

dossier de presse

Contacts presse

Anne Samson Communications

Christelle de Bernède / Cécile Martinez

Tel: + 33 (0)1 40 36 84 35 / 33

christelle.deberuede@annesamson.com

cecile.martinez@annesamson.com

sommaire

Édito p.5

Claude Closky «8002 - 9891» p.7

- Communiqué de presse
- Extraits du texte de Michel Gauthier
- Entretien avec Claude Closky
- Plan de l'exposition
- Sélection de visuels disponibles pour la presse
- Quelques éléments biographiques

Mark Wallinger «State Britain» p.25

- Communiqué de presse
- Sélection de visuels disponibles pour la presse
- Quelques éléments biographiques

La Saison finlandaise au mac/val p.31

La Nuit des musées 17 mai 2008 p.33

Annexes

- À venir au mac/val
- Who's who
- Informations pratiques

Édito

En ce début d'année 2008, fidèle à sa mission de présenter l'art contemporain en France, le mac/val poursuit son engagement auprès du public en faisant dialoguer les formes plastiques d'aujourd'hui. Découvrir, partager et échanger sont les fils rouges de ces nouvelles expériences artistiques.

Mark Wallinger, Claude Closky, Thierry Kuntzel, Bernard Rancillac, Gilles Barbier ou encore Pirjetta Brander et Adel Abidin nous livrent chacun une manière originale et singulière d'envisager l'espace – qu'il soit politique, médiatique, poétique, architectural ou bien domestique – résolument tourné vers l'autre.

Dès le 29 février, **Mark Wallinger**, artiste britannique, lauréat du Turner Prize, présente *State Britain*. Œuvre engagée, troublante et dérangeante, *State Britain* dénonce avec véhémence notre passivité face au règne de la terreur à l'échelle mondiale, la barbarie de la guerre en Irak, mais aussi, notre capacité à accepter de voir nos libertés individuelles réduites, voire bafouées.

Le parcours de la collection est renouvelé partiellement avec, entre autres, *La Peau*, œuvre ultime de **Thierry Kuntzel**. S'attachant à la question de l'engagement politique, *La Révolution à l'envers* de **Gilles Barbier** ou encore une salle consacrée au peintre **Bernard Rancillac** font écho à l'œuvre de Mark Wallinger. Figure de proue de la figuration narrative, Bernard Rancillac observe «*Tous les «événements» politiques m'impressionnent. (...) J'ai compris alors que j'étais un animal politique, pas un chroniqueur mondain. Très souvent, chez moi, elle est de nature politique, même quand je peins des Mickey, des musiciens de jazz, des voitures ou des stars de cinéma. (...) Mais le peintre a le temps pour lui, le temps de s'enfoncer dans la chair du temps. Cela s'appelle l'histoire.*»

Claude Closky, décrypteur des signes de la société, investit l'espace d'expositions temporaires du 28 mars au 22 juin 2008 : pour sa rétrospective, il a choisi d'interpréter son œuvre ; le titre même «8002 - 9891» évoque à lui seul le jeu sur le langage, les signes et les symboles. Ce parcours à travers 20 ans de création nous plongera dans un univers sonore grave et drôle, implacable et absurde.

Le 17 mai 2008, le mac/val participe également à la Nuit des musées en présentant les productions de **Pirjetta Brander** et **Adel Abidin**, deux artistes finlandais en résidence au mac/val.

Des performances d'**Étienne Charry** et de sa complice **Bettina Atala** ponctueront cette nuit au musée. Une autre manière de découvrir l'art de notre temps en se saisissant de ce moment magique qu'est la nuit. Sans oublier le parcours à travers la collection permanente et toute la programmation culturelle associée à l'ensemble des expositions !

De jour comme de nuit, avec des artistes confirmés ou en devenir, le mac/val continue en 2008, au plus proche du public, d'être le passeur d'une création vivante au fil d'une programmation qui nous incite à nous interroger et à nous tourner vers l'avenir...

Alexia Fabre

Conservateur en chef

Claude Closky

«8002 - 9891»

28 mars - 22 juin 2008

Vernissage le 27 mars à partir de 18h30

Commissariat Frank Lamy



Exposition en partenariat avec l'Atelier de création radiophonique France Culture.
Dimanche 30 mars de 22h10 à 23h30, diffusion de «8002-9891»,
un essai radiophonique de **Claude Closky**.
Réalisation **Christine Diger**.

Pour sa rétrospective au mac/val, du 28 mars au 22 juin 2008, Claude Closky réinterprète son œuvre ; le titre même «8002 - 9891», évoque à lui seul le jeu sur le langage, les signes et les symboles. Les nombres 1989 - 2008 figurent ainsi près de 20 ans de création de l'un des artistes français les plus prolifiques et reconnus de sa génération. Jouant des images, des mots et des choses, son œuvre fait éclater nos représentations de la vie quotidienne en empruntant les formes du discours issues du monde des médias et de la communication. Pour cette exposition monographique, Claude Closky répond à l'invitation du musée en nous livrant des installations qui sollicitent tant notre mémoire que nos sens, grâce à la transposition de la réalité visuelle en une expérience sonore.

Communiqué de presse

Le texte de l'œuvre

Partant d'une analyse des moyens et des fins de l'art, Claude Closky examine, depuis maintenant une vingtaine d'années, les systèmes d'information, de représentation et d'organisation du monde. Poussant leurs logiques internes jusqu'à leur propre point d'effondrement et d'anéantissement, il agence, classe, répertorie, ordonne, désordonne, désorganise de l'intérieur. Il met véritablement en œuvre une théorie subjective de l'information et des médias qui obéit à deux mouvements apparemment contradictoires: l'ellipse et l'accumulation. Cette navigation entre les objets, les signes et les images qui codifient et informent notre univers prend au piège les techniques de la communication par infiltration. Les clichés et autres mots d'ordre ainsi véhiculés sont détournés et retournés pour une réflexion sur la construction de l'identité, tant individuelle que collective.

Dans une tradition post-structuraliste, le langage est son instrument de prédilection. Héritier oulipien de Magritte et de l'art conceptuel, l'économie du signe (désignation, signifiant et signifié...) constitue une de ses matières premières. Claude Closky utilise la stratégie même des systèmes qu'il questionne par une mise à l'épreuve et en abyme subtiles et implacables de leurs logiques internes.

Il travaille les potentialités descriptives et constructives que le langage contient dans un mouvement concomitant, très précisément là où le mot est la chose.

Décodeur de signes et messages, il s'empare des modes d'organisation du monde (mathématiques, alphabétiques, temporels et autres), des liens capitalistes entre l'être, l'avoir et le vouloir, des mots d'ordres émis par la société de consommation, où richesse, beauté, jeunesse sont les conditions du bonheur, des injonctions d'usages du monde... Les superposant, il produit de la vacance dans les agencements machiniques, les grilles de lecture et d'analyse. Véracité et efficacité des énoncés sont mises en crise (Que se passe-t-il quand l'on classe les 10 premiers nombres par ordre alphabétique ?). Au travers de ces dérèglements des systèmes d'information, c'est bien d'énonciation dont il est question, d'usage (cf. Michel de Certeau).

Cette première rétrospective se propose comme un moment d'arrêt et de retour sur l'œuvre et envisage de mettre en relief les cohérences thématiques et procédurales de cet univers polymorphe. Si l'œuvre de Claude Closky adopte plusieurs formes, de la peinture au site internet en passant par le dessin, le collage, la photographie, la vidéo ou le diaporama, son champ d'interrogations est constant.

Cette exposition proposera une **relecture** d'un ensemble de pièces balisant son œuvre. Partant de cette capacité essentielle qu'a le texte à exister tant dans sa forme écrite que parlée, certaines œuvres, véritables partitions, seront transposées. Du visible au sonore, le visiteur devenu auditeur se trouvera au cœur d'un parcours allant de 1989 à 2008.

Frank Lamy

Commissaire de l'exposition

«Claude Closky : d'un désœuvrement l'autre», extraits du texte de Michel Gauthier pour le catalogue *Claude Closky, 8002 - 9891*, éditions du mac/val, 224 pages.

«Après avoir, au matin de son art, métamorphosé la boîte de Kellogg's Corn Flakes en texte, Closky transforme toute son œuvre en une bande son à l'occasion de la singulière rétrospective organisée par le mac/val. Le principe de celle-ci est, en effet, le suivant : le spectateur, muni d'écouteurs, parcourt un grand espace vide de 1 350 m², plongé dans une semi-pénombre¹. Lorsqu'il passe en certains endroits, une cinquantaine de zones circulaires dont le diamètre varie de 3,5 à 6 m, il entend une ou plusieurs voix lire un texte et, plus rarement, une musique ou d'autres types de séquences sonores. On se souvient des propos de Walter Benjamin dans les *Fragments sur Baudelaire* : « Désormais la lettre et le mot qui reposaient depuis des siècles sur le plan horizontal des pages du livre ont été arrachés à leur position et ont été dressés par la publicité sur des supports verticaux dans les rues des villes »². Maintenant, la lettre et le mot que la publicité avait érigés comme images bourdonnent au fond de nos oreilles.

Ce que le public entend ainsi constitue l'œuvre même de l'artiste dans un nombre limité de cas : *Plus de 300 petits prix* (1991), *Appelez vite* (1995), *GSM* (1997), *Europa* (1998), *Week-End* (1998), *L'Été* (1998), *Besoin d'argent* (1998), *Salut* (2000), *Basse-cour* (2005). En effet, ces pièces sont, dans leur forme originale, sonores et, même si elles ont été précédemment présentées d'une autre façon – des enceintes et non des écouteurs –, le geste muséal s'avère ici des plus classiques : l'œuvre est exposée dans la définition matérielle qui est la sienne. Dans tous les autres cas, c'est-à-dire une très grande majorité, la rétrospective du mac/val implique une *transposition* – à l'image de son titre. Soit l'œuvre originale se présente sous la forme d'un texte écrit sur une feuille (*Lu et relu au petit déjeuner* ou *Plusieurs fois, par exemple*), dans un livre (*Tout ce que je peux faire* ou *Mon catalogue*), sur une affiche (*Il n'est pas 15 heures*), un écran (*Hydrastar* ou *World News*), un afficheur électronique (*Bla-bla-bla*), sur un site Internet (*OK*) ou comme motif d'un papier peint (*Sans titre (Marabout)*). C'est ce texte qui est entendu dans les écouteurs. Soit le texte, sonorisé pour la rétrospective, s'accompagne, dans l'œuvre originale, sinon d'images, du moins de pictogrammes. Ainsi de *Thumbs Up, Thumbs Down* (1998) : une série de mots apparaissent à l'écran, avec un pouce tourné vers le haut ou vers le bas. Dans ses écouteurs, le spectateur, mais il faudrait plutôt dire l'auditeur, entend « *Power is up, Money is down. Sheer tights is up, G-string line is down [...]* ». Le texte et le pictogramme ont fait l'objet d'une adaptation

1. C'était déjà dans la pénombre que, au fond des jardins du Château de Versailles, *Basse-cour* (2005) faisait entendre un dédale de propos sans importance.

2. Walter Benjamin, «Zentralpark» (1938-1939), *Gesammelte Schriften*, I.2, Francfort, Suhrkamp, 1974, p. 659.

sonore. Soit encore, à l'instar des bandes de ruban adhésif qui dessinent un planisphère derrière le moniteur de *World News*, un élément de l'œuvre originale ne saurait faire l'objet d'une transposition sonore. Celle-ci porte alors sur le seul texte. [...]

Enfin, dans une occurrence, *Notes classées par ordre alphabétique* (1989), la sonorisation se donne comme l'exécution d'une partition – l'œuvre consistant en l'inscription des notes de la gamme sur une portée, celles-ci sont tout simplement jouées sur un piano. [...]

L'art de Closky dénude, on l'a vu, la nature décorative des messages que surproduit la société contemporaine. Il faut que ça parle, que ça émette des sons – une simple frise discursive, dont le sens importe peu. Les médias n'auraient ainsi plus qu'une simple fonction phatique, émettant un itératif allo, une universelle tonalité, un énorme bip, un perpétuel *jingle* – *GSM* (1997) et *Têfun* (1997-1998) font du reste entendre à intervalles réguliers, dans tout l'espace d'exposition, des sonneries de téléphones portables, pour la première des deux pièces, et le *jingle* annonçant les pages publicitaires d'une grande chaîne de télévision française, pour la seconde. Avec la rétrospective du mac/val et son étonnante régie sonore des œuvres, le propos s'enrichit encore : le bla-bla-bla de la galaxie hypermédiatique, certes ; mais ce bla-bla-bla est pour vous, Aaron, Aaren, Alex, Alexa, Basim, Basima, Céleste, Célestine, Colin, Coline, Isidore, Isidora, Laurent, Laurence, et pour vous les autres. Moins le message a du sens, plus il s'adresse à vous, personnellement. C'est désormais un bruit de fond qui interpelle les individus en sujets.»

Entretien

**Marie Muracciole, «Ni oui, ni non», entretien,
publié dans Les cahiers du Musée National d'Art Moderne,
avril - juin 2007, pp. 96 à 105.**

Marie Muracciole

Cet entretien a été réalisé à l'occasion de l'exposition *Climb at your own risk*, qui s'est tenue du 24 février au 1er mai dernier au Madre, le musée d'art contemporain ouvert récemment dans le palazzo Dona Regina à Naples³. L'exposition était conçue en trois propositions physiquement distinctes, et littéralement à double niveau. Dans l'espace de plain-pied du Project room tournait *Manège*, l'installation vidéo récemment exposée par Claude Closky au Centre Pompidou à l'occasion du prix Marcel Duchamp, un circuit d'images qui défilent en musique, dans le sens des aiguilles d'une montre, et à tour de rôle sur l'un des seize écrans plats. Juste au-dessus, dans la cour du musée, *Climb at your own risk*, offrait au spectateur la possibilité d'une ascension sur des «socles» tirés de la vie quotidienne, sous l'espèce d'escabeaux où s'inscrivait la phrase titre. *Climb at your own risk* se superposait à *Manège* en direction d'une «lévitation» domestique, dénuée de tout bénéfice spirituel ou magique. La troisième proposition était transportable et individuelle, avec un livre, *SEX*⁴, qui accouplait entre les mains du lecteur, à la lettre, des images d'objets usuels photographiés dans la vie de tous les jours. L'association de la double page suffisait en effet à prêter un sexe, masculin d'un côté, féminin de l'autre, aux choses - classeurs de bureau, portières de voitures, balais, bouteilles...

3. Claude Closky,
Climb at your own risk, Electa,
2007.

4. *SEX*, Electa, 2007.

Ni oui, ni non

Entretien avec Claude Closky

Marie Muracciole : Comment travailles-tu ?

Claude Closky : Devant l'écran de l'ordinateur. Cela n'a pas toujours été le cas.

M. M. : Pas matériellement ou pas immédiatement semble-t-il. Tu n'as pas de règle ou de dispositif fixe, juste des idées auxquelles tu cherches un véhicule, un artifice matériel.

C. C. : J'aime les artifices qui ne donnent aucune autorité à la forme.

M. M. : Ni de dimension cosmétique qui fasse obstacle au concept en jeu.

C. C. : Je préfère être direct, je ne lisse pas les objets et les supports que je sollicite. La sophistication m'intéresse, mais pas en vue d'en produire.

M. M. : Tu fais de l'aspect formel des médias que tu utilises un simple outil pour réfléchir. On peut te ranger parmi les artistes pour lesquels l'idée détermine son propre médium, et non l'inverse. Mais la matérialité est-elle indispensable ?

C. C. : Oui, même quand la forme obtenue demeure sommaire.

M. M. : Ce qui fait partie de l'artifice.

C. C. : En tout cas la dualité fond / forme est dépassée, ou plutôt il me semble que la forme a pris le dessus dans les médias actuels. Pour échapper à cet ordre établi, je m'efforce de traiter ou de représenter ce que je trouve autour de moi sur un mode très cru, le plus trivial possible au plan formel. Du dessin au stylo bille (1989) au *snapshot* du téléphone portable (2003).

M. M. : Tu regardes de manière extensive ce qui existe déjà, d'où le temps quotidien passé en prélèvements et en recherches sur le net, pratique d'atelier qui reformule le ramassage d'objets des dadaïstes. As-tu besoin de produire beaucoup ?

C. C. : La production confronte à la question de la répétition. Il y a deux options : faire toujours quelque chose de différent ou faire toujours la même chose. Mon désir de produire est incompatible avec le ressassement, et plus j'avance, plus il est difficile d'échapper à la répétition. Pour l'éviter, l'alternative serait de travailler la relation avec l'objet tel qu'il est, ou de changer l'objet pour retrouver la relation que j'avais avec le précédent. Je choisis la première option, mais il m'arrive de céder à la seconde. Si un même sujet revient avec plusieurs médias ou dans plusieurs pièces, c'est un problème, car je ne tiens pas de discours sur un sujet ou un autre. Je m'intéresse au mode de raccordement entre des objets, des images, des mots, et c'est cela que je transforme.

M. M. : Tu travailles surtout l'incidence qui réunit des éléments existants. Dans *Climb At Your Own Risk*, l'installation qui occupe le *cortile* du musée de Naples, tu fais monter le spectateur sur un escabeau, mais tu ne lui offres aucune autre expérience, pas de gratification tangible, aucun accès à la transcendance. On peut choisir de monter, de contredire un tout petit peu la pesanteur et se hausser vers le ciel mais on n'obtient pas grand-chose pour autant du côté du panorama.

C. C. : *Climb At Your Own Risk* renvoie en effet à un paysage inaccessible, mais surtout au moment et au lieu de l'exposition, laquelle est pourtant conçue comme un lieu d'observation.

M. M. : Tu associes la familiarité de l'escabeau, un objet domestique, et l'anonymat d'une formule en anglais, une langue répandue, qui confère à l'objet praticable un semblant d'universalisme.

C. C. : L'injonction est à la fois individuelle et impersonnelle.

M. M. : Dans la cour du Madre de Naples, le risque est indiqué, mais le choix est laissé au visiteur. La phrase «Climb at your own risk» renvoie à une sombre histoire de responsabilité en cas d'accident, à la notion d'assurance. Cette formule toute faite évoque un risque et le confie à celui qui le prend, c'est une décharge qui évoque la croyance bien ancrée selon laquelle on est toujours couverts par quelque chose, ou qu'il faudrait qu'on le soit. En réalité, on est tous exposés à des risques, bons et mauvais. Ils sont partagés. Les escabeaux sont individuels, la cour est un lieu public, la ville est un labyrinthe et le ciel est parfaitement indifférent à notre présence. L'art ne nous met pas à l'abri du réel.

C. C. : La cour est un espace public qui n'est pas unificateur pour autant, chacun y prend une position singulière, en opposition à celle des autres.

M. M. : Ce jeu sur les articulations, dans l'espace, sur la toile ou l'écran, sur la page, correspond aussi à ton goût pour les signes et pour la mise à plat des choses. Il est difficile de ne pas penser à la minceur des représentations chez Warhol, à son affirmation de la surface. Warhol invente sans cesse des procédures picturales qui simulent les procédures industrielles. Mais ton geste est plus sec, l'accent que tu portes sur la surface des choses ne la conforte pas en tant qu'objet et ne lui donne aucune valeur esthétique.

C. C. : On voit bien que les opérations plastiques qui perturbaient ou désacralisaient les images dans le pop sont devenues aujourd'hui ce qui les magnifie. Il est très difficile de reprendre des images qui existent sans les esthétiser d'une manière ou d'une autre. Il n'y a pas d'échelle établie de la distance critique qui tienne la route. C'est un problème auquel je suis confronté avec les séquences de *Manège*, que je simplifie à l'extrême pour les diffuser. Les deux défauts symptomatiques de l'image numérique, déformée par la pixellisation due à son mode d'enregistrement et par la compression nécessaire à sa diffusion, finissent paradoxalement par produire sa qualité esthétique. Ce que je trouve particulièrement pertinent dans les photographies récentes de Thomas Ruff par exemple.

M. M. : Mais ton propos ne repose pas exactement sur la picturalité de l'image numérique ou sur ses différents modes d'apparition.

C. C. : Les séquences de *Manège* renvoient dos-à-dos la course au progrès technologique des médias de l'image et la simplification des informations qu'elles transmettent. Moins on a de choses à dire, plus nombreux seront ceux que l'on pourra toucher.

M. M. : Le modèle qui vient à l'esprit est l'écran de l'ordinateur : l'immersion et la submersion des signes sur cet écran différent de celui du cinéma où les images ne sont jamais physiquement solidaires du support sur lequel on les regarde. Et les images de la télévision proviennent d'une source unique et collective, située ailleurs. On y accède comme à l'eau du robinet. L'ordinateur impose une pratique solitaire et absorbante à la fois, son écran est une fenêtre étroite, la visibilité reste infinitésimale en proportion de ce qu'il contient. Cette contenance démesurée exige un temps démultiplié pour y accéder. Le fonctionnement de l'écran informatique instaure une tension plus importante et plus singulière avec l'ordre d'apparition des données visuelles.

C. C. : Ce que disent les signes et les choses, je ne l'ai pas décidé moi-même au départ. Mais je peux agir sur leur relation et leur distribution, et construire à partir de là.

M. M. : Ce qui modifie le sens des signes. Après deux séries de peintures qui jouent avec l'abstraction, tu termines tout juste une troisième série, des monochromes dont la composition est comme les deux précédentes détournée de la signalétique financière. L'allusion à l'économie fait penser à la fois à la peinture comme objet de spéculation dans le marché, et plus généralement à la manière dont les images gèrent les valeurs qu'elles représentent. Autre spéculation.

C. C. : L'allusion à l'économie et au marché en général vient souligner l'autorité de la peinture, et par là, offre une porte de sortie au spectateur pour s'en abstraire. On pourrait s'amuser à dire que je l'invite à se dissoudre dans la couleur, exactement comme lorsqu'il est noyé dans le nombre sur un tableau de statistiques. Je choisis une abstraction ostentatoire sur des formats importants, j'intitule les tableaux «sans titre». La dématérialisation à laquelle les images procèdent, c'est autre chose.

M. M. : Mais tu fais de l'abstraction un facteur supplémentaire de ce fonctionnement, et en utilisant la peinture tu en fais un élément paradoxal, comme si les tableaux réincarneraient des signes destinés à désincarner des valeurs. Je parle de ces trois séries récentes, et pas des peintures de 1984 à 1989. Tu as à ce moment-là très vite cessé de peindre pour débiter ta démarche actuelle, les jeux avec le langage, les mots et les textes, qui inaugurent un aspect plus squelettique de ta production.

C. C. : Au départ le texte m'opposait une résistance qui m'attirait. Puisque la question de la représentation m'intéressait plus que le choix du sujet représenté, ramener la forme au niveau du langage était la solution la plus directe et la plus rationnelle. Par ailleurs, c'est drôle de faire exister ce que personne ne regarde. J'ai envie d'attirer l'attention sur des états du langage ordinaire, sur certaines représentations fonctionnelles. Je les libère de la valeur d'usage qui les fait disparaître.

M. M. : Le langage est justement une forme de représentation qui permet de réfléchir. Mais qu'entends-tu exactement par faire exister ?

C. C. : Accentuer la visibilité. Montrer quelque chose suffit à le faire exister, mais je peux aussi retravailler ce qui existe déjà, l'exposer un peu plus. Pour cela, je casse l'équilibre entre le sens et ce qui le véhicule. Toujours de façon grossière, afin d'attirer l'attention autant sur l'objet original que sur la transformation que je lui fais subir.

M. M. : Tu améliores ce que tu détournes ?

C. C. : Mon propos n'est pas l'amélioration ; je ne cherche pas le progrès je m'intéresse au temps où je suis, pas à une projection dans un avenir supposé meilleur.

M. M. : Dans l'exposition de Naples, les escabeaux sont des objets banals, les images de *Manège* également, le livre *Sex* qui est le troisième temps de l'exposition ramène la linéarité du récit à la simple binarité de la double page avec des photos sans qualités. Pour réarticuler les liens entre les choses tu rétrogrades le sens. Dans la cour, en montant sur un escabeau, on accède à l'idée du paysage par défaut, puisqu'on sait que depuis le toit, juste au-dessus, on voit la baie de Naples. Avec *Manège* tu libères la capacité métaphorique d'images initialement très univoques dans leur manière de diffuser le sens, en les simplifiant et en perturbant la vitesse de leur mouvement. *Sex* est une manière de littéralement accoupler des objets photographiés de façon à les pervertir et en réorienter la lecture.

C. C. : J'augmente l'écart entre le voir et le vu, entre l'expérience et ce sur quoi elle s'exerce. Si chaque nouvelle image influe sur le contexte dans lequel elle est présentée, ce qu'elle produit n'en est pas moins dépendant de ce contexte, lequel a prédéterminé son interprétation.

M. M. : C'est intéressant de dépareiller les images et leur contexte, de mettre du sable dans les rouages de la lecture. Si tu ralentis un mécanisme ou si tu l'entraves, il apparaît en réserve. Tout détournement du sens d'une image ou d'un texte désigne par ricochet des automatismes et des significations cachées et actives. C'est pourquoi on pense à une visibilité potentielle, et pas virtuelle, quand on regarde les images que tu utilises. Les opérations que tu effectues produisent une expérience de langage, plus que des formes descriptives ou du discours. Mais lorsqu'il s'agit d'images, il se passe autre chose dans un deuxième temps, qui va à l'encontre de ce que je viens de dire. *Manège* ou *Sex* traitent avec des images de consommation, qui trouvent une nouvelle vie dans l'exposition. Au final, les représentations qui repassent par ton travail sont accessoirement ancrées dans une dimension de figuration.

C. C. : Oui, on voit quand même des images alors qu'elles ne sont que le carburant du moteur, et c'est très bien qu'elles puissent vivre une autre vie.

M. M. : Tes œuvres sont simultanément des répliques et des modèles. Comme on vient de le dire, tu t'intéresses à des configurations de signes, à des concepts et des expérimentations de différents langages, une expérience de la lecture, mais ton travail est également concerné par l'iconographie. La mise à distance, l'écart dont tu parlais, produisent aussi du rapprochement, des relations qui t'échappent. Là, on s'éloigne de ce qui t'a déterminé

au départ, l'utilisation des mots, du langage, qui sont plus faciles à contrôler que les images. Tu n'aimes pas vraiment qu'on t'attribue une activité poétique, ou littéraire.

C. C. : Je veux mettre quelque chose entre moi et ce qui m'entoure. C'est ce qu'on fait communément avec le langage, mais c'est un médium très intime. Il fait tellement partie de ta pensée qu'il faut un travail important pour en transformer l'usage. Je ne suis pas un écrivain. C'est difficile de mettre les choses à distance au travers de la langue sans perdre tout repère.

M. M. : Lorsque tu utilises le langage, tu mets en scène des discours sans interlocution, un formalisme absurde qui aurait dérapé en direction du totalitarisme ou la folie. Dans tes livres ou tes vidéos constitués d'emprunts aux textes et aux images des médias, tu reprends de fausses questions, des questions qui comprennent la réponse, qui la dictent sous forme d'assentiment : ça parle en niant celui qui écoute. Tu reproduis des circuits fermés en les exagérant, ce qui permet à celui qui regarde d'en sortir, ou l'expulse. Que devient ce type de stratégie quand tu conçois une exposition ?

C. C. : J'ai changé de tactique depuis mes premières expositions. Petit à petit j'ai déplacé les relations qui fonctionnaient par opposition entre les différents médias — des dessins, photos, vidéos, etc., montrées ensemble — vers une confrontation entre l'œuvre et son lieu d'exposition. Si on peut espérer d'une exposition plus qu'un simple discours sur elle-même, ses modalités restent inséparables de ce qui est montré. *Manège* désigne aussi son propre cadre en éclairant des écrans vides et les espaces blancs qui les séparent, en contraignant le spectateur à se mouvoir avec les images dans l'espace d'exposition.

M. M. : Autre mode d'«exposition», tu utilises des supports auxquels on accède individuellement : la presse, internet. Ce sont des médias de masse et dans ton cas ils deviennent des supports confidentiels. Ces œuvres-là sont «hors circuit» et ne sont pas à vendre. Tu travailles avec la presse et internet souvent gratuitement, parce que ces lieux d'apparition t'intéressent. Tu ne passes pas nécessairement par le marché, qui exerce aujourd'hui une telle autorité dans la visibilité de l'art...

C. C. : J'ai besoin d'éprouver les repères qui me soutiennent si je veux éventuellement m'en abstraire. On les trouve autant dans le *white cube* de la galerie, que dans le protocole du *blog* ou avec *YouTube* sur le net. L'argent en est un autre. La photographie est un bon exemple, j'ai voulu que mes clichés de soucoupes volantes soient tirés à un seul exemplaire contrairement à l'usage caractéristique du médium. Je ne suis pas devenu photographe parce qu'il y a des extra-terrestres, mais je vois des extra-terrestres parce que je suis photographe. Je crois plus important d'affirmer ma capacité à réaliser une future prise de vue, que d'exploiter la rareté d'une image en la commercialisant en plusieurs exemplaires et formats.

M. M. : Lorsque tu mets une vidéo sur *YouTube*, tu fais un geste gratuit.

C. C. : Il n'y a pas d'art sans transaction avec le milieu où il se fait, et celle-ci s'effectue aussi dans la transaction commerciale. L'élasticité du prix d'une œuvre garantit sa valeur. En fait, c'est un peu plus compliqué que ça... Donc je ne vais pas me priver de travailler

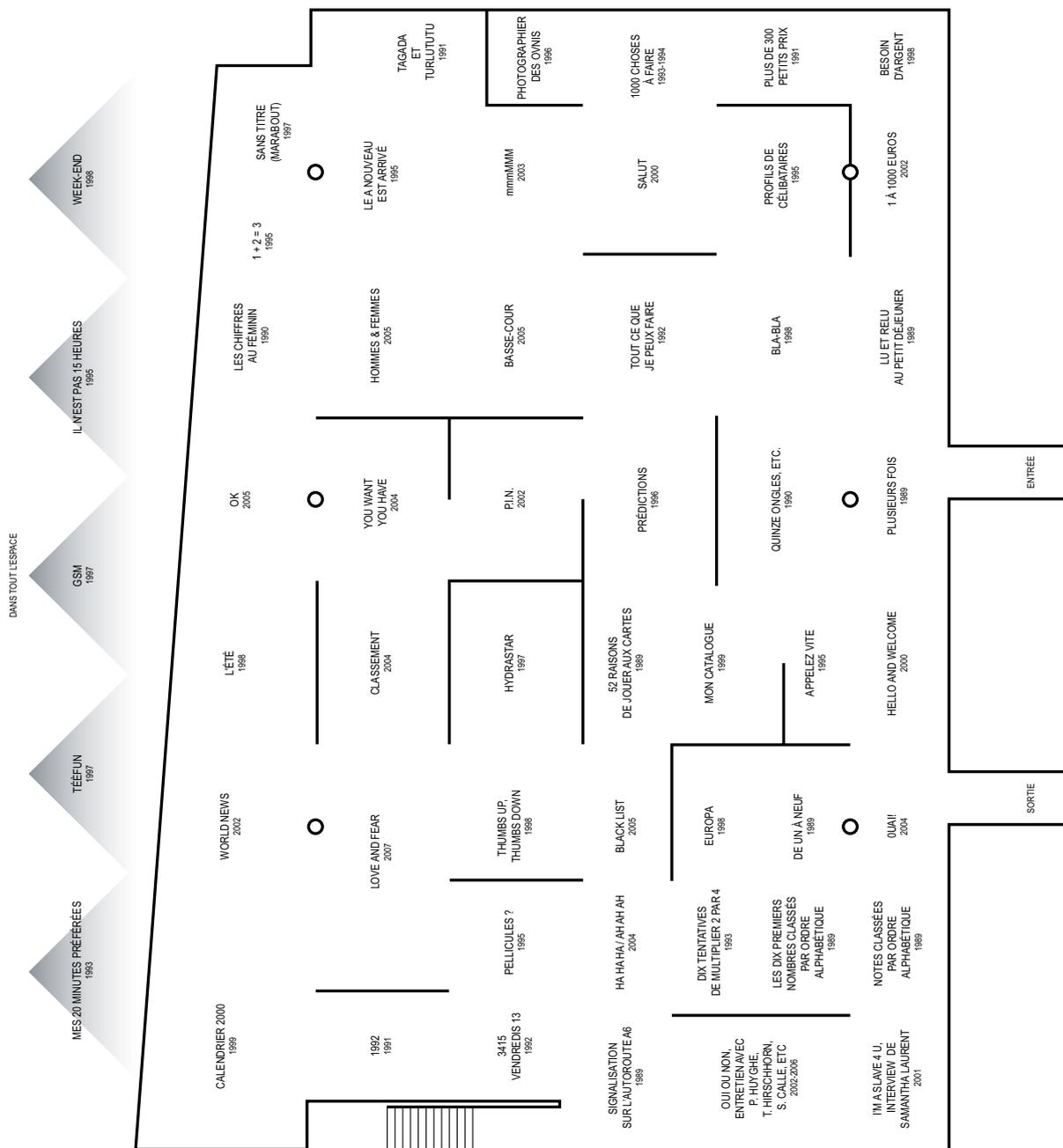
pour le plaisir. Il est indispensable d'être aussi indépendant que possible et travailler gratuitement peut encore offrir une certaine liberté ! L'art n'est ni la publicité, qui sert à vendre quelque chose, ni un académisme pompier, qui sert à vendre l'image de quelque chose mais aussi l'image de l'art. L'art ne peut pas servir à promouvoir sa propre image, il lui faut la pervertir ou la déplacer. Je souscris à la phrase de Broodthaers: «Il ne faut pas se vendre avant d'avoir été acheté.»

M. M. : Tu disais que l'argent est un cadre. Il régit des échanges, mais en tant qu'«équivalent général des valeurs», il introduit de plus en plus d'univocité dans l'art, et ce au travers de la toute puissance du marché. On sait que c'est contradictoire avec la capacité de l'art à produire, précisément, de l'ambivalence dans les valeurs.

C. C. : La transaction financière est une forme de communication avec ceux auxquels je m'adresse. J'expose des œuvres, c'est déjà une chose. Mais le fait que certaines soient à vendre signale que je participe à la société dont je parle, même si ce que je fais n'y est pas attendu. Pour m'adresser au monde où je vis, j'ai besoin de m'en détacher, et pour m'en détacher, je dois en faire partie.

M. M. : Cet aller-retour existe aussi dans ton rapport avec ces choses infimes auxquelles tu accordes une visibilité. Tu as besoin de l'ordre des choses pour l'infléchir constamment, et tu fais vaciller le consensus en le soulignant. Mais tu ne dis ni oui, ni non, à aucun discours.

C. C. : Oui.



Plan de l'exposition «8002 - 9891» échelle 1/100

visuels
disponibles
pour la
presse



1 et 2. Claude Closky,
100%, 2004, mats inox,
drapeaux deux couleurs,
dimensions variables.
Vue d'installation,
Quancheng Guangchang
(Place des Sources),
Jinan (Chine).
© Photos Joséphine de Bère.
Courtesy galerie
Laurent Godin, Paris.



3



4



5

3 et 5. Claude Closky,
Climb at your own risk, 2006,
échelle de 10 barreaux,
texte gravé, dimensions
variables. Vue de l'exposition
«MADRE», Napoli, 2007.
© Photos Joséphine de Bère.
Courtesy Enrico Fornello
Gallery, Prato, Laurent Godin
Gallery, Paris.

4. Claude Closky,
Love and Fear, 2007,
installation vidéo, ordinateur,
22 écrans plats, stéréo,
dimensions variables,
permanent.
© Photo Joséphine de Bère.
Collection Horsecross, Perth.



6



7

6. Claude Closky,
Yes [Oui], 2006-2007,
Installation interactive,
4 isoloirs, 4 moniteurs tactils
LCD, ordinateurs,
amplificateur, haut parleurs,
connexion internet
haut débit permanente.
© Photo Joséphine de Bère.
Courtesy Galeria
Enrico Fornello, Prato.

7. Claude Closky,
Soucoupe volante, Vitry n°4,
2005, photographie couleur,
20 x 30 cm.
Courtesy galerie
Laurent Godin, Paris.

8. Claude Closky,
World News, 2002,
écran plat 16/9,
ordinateur, adhésif bleu,
dimensions variables.
© Photo Joséphine de Bère.
Courtesy galerie
Laurent Godin, Paris.



8



9



10

9. Claude Closky,
Journal, 2005,
installation vidéo, stéréo,
24 minutes, dimensions
variables. Vue d'exposition
au GEM, La Haye, 2005
© Photo Joséphine de Bère.
Courtesy galerie
Laurent Godin, Paris.

10. Claude Closky,
Manège, 2006,
installation vidéo,
16 écrans lcd, ordinateur,
dimensions variables,
durée indéterminée.
Vue d'exposition Centre
Pompidou, Paris, 2006.
© Photo Joséphine de Bère.
Courtesy galerie
Laurent Godin, Paris.

Quelques éléments biographiques

Claude Closky

Né en 1963
Vit à Paris

Claude Closky travaille avec différents médias, vidéo, photographie, peinture, dessin...

Il a exposé au Bass Museum, Miami (2005), à la Bunkamura Gallery, Tokyo (1999), au Busan MoMA, Busan (2005), au CCA, Glasgow (1996), au Centre Pompidou, Paris (2006), aux fondations Miró, Barcelone (2004), Olivetti, Rome (2002), au GEM, La Haye (2005), à Location One, New York (2003), au Ludwig Museum, Köln (2005), au Madre, Naples (2007), au Migros Museum, Zürich (2002), à la Moderna Galerija, Ljubljana (2000), au Musée d'art moderne Grand-Duc Jean, Luxembourg

(2006), au Museum of Contemporary Art, Herzliya (1997), à l'Oca, Sao Paulo (2001), à la Tate Liverpool (2003), à la Walter Phillips Gallery, Banff (2006), etc.

Il a participé aux Biennales de Lyon (1995), Rotterdam (photo, 2003), Sharjah (2005), Sydney (1996), Taïwan (2000), Valence (2001), Venise (2001), etc.

Il est représenté par les galeries Mehdi Chouakri, Berlin, Enrico Fornello, Prato, Laurent Godin, Paris, Han Ji Yun Contemporary Space, Beijing, Mitterrand+Sanz, Zurich.

Pour plus d'informations, consulter le site www.closky.info

Mark Wallinger

«State Britain»

29 février – 22 juin 2008

Vernissage le 28 février à partir de 18h30.

Commissariat Frank Lamy

Communiqué de presse

L'artiste britannique, Mark Wallinger, nouveau lauréat du Turner Prize, installe au mac/val l'œuvre *State Britain*. Avec cette installation monumentale, fidèle reconstitution du baraquement de l'activiste pacifiste Brian Haw, l'artiste s'invite dans les grands débats politiques de nos sociétés, en proposant d'interroger les formes de protestations. Exposée à la Tate Britain pendant l'année 2007, elle est exceptionnellement accueillie en France du 29 février au 22 juin 2008.

En invitant Mark Wallinger à montrer l'une de ses œuvres les plus emblématiques, dénonçant les ravages de la guerre en Irak, le mac/val poursuit l'une de ses ambitions : ouvrir l'espace muséal au débat, rendre compte de l'actualité de la scène artistique internationale pour créer des résonances avec les œuvres de la collection. Déjà présent avec l'œuvre *Time and Relative Dimensions In Space*, au sein de l'exposition collective, « Stardust ou la dernière frontière » (5 octobre 2007 – 3 février 2008), l'artiste investit cette fois, l'entière nef du musée avec *State Britain*, inédite en France.

State Britain reconstitue le campement de Brian Haw, infatigable militant activiste anti-guerre. Pendant cinq années, celui-ci a accumulé banderoles, drapeaux, messages, citations, images, coupures de journaux, face au parlement britannique, pour dénoncer les sanctions économiques prises à l'encontre de l'Irak, puis de l'engagement du Royaume-Uni dans la guerre.

En 2005, suite à l'adoption d'un nouveau dispositif législatif visant à interdire ce type de manifestation publique à proximité des lieux de pouvoir, les forces de police démantèlent le campement. Mark Wallinger, témoin de la polémique, reconstitue l'intégralité de ce dernier à la Tate Britain. L'artiste crée la réplique exacte de tous les documents accumulés par Brian Haw, à partir de photographies qu'il a prises et prend ainsi le relais dans la controverse. En investissant la prestigieuse institution muséale, Mark Wallinger déplace le centre du débat et, grâce à la puissance du geste artistique, interroge notamment le pouvoir que porte en germe l'acte de résistance ou la perte des libertés individuelles... Son geste subversif lui permet d'interroger le rôle de l'artiste au sens politique, ou encore le statut de l'œuvre d'art.

À l'instar de Rirkrit Tiravanija qui avait pu recréer la *Peace Tower* de Mark di Suvero de 1965, Wallinger s'inscrit dans une lignée d'artistes prenant part au débat que suscite l'art politique. Quelle incidence le contexte politique peut-il avoir sur la production artistique ? L'originalité de l'intervention de Mark Wallinger avec son installation *State Britain* est de faire référence à la situation politique sans pour autant restreindre la portée universelle de son acte de résistance. L'invitation du mac/val permet en outre de donner à l'œuvre une nouvelle résonance dans un autre contexte politique.

State Britain figure parmi les œuvres les plus engagées de Mark Wallinger, associé à la génération des Young British Artists sans toutefois s'y identifier pleinement. Il expose son travail à partir du milieu des années 1980 avant d'être choisi pour représenter la Grande-Bretagne à la Biennale de Venise de 2001. Son œuvre prolifique – mélangeant peintures, installations, vidéos, happenings... - résiste aux catégories établies. Mark Wallinger dénonce de grands faits de société, comme la guerre, le nationalisme, le racisme...

visuels
disponibles
pour la
presse



11



12



13



14

11, 12, 13.
Mark Wallinger,
State Britain (détails),
commande de la Duveens
commission pour
la Tate Britain, 2007
© Photos Dave Morgan.
Courtesy Anthony Reynolds
Gallery.

14. Mark Wallinger,
State Britain (détails),
commande de la Duveens
commission pour
la Tate Britain, 2007
© Photo Mark Wallinger.
Courtesy Anthony Reynolds
Gallery.

Quelques éléments biographiques

Mark Wallinger

Né en 1959

Vit et travaille à Londres

Sélection* parmi les expositions individuelles

les plus récentes

2007

State Britain, Tate Britain, Londres
Kunstverien Braunschweig,
Braunschweig

2006

Threshold to the Kingdom,
Convent of St. Agnes of Bohemia,
National Gallery, Prague

2005

Museo de Arte Carillo Gil,
Mexico *Easter*,
Hangar Bicocca, Milan

2004

Sleeper, Neue Nationalgalerie,
Berlin

Presence 4: Mark Wallinger,
Speed Art Museum, Kentucky

2003

Christmas Tree,
Tate Britain, Londres
The Sleep of Reason,
The Wolfsonian, Floride
Via Dolorosa, Städtische Galerie
im Lenbachhaus, Munich

2001

No Man's Land,
Whitechapel Art Gallery, Londres
Pavillon britannique,
49^{ème} Biennale de Venise
*Time and Relative Dimensions
in Space*, University Museum
of Natural History, Oxford

2000

Credo, Tate Gallery, Liverpool
Ecce Homo, Vienna Secession,
Vienne

1999

Lost Horizon, Museum
für Gegenwartskunst, Bâle
Mark Wallinger is Innocent,
Palais des Beaux Arts, Bruxelles
Ecce Homo, The Fourth Plinth,
Trafalgar Square, Londres...

* pour une biographie exhaustive,
consulter le site internet de la Galerie
Anthony Reynolds:
www.anthonyreynolds.com

À venir :

L'Aargauer Kunsthaus (Suisse),
consacre une exposition
monographique à l'artiste,
du 31 août au 16 novembre 2008
(avec notamment l'œuvre
State Britain).

La Saison finlandaise au mac/val



Du mois d'avril au mois de juin, le festival «100% Finlande», organisé par CulturesFrance, propose de découvrir un des pays du grand nord de l'Union Européenne, avec près de 200 manifestations différentes, alliant toutes les disciplines. C'est dans le cadre de son programme de résidences que le mac/val a choisi de s'associer à l'événement en accueillant pour trois mois Pirjetta Brander et Adel Abidin, deux artistes emblématiques de la scène finlandaise.

Pirjetta Brander installera des petites maisons, reliées par un sentier les unes aux autres. Dans l'une d'elles, le visiteur découvrira des dessins de mamelles, d'élangs, de personnages, qui viennent hanter et saturer la totalité de l'espace domestique ainsi recréé... Sous le nom de «panic village», l'installation peut susciter une sensation de malaise, faire ressentir aux intrus – les visiteurs-, un véritable vent de panique. C'est ainsi que l'artiste entend interroger de manière détournée nos sentiments vis-à-vis des rapports familiaux ou amicaux, parfois rassurants, parfois brutaux ou destructeurs... D'autres œuvres de Pirjetta Brander viennent compléter cette présentation de l'une des étoiles montantes de la scène finlandaise.

Adel Abidin, artiste d'origine irakienne, qui a représenté la Finlande à la biennale de Venise en 2007, travaille sur le thème de la représentation, notamment en politique. Abidin manie un humour caustique pour mieux faire saillir l'absurdité de nos stéréotypes. Pulvériser les clichés, dénoncer les artifices de la société de l'information au profit d'un regard distancié et poétique, tel est le propos de l'artiste, illustré dans des œuvres souvent subversives, toujours ironiques.

Quelques éléments biographiques

Pirjetta Brander

Biographie non exhaustive (pour plus d'informations, se reporter à www.pirjettabrander.com)

Née en 1970 à Helsinki, Finlande
Vit et travaille à Helsinki.
Diplômée de Polytechnics et de la School of Art and Media de Tampere, Finlande.

Exposition personnelles récentes

2007

Muu Gallery, Helsinki, Finland

2006

Galerie d'art de Matane, Canada
Kulmagalleria, Helsinki, Finland

2005

Sculptor Gallery, Helsinki, Finland
Linnagalerii, Tallinn, Estonia

2003

Studio, Kunsthalle Helsinki, Finland...

Expositions collectives récentes ou à venir

2008

Pixar – 20 years of animation, Art Museum Tennispalatsi, Helsinki
Fenfolk, new nordic oddity, Design Museum, Helsinki
Changing Lines – 150 years of drawing, Lillehammer Kunstmuseum, Norway
Spläts! Contemporary watercolour, Amos Andersson Art Museum, Helsinki
Drawing Class, Kunsthalle Helsinki

2007

Love Is Hole, Galerie Good Friday, Brussels, Belgium
Kiinalainen juttu, Mältinranta Art Centre, Tampere
AV-arkki Hallelujah!, Cable Gallery, Helsinki
Kvartetti, Culture Centre Stoa, Malmintalo, Kanneltalo, Vuotalo, Helsinki

2006

VM, Galerie Good Friday, Brussels, Belgium
Suspended E-motion, Vilnius, Lithuania
Löytöretki, Sara Hildén Art Museum, Tampere, Finland
Kiila 70 years, Kunsthalle Helsinki, Finland

The Meeting, Anhui, Hefei, China
The Meeting, Culture Centre Stoa, Helsinki, Finland

Draw,

Kaapelin galleria, Helsinki

I Painted the Town Red, Culture Centre Korjaamo, Helsinki

2005

Family Portrait, Oulu Art Museum, Finland
Vasta maalattu / Peinture fraîche!
Jeune creation finlandaise, Kerava Art Museum, Finland
Sugar on Bottom, Rauma Art Museum, Finland
Helsinki International, Culture Centre Korjaamo, Helsinki, Finland...

Adel Abidin

Biographie non exhaustive (pour plus d'informations, se reporter à www.adelabidin.com)

Né en 1973 à Bagdad, Irak.
Vit et travaille en Finlande.
Diplômé de l'Académie des Beaux-Arts d'Helsinki, de l'Académie des Beaux-Arts de Bagdad; diplôme de Management industriel de l'Université Mansour, Bagdad.

Expositions personnelles récentes ou à venir

2009

Kiasma (the Museum of Contemporary Art), Helsinki

2008

White Box and Robert Miller Galleries, New York
Hypothesis, MUU Gallery, Helsinki

2006

Kluuvi Gallery, Helsinki
Premier of a short film (VOID), Kino Theatre, Helsinki
Huuto Gallery, Helsinki

2007

Invited by Montalvo Arts Center and California College of Art, San Francisco

2004

Two Projects, Art Academy Gallery, Helsinki
Oil paintings, Kaapelitehdas Gallery, Helsinki

Expositions collectives récentes ou à venir

2008

E-space (Contemporary Art space) - Louis Vuitton, Paris
CAA (College Art Association)
Art Conference
Open Interview and a show, Dallas

Camós Institute, Lisbon
Burg Schlaining's European Museum of Peace, Burgenland
The Mildred Lane Kemper Art Museum, St. Louis
Alti Aylik (project space of Contemporary Art), Istanbul
CRAC Alsace (Centre rhénan d'art contemporain), France
Gallery 5020, Salzburg
Hypothesis
MUU Gallery, Helsinki

2007

The Finnish Museum of Photography, Helsinki
Gothenburg Biennial, Gothenburg
The Rencontres internationales Berlin / film festival
Nordic Pavilion, 52nd Venice Biennial, Venice
The Rencontres internationales Madrid / film festival
Tampere Short Film Festival 37th
Tampere, Finland

2006

IMPAKT Festival, Utrecht, The Netherlands
MOCA, Museum of Contemporary Art, Taipei
The Rencontres internationales Paris / film festival
Arab Film Festival, Toronto
12th International Pärnu Fideo and Vilm Festival, Estonia

Museum of Photography, Helsinki
Kunsthalle Fridericianum, Kassel
47th October Salon, Belgrade
Frieze Art Fair, London
Images Festival, Toronto
Saw Gallery, Ottawa...

La Nuit des musées

17 mai 2008

Le mac/val participera également à la Nuit des musées en dévoilant pour l'occasion des œuvres inédites, lors d'une journée festive : les productions de deux artistes finlandais en résidence au musée – Pirjetta Brander et Adel Abidin – ainsi que la projection du film de Bettina Atala « Saison 1 épisode 2 » et une performance musicale de son complice Étienne Charry.

Projection et performance :

Bettina Atala

Projection de « Saison 1 épisode 2 », le film spectacle de Bettina Atala avec :
Pascale Murtin, Christophe Salengro, Aurélia Petit dans le rôle de orange
Virginie Petit, Danièle Colomine, Pascale Murtin dans le rôle de rose
Joseph Dahan, Christophe Arrot, Danièle Colomine dans le rôle de jaune
Marc Bruckert dans le rôle de bleu
Étienne Charry, Virginie Petit, Pascale Murtin dans le rôle de marron
François Hiffler dans le rôle de rouge

Coproduction GRAND MAGASIN / Le Consortium, Dijon / STUK Kunstencentrum vzw / mac/val, Vitry-sur-Seine / Les Spectacles vivants – Centre Pompidou.

Avec l'aide du Ministère de la Culture et de la Communication

(aide à la maquette et aide à la production du DICREAM).

Remerciements aux Laboratoires d'Aubervilliers.

GRAND MAGASIN est subventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication et la DRAC Île-de-France.

Plus d'informations sur : www.grandmagasin.net

Suivi d'une carte blanche à Étienne Charry

Horaires et programmation en cours

Autour de l'exposition de Mark Wallinger

«C'est pas fini !» ou l'art comme engagement

Samedi 24 mai, 15h, gratuit

auditorium

L'art n'est pas en rupture avec l'idéologie, le militantisme ou l'engagement. Les artistes, à l'intérieur même de leur pratique dénoncent, mettent en jeu et en résonance les formes, extrêmement diverses d'un militantisme volontaire.

Avec, entre autres, la participation de **Mark Wallinger**.

Autour de l'exposition de Claude Closky

Les dimanches de la collection / Claude Closky

dimanche 6 avril, 15h, gratuit

Programmation / carte blanche à Claude Closky

À paraître (fin mars 2008)

Claude Closky, 8002 - 9891,

catalogue de l'exposition, éditions du mac/val,

texte de Michel Gauthier, 224 pages.

Caryl Ferey / Claude Closky, *Queue du bonheur,*

Opus 7 de la collection «fiction», éditions du mac/val.

À venir au mac/val

Printemps/été : Veit Stratmann, «À Vitry»

Exposition d'été : du 4 juillet au 31 août

Une exposition à 4 mains :

Xavier Franceschi - Frac Île-de-France et Frank Lamy - mac/val.

Octobre 2008 : Rétrospective Nathalie Talec

Who's Who

Alexia Fabre

Conservateur en chef

Frank Lamy

Chargé des expositions temporaires

Administration

Emmanuelle Tridon

Secrétaire général

Conservation

Valérie Durand-Labayle

Chargée des commandes artistiques et de l'étude de la collection

Diana Gay

Chargée de l'étude et du développement de la collection

Équipe des publics

Muriel Ryngaert

Chargée des publics et de l'action culturelle

Stéphanie Airaud

Chargée de l'action éducative

Centre de documentation

Céline Latil

Responsable du centre de documentation

Cécile Courtaud

Responsable adjointe

Éditions

Julie David

Responsable des éditions

Communication

Sébastien Delot

Responsable de la communication et du mécénat

Delphine Haton

delphine.haton@macval.fr

Constance Larenaudie

constance.larenaudie@macval.fr

Assistantes de la communication

Tél. : 01 43 91 64 33

Relations avec la presse

Anne Samson Communications

Christelle de Bernède /

Cécile Martinez

Tél. : 01 40 36 84 35 / 33

christelle.debernede

@annesamson.com

cecile.martinez@annesamson.com

Informations pratiques

Adresse

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
contact@macval.fr

Horaires d'ouverture

Ouvert de 12h à 19h
tous les jours sauf le lundi.
Nocturne le jeudi jusqu'à 21h.

Clôture des caisses 30 minutes
avant la fermeture du musée.

Le centre de documentation:
du mardi au samedi de 12h à 19h.

Renseignements:
01 43 91 14 64.

Restaurant Le Transversal:
service le midi et les jeudis soir
(fermé le lundi).
Renseignements et réservations:
01 55 53 09 93
www.restaurant-transversal.com

Tarifs

Tarif plein : 4 €
Tarif réduit : 2 €
Gratuité : voir les conditions
sur le site internet. Pour bénéficier
de ces gratuités, un justificatif
vous sera demandé.

Entrée gratuite pour tous
les premiers dimanches
de chaque mois.

Abonnement : tarif 15 €
Le «LAISSEZ PASSER» donne
l'accès libre à tous les espaces
du musée pendant 1 an.

Vestiaire visiteurs gratuit :
ouvert de 12h à 18h45,
fermeture le jeudi à 20h45

Audio-guide gratuit
à l'accueil du musée.

Accès

(à 10 minutes de Paris)

Voiture :

Depuis le périphérique,
prendre la Porte de Choisy
(sortie Porte d'Italie ou Porte d'Ivry),
prendre la RN 305 jusqu'à la place
de la Libération à Vitry-sur-Seine
(sculpture de Jean Dubuffet
Chaufferie avec cheminée).

Parking gratuit du musée :
15 rue Henri de Vilmorin.
(37 places)

En métro et RER :

Ligne 7 direction Mairie d'Ivry
ou Tramway T3 arrêt Porte
de Choisy. Puis bus 183
direction Orly Terminal Sud.
Arrêt Musée Mac-Val.

ou Ligne 7 direction Villejuif /
Louis Aragon, arrêt terminus.
Puis bus 180 direction
Charenton-Écoles ou bus 172
direction Créteil-Échat.
Arrêt Musée Mac-Val.

RER C :

Gare de Vitry-sur-Seine.
Puis bus 180 direction
Villejuif-Louis Aragon.
Arrêt Musée Mac-Val.

RER D :

Gare de Maisons-Alfort – Alfortville.
Puis bus 172 direction
Bourg-la-Reine RER.
Arrêt Henri de Vilmorin.