

Andreas Gursky

13 février - 29 avril 2002, Galerie sud, niveau 1

**Direction
de la communication**
75 191 Paris cedex 04
attachée de presse
Emilia Stocchi
téléphone
00 33 (0)1 44 78 42 00
télécopie
00 33 (0)1 44 78 13 02
e-mail
emilia.stocchi@cnac-gp.fr

assistée de
Frédéric Ramin
téléphone
00 33 (0)1 44 78 12 49
télécopie
00 33 (0)1 44 78 13 02
e-mail
frederic.ramin@cnac-gp.fr

SOMMAIRE

1. Communiqué de presse	page 2
2. Informations pratiques	page 3
3. Éléments biographiques	page 4
4. Éditions du Centre Pompidou	page 6
5. Extraits du texte du catalogue	page 7
6. Liste des visuels disponibles pour la presse	page 11
7. Autour de l'exposition	page 12
8. Le soutien du CCF à l'exposition	page 13

Andreas Gursky

13 février – 29 avril 2002, Galerie sud, niveau 1

Andreas Gursky est l'un des plus célèbres photographes européens contemporains. Ses œuvres monumentales, images exemplaires de la contemporanéité, sont présentées dans les plus importants musées du monde.

Pour la première fois en France, une grande exposition au Centre Pompidou retrace avec près de cinquante photographies, dont plusieurs œuvres majeures inédites, notamment *Avenue of the Americas, NY* et *13.09.01 Madonna I*, le parcours d'Andreas Gursky depuis le milieu des années quatre-vingt jusqu'à aujourd'hui.

De Paris à Tokyo, de New York au Caire, de Düsseldorf à Shanghai, Los Angeles, Stockholm, Bonn, ou Hong-Kong... Andreas Gursky recherche les signes marquants et les lieux emblématiques de notre temps : halls d'hôtels, immeubles d'habitation, supermarchés, rencontres sportives, bourses, concerts, raves techno...

Ses photographies monumentales, saturées de couleurs et de détails, font état d'un monde contemporain transformé par l'industrie de haute technologie, les échanges commerciaux internationaux, la mondialisation de l'information et les déplacements....

Andreas Gursky, né à Leipzig en 1955, grandit à Düsseldorf où son père est photographe commercial. À la fin des années soixante-dix, il étudie à la Folkwangschule d'Essen, établissement phare de l'enseignement photographique traditionnel en Allemagne, alors dirigé par Otto Steinert qui y promeut une photographie fondée sur l'idée de créativité personnelle, dans l'esprit du Bauhaus des années vingt.

Gursky complète cette première formation, en entrant, en 1980, à l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf, où Bernd Becher enseigne la photographie. Depuis la fin des années cinquante, Bernd et son épouse Hilla Becher ont développé une esthétique photographique particulière, s'intéressant à l'architecture industrielle anonyme. Leur approche systématique, impersonnelle, est en complète opposition avec l'attitude prônée par la Folkwangschule de Steinert.

Gursky adopte tout d'abord, le style et la méthode de travail des Becher, mais en remplaçant le noir et blanc par la couleur. Parmi ses premières œuvres figure une série de photographies de gardiens d'immeubles de bureaux. À partir de 1984, il s'affranchit peu à peu de l'influence des Becher et crée des images de marcheurs, de nageurs et autres représentations du temps libre.

En 1990, à nouveau, son travail change radicalement. A l'occasion d'un voyage au Japon, il photographie la bourse de Tokyo, s'inspirant en partie d'une image publiée dans un quotidien. Cette œuvre est la première d'une longue suite d'images conçues et «programmées» par avance.

A partir des années quatre-ving-dix, Gursky voyage beaucoup de part le monde à la recherche de sujets qui incarnent notre temps : gigantesques immeubles d'habitation et de bureaux , aéroports, événements sportifs, objets de consommation de masse, de luxe... Il commence également à «manipuler», parfois de façon invisible, certaines photographies sur ordinateur. Parallèlement, Gursky en réalise d'autres, cette fois non transformées, mais qui peuvent sembler l'être.

L'intention de l'artiste, serait-elle de démontrer que la photographie ne raconte jamais la vérité, tout en mesurant la part de réalité contenue dans ses mensonges hyperboliques ?

Conçue initialement par Peter Galassi conservateur en chef de la photographie pour le MoMA,

cette exposition itinérante a été organisée par le Museum of Modern Art de New York.

L'exposition est présentée au Centre Pompidou du 13 février au 29 avril 2002, et terminera son itinérance au Museum of Contemporary Art de Chicago.



L'exposition Andreas Gursky est réalisée avec le soutien du CCF

2. Informations pratiques

Commissaire de l'exposition :
Jonas Storsve

Architecte de l'exposition :
Jasmin Oezcebi

catalogue de l'exposition

Éditions du Centre Pompidou

Andreas Gursky

Premier ouvrage en français consacré à Andreas Gursky, comportant une trentaine d'œuvres dont plusieurs inédites, texte de Jacinto Lageira.

format : 27 x 27 cm

60 pages dont 24 images couleurs

prix : 14.50 €

texte : Jacinto Lageira

conception graphique : Kühle und Mozer

Horaires

tous les jours de 11h à 21h, fermé le mardi

exposition accessible avec le billet d'entrée au Musée national d'art moderne

tarifs : 6.5 € tarif réduit : 4.5 €

accès gratuit pour les titulaires du Laissez-Passer annuel du Centre Pompidou

Centre Pompidou

Place Georges Pompidou, 75004 Paris

Métro Rambuteau ou Hôtel de ville

Tél. 0033 (0) 1 44 78 12 33 / Fax. 0033 (0) 1 44 78 12 07

Pour plus d'informations : www.centrepompidou.fr

3. Éléments biographiques

Andreas Gursky

1955 Naissance à Leipzig

1981 - 1987 Kunstakademie de Düsseldorf

Vit et travaille à Düsseldorf.

Expositions personnelles

1987

Aéroport de Düsseldorf

1988

Galerie Johnen et Schöttle, Cologne

1989

Centre genevois de gravure contemporaine, Genève

303 Gallery, New York

Musée Haus Lange, Krefeld

1991

Galerie Rüdiger Schöttle, Munich

Galerie Johnen et Schöttle, Cologne

303 Gallery, New York

Galerie Rüdiger Schöttle, Paris

Künstlerhaus Stuttgart

1992

Kunsthalle, Zurich

Victoria Miro Gallery, Londres

Galleria Lia Rumma, Naples

1993

Monika Sprüth Galerie, Cologne

1994

Andreas Gursky : Fotografien 1984 - 1993. Deichtorhallen, Hambourg (4 février - 10 avril) Itinérance : De Appel Foundation, Amsterdam (20 mai - 3 juillet)

Le Case d'Arte, Milan

1995

303 Gallery, New York

Lumen Travo, Amsterdam

Rooseum - Center for Contemporary Art , Malmö

Andreas Gursky : Images. Tate Gallery, Liverpool

Galerie Mai 36, Zurich

Portikus, Frankfurt am Main

1996

Galerie Jean Bernier, Athènes
Galerie Ghislaine Hussenot, Paris
Galleri Specta, Copenhague
Victoria Miro Gallery, Londres
Monika Sprüth Galerie, Cologne (8 novembre 1996 - 11 janvier 1997)

1997

Galerie Mai 36, Zurich
Galerie Rüdiger Schöttle, Munich
Matthew Marks Gallery, New York (15 novembre 1997 - 3 janvier 1998)

1998

Currents 27: Andreas Gursky. Milwaukee Art Museum, Milwaukee (27 février - 26 avril)
Itinérance: The Henry Art Gallery, University of Washington, Seattle (19 juin - 20 septembre); Contemporary Arts Museum, Houston (13 novembre 1998 - 3 janvier 1999); Columbus Museum of Art, Columbus, Ohio (24 janvier - 28 mars 1999);
Andreas Gursky :Fotografien 1984-1998, Kunstmuseum Wolfsburg (23 mai - 23 août)
Itinérance: Fotomuseum Winterthur (7 novembre 1998 - 3 janvier 1999); Serpentine Gallery, Londres (21 janvier - 7 mars 1999); Scottish National Gallery of Modern Art, Edinbourg (27 mars - 16 mai 1999); Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Turin (4 juin - 9 septembre 1999); Centro Cultural de Belém, Lisbonne (14 octobre 1999 - 2 janvier 2000)
Andreas Gursky: Fotografien 1984 bis heute, Kunsthalle, Düsseldorf

1999

Van Abbe entr'acte, Eindhoven
Matthew Marks Gallery, New York (3 décembre 1999 - 15 janvier 2000)
Regen Project, Los Angeles (9 décembre 1999 - 29 janvier 2000)

2001

Andreas Gursky, MoMA, New York (4 mars - 15 mai 2001)
Centro de Arte Reina Sofia, Madrid (12 juillet - 23 septembre 2001)
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris (13 février - 29 avril 2002)

4. Éditions du Centre Pompidou

Andreas GURSKY

Le Centre Pompidou édite la première publication en français consacrée à Andreas Gursky. Ce catalogue offre une sélection, effectuée par l'artiste, de 24 oeuvres allant de 1984 à 2001. Le lecteur retrouvera certains des travaux les plus célèbres du photographe allemand mais également des inédits.

Ainsi, Andreas Gursky a réalisé spécialement pour la couverture de ce catalogue une image de la façade est (rue du Renard) du Centre Pompidou. Il présente aussi un impressionnant diptyque «Conseil d'administration», une image de l'Avenue of the Americas (New York) ainsi qu'une oeuvre réalisée lors des concerts de Madonna à Los Angeles, dont le Centre Pompidou édite aussi une affiche.

Dans son texte, «Infime, immense, infime», Jacinto Lageira s'attache notamment à la relation très particulière qui lie, dans l'oeuvre de Gursky, le monumental au détail, le fragment à l'ensemble, le proche au lointain.

Avec cette publication originale, le Centre Pompidou propose un complément aux importantes monographies et catalogues déjà consacrés à l'artiste.

Éditions du Centre Pompidou

Format : 27x27 - 60 pages

24 images couleur

conception graphique : Kühle und Mozer

ISBN : 2-84426-106-X

Prix : 14,50 €

Contact Presse : Éditions du Centre Pompidou

Tél : 01 44 78 15 98 Fax : 01 44 78 14 44

5. Extraits du texte du catalogue

Infime, immense, infime

Par Jacinto Lageira

Plus on regarde les images d'Andreas Gursky et plus on s'achemine vers ce constat, au premier abord surprenant, qu'elles ne sont pas destinées à l'oeil. Faites pour lui, assurément, elles ne s'adressent cependant pas seulement à la réception oculaire. La prolifération des détails, le foisonnement des matières, l'abondance des coloris ou la multiplicité des textures contrastent fortement avec le peu de variété des plans d'ensemble, le manque de diversité des angles de vue et des cadrages, toutes choses qui induisent une dialectique de la perception allant sans cesse du particulier au général, du petit au grand, du singulier au pluriel, et cela sans que le regard puisse se fixer sur un point de la photographie. (...).

Continuellement sollicité, attiré, intrigué par tel élément dans la photographie, par ce qui passe d'abord inaperçu lors d'une vision synoptique, l'oeil repart aussitôt vers des fragments plus importants, des parties entières plus grandes encore, pour constater que quelque chose lui avait échappé et qu'il faut regarder de plus près. Regard rapproché et regard englobant se complètent autant qu'ils séparent les dimensions et les hiérarchies des différentes grandeurs. (...).

Partant de ces interrelations entre la taille et l'échelle, on pourrait gloser sur les conditions nécessaires à l'estimation perceptive de la «grandeur» d'une photographie, car l'appréciation scalaire n'est pas une science exacte. Elle s'enracine non seulement dans une culture des images, mais également dans des souvenirs, des expériences et des sensations qui règlent le monde, naturel ou fabriqué, sur l'échelle du vécu de l'homme. En ce sens, les photographies de Gursky ne sont pas destinées à l'oeil ; elles sont plutôt le résultat d'un vécu qui découpe le monde à son échelle. Cependant, lorsque ces photographies requièrent des déplacements corporels, rapprochements, éloignements - et pas seulement des mouvements oculaires - permettant au spectateur de trouver la bonne distance nécessaire à une observation qui fonctionne par découpage et recomposition, alors, cette question de l'échelle se trouve mise en abyme par la taille des photographies. Est-il pertinent de parler ici de «photographie»? En tant qu'images les oeuvres de Gursky se rattachent bien sûr à l'histoire de la photographie ou du cinéma. Mais leur forte présence pourrait les inclure au domaine de l'objet, avec son épaisseur, sa masse, sa texture. Et qu'elles soient petites ou très grandes, les photographies de Gursky demeurent à l'échelle humaine. (...).

Technologiques ou organiques, humains ou artificiels, industriels ou naturels, les sujets des images de Gursky peuvent être considérés sans grandiloquence comme les monuments et objets contemporains d'un monde désenchanté, dans la mesure où l'esthétisation qui leur est inhérente réifie le réel. Des photographies comme *Ruhrtal* [Vallée de la Ruhr], 1989, *Schipol*, 1994, *Atlanta*, 1996, Brasília, *Plenarsaal* [Brasília, salle d'assemblée plénière], 1994, *Ohne Titel V* [Sans titre V], 1997, parmi d'autres, élèvent des parties d'objet à l'échelle du monumental, ou rabaisent une immense construction à l'échelle d'un objet. Ces opérations de réduction/agrandissement apparaissent plus nettement encore dans *Prada II*, 1997, image évidée de tout élément qui en permettrait l'identification et la rend, de ce fait, inassignable à l'une ou à l'autre catégorie. De manière générale, Gursky produit une sorte de circuit fermé de la perception dans lequel le support, l'objet photographié et son image sont variables mais se répondent. (...).

Une grande part de l'histoire de la peinture s'est construite visuellement et discursivement dans cet entremêlement du détail et du tout, où l'oeil a souvent des difficultés à discerner nettement ce qui relève de l'un ou de l'autre. Or, les commentateurs de l'oeuvre de Gursky ne manquent pas de souligner que certaines problématiques picturales classiques, modernes ou contemporaines, présentes dans les peintures de Claude Lorrain, de Caspar David Friedrich ou de Gerhard Richter, contaminent quelque peu ses photographies, même si les enjeux sont autres. Les relations entre le détail et l'ensemble ne jouent pas symboliquement dans les images de Gursky et, une fois perçu, tel élément ou tel fragment ne changera pas radicalement la signification de la photographie, contrairement à ce qui se produit souvent dans les peintures du XVIe ou du XVIIe siècle. (...).

En dépit des différences de médiums et d'enjeux existant entre les peintures qui recourent à cette dialectique (toutes, en définitive) et les photographies d'Andreas Gursky, il est clair que cette conception trouve sa place parmi les relations complexes qui s'établissent dans ces dernières entre les images comprenant l'infime, le fragment, la partie, l'ensemble, le spectateur, qui opère des découpages et des prélèvements, et le photographe, qui agit sur l'image même non seulement techniquement, mais aussi conceptuellement. Recréer des fragments du monde, infimes ou grands, dans des images, c'est aussi livrer sa conception à la fois sur l'opération et sur le monde dans lequel on opère.

(...) Dans les oeuvres de Gursky, la dialectique du particulier et du général, sans chercher une résolution dans quelque dépassement, ne relève pas principalement de la pure visualisation des choses et des êtres, de leur spatialisation et de leur agencement en tant que totalité photographique. Sans doute, le fait de savoir que, depuis 1991, l'artiste compose certaines photographies en les retouchant par ordinateur - ôtant ou ajoutant des détails ou des parties entières, retravaillant les images pixel par pixel pour éventuellement effacer un fragment présent dans le négatif - nous dévoile un processus de fabrication qui influe sur notre perception. (...) Tout cela semble effectué lors d'une seule prise de vue, alors qu'il en a fallu plusieurs, avec des cadrages différents, pour obtenir une image globale évidente, sans accroc, sans fissure. Le caractère de *straight photography*, d'objectivité ou de frontalité, souvent attribué à la méthode et aux images de Gursky - dans lequel on a vu la dette de l'ancien élève des Becher, ou les influences mutuelles d'une génération de photographes allemands tels que Thomas Struth, Thomas Ruff, Candida Höfer - n'en est que plus renforcé par cette construction après-coup. Mais Gursky ne travaille pas de manière sérielle et opte pour l'unicité d'une image pourtant produite d'après le multiple. Car ce qui apparaît souvent comme une prise de vue panoramique n'est en réalité qu'une succession de frontalités locales, de circonscriptions parcellaires plus ou moins importantes, de focalisations sur des morceaux d'espace-temps qui sont ensuite assemblés pour obtenir une image unifiée et unifiante. (...) Qu'elles présentent des êtres et des choses parfaitement identifiables ou non, la plupart des photographies de Gursky incorporent aisément et malgré lui le spectateur à l'image. Mais il est tout aussi vrai que cette même frontalité élargie le repousse et le tient à distance.

De l'infime à l'immense, les photographies de Gursky sont construites selon les modalités du proche et du lointain. La majorité des prises de vue montrent des sujets perçus dans une distance irréaliste, dans un lointain flottant, et semblant toutefois très proches tant la précision des différents éléments de l'image est uniforme, étale et dense. À cet égard, bien que le réalisme des images paraisse indéniable, on saisit vaguement que ces lieux sont impossibles. Mais toute tromperie est à exclure, même si l'on sait que nombre d'images sont pour ainsi dire truquées. Par ces transformations, il

ne s'agit ni de révéler l'éventuelle illusion du monde ni de traquer le vérisme de la réalité qui nous fait face quotidiennement. Les prouesses techniques sont sous-tendues par un tout autre projet qui est de rendre compte de notre propension humaine à laisser notre trace dans le réel, de notre volonté constante de projeter sur lui des réseaux de *dettagli*. (...).

Outre ce trait commun consistant à faire jouer le proche et le lointain, parfait redoublement des relations d'échelle entre le détail et le tout ensemble, la plupart des images frappent par le fait qu'elles privent le spectateur de toute possibilité d'identification. Phénomène paradoxal, puisqu'elles semblent avoir été conçues comme des pièges pour le regard et pour le corps. Mais en réalité aucune empathie n'est possible. (...) Cependant, on ne saurait nier que Gursky fait tout pour nous attirer vers une identification à des images dont nous savons pertinemment qu'elles nous mettent simultanément à distance. (...) Notre retrait n'est pas tant le résultat de l'éloignement mis en scène par Gursky que le fait qu'il nous intègre à ce lointain, et cette opération est immédiatement perceptible par le spectateur. (...).

De la même manière que l'on a qualifié Poussin de peintre du lointain, on pourrait dire de Gursky qu'il est un photographe du lointain. (...) Théâtralisation, scénographie ou cinématographie du réel sont autant de termes qui viennent à l'esprit pour désigner la démarche du photographe. Mais les spectacles du monde donnés à voir dans la distance et avec distanciation sont aussi une part de l'histoire des hommes et des choses. Le monde n'est pas que théâtre, il est aussi projet humain. Gursky est également photographe d'histoire. Une histoire qui s'énonce dans le silence. Évidence, puisqu'il s'agit de photographies. Mais on sent confusément leur mutisme, elles ne parlent pas, elles n'expriment pas. Une comparaison, sur ce point, entre l'oeuvre de Jeff Wall et celle d'Andreas Gursky peut être éclairante : la première pourrait être considérée comme une « photographie parlante » et la seconde comme une « photographie muette ». (...) L'essence des images de Gursky n'est pas la narration, c'est le monde muet attendant qu'on le parle. Muet et vide. Foules, attroupements, rassemblements ont beau remplir certaines images, leur concentration ou saturation n'en est pas moins inexpressive. (...).

(...) Chez Gursky, les images de masses festives dominent - les personnes au travail sont plutôt des groupes -, et, dans les loisirs, rassemblements sportifs ou concerts, momentanément communautaires, l'on retrouve l'auto-jouissance de la foule. (...) On soulignera la rareté des portraits chez Gursky. L'être humain, si présent par ses traces ou par son corps, n'est jamais vu de près, comme l'est une personne à qui l'on s'adresse dans l'altérité de la proximité. Chez Gursky, autrui se résume à la foule, à la masse des inconnus. Cette masse étant prête à tout, de l'acte le plus civilisé au plus barbare, sans que l'on sache ce qui va en surgir, l'image photographique que Gursky en donne n'est pas si narrative, du moins ses photographies ne racontent - elles pas, ne signifient - elles pas de manière immanente. Cette suspension de la narration, de quelque déroulement, d'un état ou d'un acte, liée à la plénitude d'images prêtes à déborder, ne va pas jusqu'à plonger le spectateur dans l'anxiété, mais est certainement à l'origine de ce que l'on a nommé « l'inhumanité » des photographies de Gursky. Images trop précises, netteté impeccable, exagérément colorées, prises de vues improbables, perspectives impossibles, voilà des remarques qui tendraient à faire de la démarche de Gursky un nouveau formalisme photographique revendiquant la surenchère technique du médium. Or, c'est précisément cette artificialité du médium qui conduit à l'idée qu'il ne s'agit pas pour le photographe de retoucher le réel, de réaménager le monde à sa convenance. Le but pour lui est de faire parler le réel et de

lui donner un vocabulaire. (...).

La distanciation autant que le « sans qualités » des photographies rappellent le continuel travail perceptif que nous devons élaborer afin de dégager le sens politique, social ou esthétique des oeuvres, qui, contrairement à ce que l'on ressent au premier coup d'oeil, n'est pas un pur donné de l'image. On oublie souvent que les photographies de Gursky ne sont pas des images documentaires rapportées des quatre coins du monde par quelque voyageur passionné. Il s'agit de documents sur l'humanité. (...) Le langage plastique créé par Gursky est une manière de rendre compte du monde non pas tel qu'il est, mais tel qu'on le perçoit et le parle, tel que nous le mettons en forme à travers la résistance qu'il nous oppose, et par le sens que nous donnons à cette relation. (...).

6. Liste des visuels disponibles pour la presse

1/ Times Square, 1997

Tirage couleur chromogène
186 x 250.5 cm
© ADAGP, 2002
©Andreas Gursky
Courtesy Matthew Marks Gallery, NY.
Monika Sprüth Galerie, Cologne.

2/ EM, Arena, Amsterdam I, 2000

Tirage couleur chromogène
280 x 200 cm
© ADAGP, 2002
©Andreas Gursky
Courtesy Matthew Marks Gallery, NY.
Monika Sprüth Galerie, Cologne.

3/ Piscine, Ratingen, 1987

Tirage couleur chromogène
107.5 x 131 cm
© ADAGP, 2002
© Andreas Gursky
Courtesy Matthew Marks Gallery, NY.
Monika Sprüth Galerie, Cologne.

4/ Bourse de Tokyo, 1990

Tirage couleur chromogène
188 x 230 cm
© ADAGP, 2002
©Andreas Gursky.
Courtesy Matthew Marks Gallery, NY.
Monika Sprüth Galerie, Cologne.

5/ May Day IV, 2000

Tirage couleur chromogène
200 x 500 cm
© ADAGP, 2002
©Andreas Gursky
Courtesy Matthew Marks Gallery, NY.
Monika Sprüth Galerie, Cologne.

6/ Sans Titre V (Nike), 1997

Tirage couleur chromogène
200 x 500 cm
© ADGAP, 2002
©Andreas Gursky
Courtesy Matthew Marks Gallery, NY.
Monika Sprüth Galerie, Cologne.

7/ Bundestag, 1998

Tirage couleur chromogène
284 x 207 cm
© ADGAP, 2002
©Andreas Gursky
Courtesy Matthew Marks Gallery, NY.
Monika Sprüth Galerie, Cologne.

8/ Shanghai, 2000

Tirage couleur chromogène
280 x 200 cm
© ADAGP, 2002
©Andreas Gursky.
Courtesy Matthew Marks Gallery, NY.
Monika Sprüth Galerie, Cologne.

9/ 99 Cent, 1999

Tirage couleur chromogène
207 x 307 cm
© ADAGP, 2002
©Andreas Gursky
Courtesy Matthew Marks Gallery, NY.
Monika Sprüth Galerie, Cologne.

10/ Siemens Karlsruhe, 1991

Tirage couleur chromogène
175.5 x 205.5 cm
© ADAGP, 2002
©Andreas Gursky
Courtesy Matthew Marks Gallery, NY.
Monika Sprüth Galerie, Cologne.

11/ Hong Kong and Shanghai Bank, Hong Kong 1994

Tirage couleur chromogène
226 x 176 cm
© ADAGP, 2002
©Andreas Gursky
Courtesy Matthew Marks Gallery, NY.
Monika Sprüth Galerie, Cologne.

7. Autour de l'exposition

1 - Visites commentées de l'exposition

Tout public

les samedis à 16h :

samedi 16 février, samedi 23 février, samedi 2 mars, samedi 9 mars,
samedi 16 mars, samedi 23 mars, samedi 30 mars, samedi 6 avril
samedi 13 avril, samedi 20 avril, samedi 27 avril

RDV à l'entrée de l'exposition, muni des billets en vente au Niveau 0
4 €, tarif réduit 3 € (+billet expo)
Laissez-Passer 3 €

2 - Un Dimanche, une oeuvre

le 3 mars à 11h30, Petite salle, Niveau -1

Andreas Gursky, 99€, 1999

par Pierre Sterckx, critique d'art,
enseignant à l'École Nationale Supérieure des Beaux Arts.

tarifs : 4 €, tarif réduit 3 €

3 - Conférence

par Jacinto Lageira

lundi 11 mars 2002 à 19h

Les constructions photographiques de Gursky : un point de vue d'ensemble.

RDV à l'entrée de l'exposition, muni des billets en vente au Niveau 0
4 €, tarif réduit 3 € (+ billet expo)
Laissez-Passer 3 €