcMusée d'art contemporain de Bordeaux, 1987, p.17.



agencements de formes, de lignes, de couleurs comme une langue à part entière, fermée sur elle-même comme un oeuf.

Voir une œuvre de Richard Tuttle procède donc d'un désapprentissage forcé de tous les réflexes d'interprétation qui habitent naturellement son spectateur. Voir une œuvre de Tuttle revient alors à accepter d'accéder à une réalité intraitable, au sens d'une réalité impossible à « traiter », à « décrypter » en d'autres termes que les siens propres.

Jean-Charles Vergne

# Richard Tuttle

## Unfold

### **FRAC Auvergne**

13 janvier - 12 mars 2006

Vernissage le 12 janvier

Commissariat : Jean-Charles Vergne, Directeur du FRAC Auvergne

### **Centre d'Art Contemporain de Kerguéhennec**

15 avril – 18 juin 2006

Vernissage le 15 avril

Commissariat : Frédéric Paul, Directeur du Centre d'Art de  
Kerguéhennec

### **FRAC Haute-Normandie**

21 octobre – 10 décembre 2006

Vernissage le 20 octobre

Commissariat : Marc Donnadiou, Directeur du FRAC Haute-Normandie

Ci-contre :

*Boy's, Lets Be Bad Boys (11)* – 1998 - carton ondulé, colle - 54 x 19,4 x 8,3 cm

Courtesy Galerie Sperone Westwater – New York.



## **FRAC Auvergne**

### Administration

Rue de la Sellette - 63000 Clermont-Ferrand  
04 73 318 500 – [frac.auvergne@wanadoo.fr](mailto:frac.auvergne@wanadoo.fr)

### Espace d'exposition

Ecuries de Chazerat - 4 rue de l'Oratoire - 63000 Clermont-Ferrand  
04 73 41 27 68

Ouvert du mardi au samedi de 14h à 18h, le dimanche de 14h à 17h.  
Entrée libre. Visite commentée sur simple demande.

Contact pour les groupes scolaires :  
Eric Provenchère, Chargé des publics - 04 73 318 608

### Couverture :

*Boy's, Lets Be Bad Boys (2)* - 1998 - carton ondulé, colle - 38,1 x 35,6 x 8,3 cm  
Courtesy Galerie Sperone Westwater – New York.

### Page suivante :

*Boy's, Lets Be Bad Boys (9)* - 1998 - carton ondulé, colle – 54 x 38,7 x 8,3 cm  
Courtesy Sperone Westwater Gallery, New York.

