



DOSSIER DE PRESSE

Musée d'art contemporain de Nîmes

MARK DION *The Natural History of the Museum*

Carré d'Art - Musée d'art contemporain de Nîmes
Exposition du 7 février au 22 avril 2007

Commissaire de l'exposition : Françoise Cohen

Sommaire

Avant-Propos

Extraits de textes de catalogues d'expositions passées

Textes du catalogue de l'exposition de Carré d'Art

Biographie, expositions personnelles et collectives

Liste des œuvres exposées

Documents iconographiques

Informations pratiques

Expositions à venir

L'exposition voyagera ensuite dans deux autres lieux :
Dunkers Kulturhus - Helsingborg (Suède) : 25 Mai - 26 Août 2007
Seedamm Kulturzentrum - Pfäffikon SZ (Suisse) : 15 Septembre - 11 Novembre 2007

Contact presse : Delphine Verrières - Carré d'Art
Tél : 04 66 76 35 77 - Fax : 04 66 76 35 85 - E-mail : communication@carreartmusee.com



Il ne pouvait y avoir de lieu plus destiné aux œuvres de Mark Dion que Carré d'art, point focal d'une ville qui compte sept musées et cinq galeries d'art (pour s'en tenir aux " Institutions " municipales !). Sans doute aucun, comme l'Italie de la Renaissance vit s'affronter clochers, campaniles et beffrois dans une incessante course à la hauteur, à la lisibilité et quelquefois à l'effondrement tant des édifices que des pouvoirs qu'ils incarnaient, y eut-il, sous nos latitudes, une compétition des lieux d'expos ? Pourquoi pas, si/puisque cela démultiplie de facto les occasions de donner à voir des œuvres (bien que, quelquefois, certaines gagneraient plutôt à conserver l'anonymat...).

A Carré d'Art intra muros, plusieurs espaces ne sont-ils pas dédiés aux monstrations ?

Ici même donc, Mark Dion nous renvoie l'image de ce que sont ces collections que nous côtoyons, tant dans les " musées " qu'à domicile, en nos douilllets intérieurs.

Au commencement est le ramassis, trésors de notre enfance, lesquels sont pieusement conservés par nos géniteurs qui y abdiquent souvent le sens commun... Puis nous thésaurisons, tout d'abord en classe, avant que d'être quelquefois pris par la fureur de l'accumulation. L'une des rares vertus de cette voracité est de nous apprendre ces mots rares, imprononçables et fascinants que la langue au chat a créés pour qualifier les plus surréalistes de nos attirances.

Mais pourquoi diable collectionner ? Pour la possession pure et dure et le fric dans de rares (et chers) cas. Dissimulés et soigneusement mis hors de vue, comme on met hors d'eau, les opus se morfondent et rabougrissent, à l'image de leurs proprios.

Pour la possession de l'authentique ? Plaisir souvent solitaire mais sans doute compréhensible.

Rendons grâce, notamment dans notre Hexagone, à Vivant Denon. Auteur inspiré de quelques subtils érotiques dans le plus pur style XVIIIème, le créateur du Musée du Louvre donna le branle de la nouvelle conception de la présentation à tous des collections publiques, dont la préservation et la mise à l'abri des prédateurs assuraient dès lors la survie et la pérennité.

Depuis, tout est possible.

On ferait une étonnante... exposition des lieux d'expos, de par le vaste monde.

Mais micro ou macro, le cosme est en nous, et face à nous, ainsi que Mark Dion nous le prouve et le propose.

Exprimons lui notre reconnaissance pour nous offrir sa vision de ces anthologies qui rassurent leurs " possesseurs ", qu'ils soient individus ou Institutions. Assemblant ces pièces, illusion est perçue de posséder le temps et l'espace ; les êtres ; les choses ; et leur âme.

La collection comme chimère ? Sans doute, puisque la quête de tout est désespérément sans fin. Dans le (faux) espoir d'atteindre au démiurge.

Leurre suprême. Et Vanitas...

Jean-Paul Fournier

Maire de Nîmes

Président de Nîmes-Métropole

Conseiller Général du Gard

Daniel J. Valade

Adjoint au Maire de Nîmes

Délégué à la Culture

Président de Carré d'Art



EXTRAITS DE TEXTES

CATALOGUES D'EXPOSITIONS PASSEES

NATACHA PUGNET, *L'ICHTHYOSAURE, LA PIE ET AUTRES MERVEILLES DU MONDE NATUREL*, CATALOGUE DE L'EXPOSITION DU MUSEE DE DIGNE, 2003.

Les formes que revêtent les animaux sont elles-mêmes multiples. L'on trouve, ainsi que dans les muséums d'histoire naturelle, des squelettes et nombre de bêtes naturalisées, présentés dans des vitrines. D'autres espèces, épinglées dans des boîtes ou flottant dans des bocaux étiquetés, sont rangées côte à côte dans des armoires. Certaines encore sont incarnées, ou du moins évoquées par des jouets d'enfant. Ainsi, l'ours en peluche de *Polar Bears and Toucans (from Amazonas to Svalbard)*, de 1991, est assis dans une bassine métallique, elle-même posée sur la caisse ayant servi au transport de l'ensemble. Les bêtes ont également une existence iconique : il peut s'agir de photographies, de gravures du dix-neuvième siècle, ou bien d'illustrations présentes sur la couverture des manuels scolaires et des ouvrages savants. Dans cette nature exposée, la vie est rare et l'idée même d'un monde naturel est quasiment exclue.

[...]

Roundup : An Entomological Endeavor for Smart Museum of Art, de 2000, constitue sans doute le détournement le plus évident de la notion d'expédition. Vêtu à la façon d'un entomologiste tropical s'apprêtant à affronter un milieu sauvage, filet à papillons à la main, Mark Dion part à la chasse aux insectes. Le lieu d'exploration n'est autre que le musée, où l'artiste collecte mouches, punaises, araignées et autres arthropodes. Le grotesque de la situation est souligné par son accoutrement, pour le moins incongru dans l'espace muséal. Soigneusement répertoriés, les animaux des plus communs sont étudiés et conservés dans des flacons d'alcool, puis photographiés sous le microscope. Mark Dion troque sa tenue de terrain pour la blouse, et le lieu d'exposition est alors transformé en un atelier-laboratoire accessible au public. Choissant d'exhiber un travail qui relève à la fois de la science et de l'art, Dion brouille l'image comme le statut de l'artiste. Il n'y a donc nul hasard si son autoportrait – dans lequel seules ses lunettes permettent de l'identifier – se présente sous la forme d'un mannequin costumé en chasseur de papillons.

La dimension performative occupe une place centrale dans l'ensemble de la production de Mark Dion. Elle lui permet d'incarner différents rôles, non sans humour, distancié. Dion bouscule nos représentations habituelles concernant l'aventurier, le scientifique et surtout l'artiste, trois figures culturellement et socialement valorisées, souvent même idéalisées. Lorsque Dion assure « je ne joue pas, je ne suis pas un personnage et je ne prétends pas être quelqu'un d'autre », c'est vrai et faux tout ensemble. D'un côté, le créateur effectue vraiment les diverses actions qui jalonnent le processus de production ; de l'autre, ses expériences scientifiques ont une dimension fictionnelle évidente. C'est cette dimension qui marque la distinction entre l'auteur, son véritable statut, et la fonction qu'il assume temporairement, établissant la nature artistique de son travail. Ces manières de parodie, teintées d'ironie et d'admiration, sont également à interpréter comme des auto-parodies. Cela est particulièrement visible dans *Roundup : An Entomological Endeavor for Smart Museum of Art*, mais le fait est patent lorsque Mark Dion se fait photographe, vêtu en savant ou en explorateur, dans le théâtre de ses opérations.

[...]

Deep Time (For Robert Smithson and for Lord Kelvin) et *Deep Time Closet (For Réserve Naturelle Géologique)*, datant respectivement de 2001 et de 2002, renvoient tous deux à la géologie. La construction en escalier de la première sculpture fait doublement référence à Robert Smithson. Passionné par la géologie, ce dernier produit plusieurs œuvres offrant une structure étagée, tel *Glass Stratum*, et les *Alogons* en acier laqué blanc.

En outre, la manière dont Dion utilise le goudron est à interpréter comme la citation condensée de deux autres œuvres de Smithson : *Asphalt Lump* – une plaque d'asphalte durcie – et *Asphalt Rundown* – une coulée de bitume –, qui montrent deux états du matériau. C'est du goudron solidifié qui semble couler sur les marches de *Deep Time*. Cette réalisation fait par ailleurs référence à une expérimentation scientifique – l'une des plus longues qui ait jamais été mise en œuvre – menée par Lord Kelvin, un physicien anglais du dix-neuvième siècle. Pour simuler le mouvement des glaciers, dont il étudiait le déplacement, le savant versa du goudron sur une petite construction en escalier. Aujourd'hui encore, la matière, non stabilisée, avance imperceptiblement. Mark Dion explique ironiquement que le goudron de *Temps géologique* va lui aussi, « se déplacer très lentement durant les trois prochains siècles ». Enfin, le goudron se rapporte tout ensemble à la matière organique issue des profondeurs et au bitume qui recouvre de plus en plus la surface du globe.

Dans les différents *Deep Time Closets*, le sol, et plus largement la Terre elle-même, sont matérialisés par le goudron et l'argile noire. La désignation des Eres géologiques, elle, est nominale : Mark Dion reprend l'ensemble des termes conventionnels correspondant à la stratification de l'écorce terrestre. Cependant, l'ordre admis est perturbé, le nom des périodes pouvant indifféremment être inscrit en bas ou en haut de la volée de marches. A l'instar de Smithson, Dion s'interroge sur l'écart entre le système de nomination, de catégorisation, et la réalité tangible. Evoquant

plastiquement la pureté minimaliste par sa géométrie et sa blancheur, la structure des *Deep Time Closets* traduit l'abstraction d'une nature réduite à un ordre conceptuel.

[...]

Les caisses, malles, cartons, très nombreux, font référence à différents types de déplacements, tels le transport, le déménagement, le voyage et l'expédition. Les cartons constituent le seul élément de *The Gift*, un cabinet de curiosités en lequel on peut voir un clin d'œil à certains travaux conceptuels, tel *Duration Piece n°9*, de Douglas Huebler. Ce *work in progress*, débuté en 1993, se compose de nombreuses boîtes envoyées par l'artiste à son destinataire; bien qu'emplies d'objets, ces paquets demeurent clos : ce qui importe, c'est l'acte de transmission. Dans *Boxes of the Paleontologist*, de 1993, les containers signifient, par métonymie, l'extraction des fossiles de leur site originel, leur transfert vers le musée et, partant, leur changement de statut. A l'instar de ce que fit Marcel Broodthaers, ces caisses, trouvant en l'exposition leur lieu d'immobilisation temporaire, acquièrent d'autres fonctions encore. Ainsi, par exemple, l'emballage protecteur peut servir de socle : dans *Ursus Maritimus*, de 1995, un ours polaire factice semble se reposer sur ce qui a servi à le transporter. Semblablement, dans *Flamingo*, de 2002, un flamand rose naturalisé, puis couvert de goudron, se tient campé sur sa caisse.

[...]

La monstruosité de la taupe visible dans *Les nécrophores – L'enterrement*, de 1997, tient à son surdimensionnement. Mesurant 2,50 mètres de haut, l'animal est bizarrement maintenu suspendu par une corde ; sur son échine, un coléoptère nécrophage est à l'ouvrage. Cette mise en espace renvoie directement aux recherches que Jean-Henri Fabre a consacrées au comportement des insectes. Dans son hommage, Mark Dion utilise à dessein l'effet habituellement produit par une échelle anormale ; la taupe représente l'image du monstre telle qu'elle est transmise par la culture populaire et par les histoires pour enfants. Comme l'explique Dion, les écrits de Fabre « tiennent à la fois du conte animalier et du discours scientifique ; l'entomologiste est mi-La Fontaine, mi-Cuvier ». On comprend dès lors pourquoi le savant intéresse l'artiste. L'œuvre est cependant davantage qu'un simple hommage à une personne : elle est aussi un monument dédié à une expérimentation.

CATALOGUE DE L'EXPOSITION DE CARRE D'ART

Le catalogue monographique est édité avec Archibooks + Sautereau éditeurs en deux versions bilingues français/allemand et suédois/anglais. Texte et entretien de l'artiste avec Natacha Pugnet.

MARK DION

144 pages

environ 115 documents iconographiques imprimés en couleur et 40 documents en noir et blanc

Format 22 x 28 cm. Ouvrage broché. 29 €

NATACHA PUGNET, ESPACES D'ESPECES

L'histoire naturelle du musée : le titre en forme d'oxymore conféré par Mark Dion à son exposition introduit d'emblée le propos. Car c'est bien une histoire de la monstration qui se dessine ici, dont l'artificialité s'affiche au travers d'une subtile déconstruction. Il n'y a nulle innocence dans le choix de l'œuvre qui accueille le visiteur, et avec laquelle s'achève son parcours. Œuvre à deux mains, *Theatrum Mundi* peut à la fois être considéré comme une synthèse tragi-comique de l'histoire des musées et comme un paradigme de la démarche de l'artiste. Il y est question de collections d'objets, disposées selon des classifications ne relevant d'aucune orthodoxie. *Theatrum Mundi* signale l'échec et la vanité de toute entreprise prétendant offrir une image totalisante du monde. Ce cabinet de curiosités constitue également la forme « microcosmique » et métonymique du déploiement spatial de l'exposition. *L'histoire naturelle du musée* est conçue selon un système de relations conférant à chacun des éléments différents niveaux d'existence. Simultanément révélateurs et trompeurs, ceux-ci agissent à la manière d'opérateurs symboliques.

Depuis les trésors de reliques médiévaux en lesquels ils trouvent leur origine, en passant par les cabinets de curiosités jusqu'aux musées et muséums inaugurés au 19e siècle, collection et mode d'exposition sont intimement liés¹. Les « créations » naturelles et artificielles, qui cohabitent dans les collections renaissantes et dans les *wunderkammern*, sont peu à peu dissociées pour être exhibées dans des lieux toujours plus spécialisés. Corollairement s'opère la scission du sacré et du profane, des valeurs esthétiques et scientifiques qui sous-tendaient à part égale les collections encyclopédiques, jusqu'aux Lumières. Malgré les différences d'échelle, de conception et de style, le reliquaire, le meuble vitré ou à tiroirs, le diorama comme l'architecture muséale tout entière constituent autant de vitrines à visée discursive. Isolé, accumulé ou soumis à un classement, l'artefact témoigne de l'évolution d'une pensée théologique à une conception anthropocentrique, rationaliste, puis marchande du monde. Par-delà ces déplacements, le double processus de réification du vivant et de fétichisation de l'objet perdure.

C'est cette construction paradoxale du musée, faite d'exclusions, de frontières dressées entre les genres, de hiérarchies établies entre les espèces, de critères arbitraires présidant aux inventaires et autres taxonomies, que Mark Dion rejoue plastiquement et symboliquement. La transparence supposée de la constitution de l'exposition en spectacle montre son envers, parfois sous forme de boîtes closes. L'artiste met en lumière la dimension idéologique sous-jacente à ces représentations aussi bien que le caractère proprement humain, voire intimement personnel dont elles sont le produit et le symptôme. Ainsi que l'écrit James Clifford, « en Occident (...) la collection a longtemps été une stratégie pour faire l'étalage d'un soi constitué par la possession d'une culture et d'une authenticité² ».

Fort de leur histoire commune, Mark Dion se mue en toutes sortes de collectionneurs, allant ainsi a contrario de quelque mise en avant de lui-même. A commencer par les espèces représentées par les conservateurs de muséum, dont le goût pour l'archivage et la classification se trouve imité et perverti. De l'idée de catégorisation, Dion conserve l'apparence, mais pour mieux brouiller les genres. A cet effet, les divers « compartiments » – qui sont autant de territoires consacrés chacun à une discipline – sont composés selon une rhétorique visuelle rigoureuse. Si l'on suit le sens de la visite, les principaux règnes du monde dit naturel sont ordonnés à l'inverse de la hiérarchie aristotélicienne, en commençant par le bas de l'échelle, avec l'inanimé, pour finir par l'Homme. Imitant divers modèles – l'étagère de l'armoire domestique aussi bien que les réserves de musée –, chacun des espaces créés possède un statut ambivalent. A la naïve et mensongère devise « voir, c'est savoir », des expositions universelles du 19e siècle, l'artiste préfère la complexité et la relativité du « nouer les choses au regard et au discours » selon la formule de Michel Foucault³. Du mot, l'artiste renvoie parfois l'image, mais également la chose même, dans sa

¹ Voir Adalgisa Lugli, *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*, Paris, Adam Biro, 2000

² James Clifford, *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle*, Paris, ENSBA, 1996, p. 218.

³ Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 143.

banalité, sa crudité ou son extrême brutalité. Dion ne pense pas en termes d'antagonisme, mais de dualité : la vérité scientifique et la factualité se confondent avec l'imaginaire et la fiction. A l'instar des « êtres » qui les animent, ses œuvres suscitent tour à tour le doute, la méditation et l'émerveillement.

Collectionnées, les choses deviennent représentations. Il n'est nul besoin pour l'artiste d'en faire un tableau ou une sculpture ; il lui suffit, comme pour toute collection, de les décontextualiser. Chez Mark Dion, le monde « vivant » emblématise efficacement ce principe. Sans valeur scientifique aucune, l'animal naturalisé acquiert le statut de spécimen que confère ipso facto sa fixation par des épingles dans des boîtes de verre, ou sa mise en bocal empli de formol. Pourtant cette réification est contrariée, renforcée ou détournée par l'artiste. N'était-ce qu'il s'agit d'un cadavre travesti, le renard naturalisé reposant dans un hamac, museau chaussé de lunettes, semble droit sorti d'un conte pour enfants. Il nous rappelle également notre propre « être animal » et notre bestialité.

Certains squelettes en résine fonctionnent comme des trompe-l'œil, tandis que d'autres cachent cette artificialité sous une autre, telle leur chromatisme moderno-puriste. Ces fac-similés d'ossements sont protégés par des vitrines qui tiennent à la fois du cercueil de verre et des ostentatoires vitrines de magasin. Sans jamais en posséder l'apparence ouvragée et précieuse, ce sont véritablement des reliquaires. Peu importe alors si, à l'instar de nombre de reliques d'église, ce ne sont là que des répliques. Celles-ci ont valeur de symbole, de l'extinction des espèces, mais aussi du devenir-représentation que cette extinction engendre. Plus que des simulacres, ces carcasses sous verre sont montrées comme de pauvres substituts. Fondé sur le désir de connaissance et sur la volonté de conservation, le musée s'est construit sur les ruines du vivant.

Etre collectionneur, c'est aller à la recherche de l'objet convoité : chineur amateur et professionnel, Dion (ou un de ses collaborateurs) sélectionne soigneusement les artefacts, souvent frappés d'obsolescence, qu'il va organiser dans ses cabinets de curiosités. D'autres fois, la collecte relève d'un travail de performance, au cours de laquelle l'artiste se transforme selon les cas en archéologue, en naturaliste explorateur ou en entomologiste. La chasse aux spécimens et la quête du trophée sont ici montrées comme les vestiges comparables d'attitudes anachroniques. L'une bénéficie généralement du respect conféré à la science, l'autre provoque des débats passionnés. Chez Dion, l'édifiante collection de photographies d'ours polaires prises dans différents muséums juxta le cerf brodé sur une bannière, naïvement criblé de flèches comme, parfois, dans les dessins animés.

Les fouilles, elles, sont effectuées dans des lieux improbables, généralement dédaignés par les spécialistes, et les artefacts récoltés sont conservés sans discrimination aucune. Semblablement révélateurs d'une culture, le tesson de faïence du 16e siècle, la poupée Barbie et la carte téléphonique sont pour Dion également dignes d'intérêt. Tous ont indifféremment statut de ready-mades et d'objets trouvés, sans conceptuellement relever de l'une ou de l'autre de ces catégories, l'artiste ne s'arrogeant pas, en la circonstance, le privilège du choix. Du reste, pour qualifier ces « choses », Mark Dion nous laisse le loisir d'appliquer des termes aussi divers qu'objet banal, marchandise, curiosité ou relique.

S'il ne croit définitivement pas à l'origine divine de l'univers – au sommet de ses cabinets, la case réservée au monde divin est toujours vide –, Dion ne confère pas davantage de qualité transcendante aux éléments qui le composent. Par son activité même, l'artiste participe certes au processus de réification et de fétichisation ; il en joue, montrant qu'ils constituent les deux faces contradictoires de notre relation au monde, relation que trahit l'histoire de la collection et du musée. L'aura dont bénéficie l'objet devenu œuvre d'art tient à son auteur, et ceux qu'installe Mark Dion n'échappent pas à la règle. Pourtant, la « main » de l'artiste n'est pas celle d'un alchimiste ou d'un chaman, pas plus que celle d'un demiurge. Chez Dion, les figures héroïques, y compris la sienne, sont retournées en leurs simulacres stéréotypés.

En revanche, Mark Dion utilise tactiquement le phénomène de mythification dont bénéficient à la fois l'explorateur et l'artiste. Parfois devenus les éléments d'une installation, l'on trouve outils et vêtements ayant servi pour une performance. A l'instar du mannequin chasseur de papillons de *Roundup*, les costumes peuvent être interprétés comme des substituts de l'artiste. Pourtant, contrairement aux tenues de Beuys – le gilet à poches multiples et le costume de feutre –, celles de Dion renvoient à une activité, non à une personne : ce sont aussi bien des panoplies qu'il endosse successivement, pour s'en dépouiller. Alors que Beuys nous présente des éléments façonnés, touchés par lui, devenus reliques, Dion nous montre plus modestement des reliquats – *relinquere*, c'est « laisser derrière soi, abandonner ». Ainsi parvient-il à en contrarier la seule matérialité et l'inertie, afin de les faire entrer dans une nouvelle économie visuelle et conceptuelle, fiction réelle et parabole.

Toutes portes ouvertes, *Theatrum Mundi* constitue bien une parodie d'exposition et un théâtre : les objets comme les animaux y sont les acteurs d'un spectacle inventé à notre adresse. Au centre de cette fable, le squelette suspendu est sorti de son placard pour une leçon de choses. Mobile dans son cercueil vertical, il oscille entre passé et futur et, par delà le *memento mori*, il est ce qu'il est. La pie qui trône au sommet, elle, récolte tout ce qui brille, sans discernement, c'est-à-dire sans hiérarchie. Portrait de groupe et autoportrait, l'ensemble formé par les restes d'un être humain et par un oiseau mort singeant la vie est bien à l'image du travail de Mark Dion. Grave et léger, désenchanté et utopiste, dubitatif et admiratif, l'artiste se camoufle sous bien des figures.

NATACHA PUGNET, CAMOUFLAGES – ENTRETIEN AVEC MARK DION

Tu as effectué un certain nombre de travaux en des lieux précis, qu'il s'agisse par exemple de la récolte de spécimens dans la jungle amazonienne (*A Meter of Jungle*⁴) ou de la classification d'artefacts trouvés lors de fouilles menées sur les berges de la Tamise (*Tate Thames Dig*⁵). Dans les photographies qui documentent ce que tu nommes « fieldworks », tu es vêtu à la manière d'un explorateur, ou d'un biologiste, par exemple. On ne sait si on doit y voir un autoportrait, l'image de l'artiste au travail ou bien celle d'une performance. Il y a vraiment brouillage entre l'identité de Mark Dion en tant que personne privée, celle de l'artiste et celle du personnage fictionnel que tu joues. Peut-on dire que la figure ainsi créée résulte d'une combinaison d'un personnage et de ta propre personne ?

Il y a toujours deux figures présentes, moi-même, la « véritable » personne, et le personnage que je projette. Bien que je ne joue pas vraiment, au sens où je n'endosse pas un rôle fictif, j'imité, en reproduisant la méthodologie d'un autre professionnel. Ça ne m'intéresse pas de résoudre la dialectique entre moi-même et mon personnage, car l'imitation ne fonctionne que si le personnage « en scène » reste lui-même. Je suis davantage attiré par les mécanismes de dissimulation : lorsque je travaille avec une institution, le camouflage se révèle être très efficace, car l'imitation répond à l'environnement tout en étant complétée par celui-ci. Le camouflage n'est efficace qu'avec un arrière-plan, et le musée ou la galerie d'art n'en sont pas vraiment un. Travailler dans un musée plutôt que dans un lieu public ou non institutionnel est donc essentiellement plus théâtral ; c'est un peu comme l'autorité que confère le costume. Il est bien entendu possible, grâce à l'installation, de transformer l'espace de la galerie en un lieu tout autre, mais je préfère ne pas trop jouer les illusionnistes. Je ne joue jamais, je suis Mark Dion, l'artiste, qui emprunte les méthodes, les tactiques et les attributs d'une autre discipline. J'espère que le spectateur voit à la fois l'artiste et l'ombre d'une autre figure ; c'est pourquoi il s'agit d'une approche complexe de la performance, à laquelle s'ajoute le fait que le spectateur et moi ne partageons pas le même espace.

Je pense, par différence, aux performances réalisées par Beuys : lorsqu'il dit « soigner » l'angle d'un mur en y apposant de la graisse, il croit à ce qu'il fait et en son pouvoir. Quand bien même il se met très précisément au devant de la scène, on ne peut dire qu'il « joue » un personnage.

Beuys se situe toujours au centre. Il est lui et seulement lui, agit selon une perspective unique, suivant en cela une idée très traditionnelle de l'avant-garde : il est le chef, le chaman. Le titre de chaman est certes très respectable, mais celui de prêtre l'est beaucoup moins. En définitive, il s'agit toujours de Beuys comme médiateur de la vérité.

Or le problème auquel je suis confronté aujourd'hui est que je suis trop identifiable, à tel point que je ne peux plus continuer à me servir de moi-même : comme Beuys, on me voit au centre de mon travail, ce qui est contraire à mes intentions. Du fait de la large diffusion des images qui me représentent, mon travail devient de plus en plus absurde : il s'agit de Mark Dion l'archéologue, de Mark Dion l'entomologue, l'ichtyologue, etc. L'un des aspects majeurs de ma démarche a consisté à considérer la division supposée entre la connaissance et le dilettantisme, pour lequel j'ai un véritable intérêt. J'ai été extrêmement influencé par Bouvard et Pécuchet de Flaubert, tout autant que par l'histoire de l'universalisme. Il y a indubitablement des avantages à se servir de soi-même comme d'un outil, mais je doute que ce soit désormais bénéfique. Le plus souvent, on ne perçoit pas l'ironie complexe de mes œuvres, qui jouent avec les limites et la confusion des catégories institutionnelles.

Dans certains cas, est-il possible que l'on se méprenne, et que l'on pense avoir affaire à un « véritable » scientifique ?

Je suis toujours étonné de constater à quel point on accorde généralement crédit à l'uniforme. Les gens sont contents de vous conférer une responsabilité. Il est important que le spectateur comprenne qu'il n'est ni vraiment face à un acteur ni vraiment face à une illusion. Je suis toujours là en tant qu'artiste. Je ne prétends jamais être un biologiste, et je pense que dès lors que l'on observe attentivement, on peut voir que je ne possède pas le degré de maîtrise que l'on attendrait d'un scientifique. Mes techniques sont suspectes. Je papillonne, je suis affairé et ne semble jamais avoir tout à fait le contrôle de mon activité. Dans un certain sens, c'est parce que j'apprends tout en faisant. Je ne me conforme pas aux méthodes scientifiques.

Cependant, tu joues avec les représentations les plus communes que l'on se fait du scientifique, avec certains clichés visuels. Tu apparais sur fond de laboratoire, en blouse blanche, dans une attitude qui suscite d'emblée le respect généralement accordé à ce genre de fonction.

Oui, mais lorsque j'effectue une activité de type scientifique, il n'y a ni préparation ni méthode ni résultat. Bien que je ne sois pas en train de mener une expérience strictement scientifique, cela y ressemble ; et pour certains, c'est suffisant. La science est la religion actuelle. De la même manière qu'on a pu croire sans restriction en Dieu, on croit aveuglément en la science. Durant des siècles, la cosmologie, la compréhension des origines et de la structure de l'univers a été dictée par le clergé. Dans les sociétés modernes séculières, ce rôle a largement été usurpé par d'autres experts, les scientifiques. La relation du public à ces groupes d'experts n'a pas fondamentalement changé. Il est quasiment impossible d'aller contre l'autorité scientifique. Par conséquent, endosser le rôle d'un scientifique, c'est revêtir les atours du pouvoir. De

⁴ *A Meter of Jungle* fut exposé en 1992 à Rio de Janeiro, au moment où s'y tenait le premier « Sommet de la Terre ». L'artiste avait prélevé un mètre carré de forêt tropicale et l'avait transporté afin d'étudier « scientifiquement » son contenu dans le musée même, en public.

⁵ Invité en 1999 par la Tate Gallery, Mark Dion réalisa des fouilles des berges de la Tamise.

nombreux artistes qui ont recours à la science manifestent ainsi un attrait pour l'autorité. Je souhaite quant à moi ébranler les certitudes de l'autorité. Pour partie, les situations que je crée sont destinées à montrer cela : je voudrais que le spectateur soit conduit à penser qu'il se trouve dans un cadre institutionnel, et en même temps à voir qu'il y a tromperie. Je joue avec la vérité supposée de la situation. Cependant, dans mon travail, on ne sait jamais exactement ; si c'était toujours une fiction, cela reviendrait au même que si c'était toujours vrai. L'ambivalence est peut être plus subversive.

Les photographies correspondent à divers types de productions : la même installation peut être montrée in situ ou être isolée de son contexte d'origine, prenant dès lors un sens autre. Différemment, plusieurs images représentant des éléments très divers se rapportent à une seule action. Il est donc difficile de différencier l'action elle-même des objets et installations auxquels elle donne lieu.

Dès lors qu'une part du travail relève de la performance, il est difficile de séparer l'image de l'objet (le document) de l'objet lui-même. Ils fonctionnent dialectiquement. Comme dans une œuvre de Beuys, c'est à la fois l'image et la sculpture qui existent en tant qu'artefact de l'événement. Certains ont des difficultés à comprendre où se situe l'œuvre : est-elle l'objet, le processus ou bien l'image ? Malheureusement, c'est souvent l'objet – la marchandise qui peut être achetée, collectionnée et exposée – qui a la préférence. Cela dit, je pense que c'est la relation complexe où s'articulent tous ces éléments qui fait « l'œuvre d'art ».

Chez toi, il ne s'agit pas simplement de documenter une performance, une action qui a eu lieu, mais de la mettre en scène par le choix d'une photographie précisément choisie, qui oriente notre lecture, et crée le doute. Tu intègres le médium lui-même, comme un écran entre la performance et le spectateur. N'est-ce pas aussi une manière de subvertir, de détourner la performance telle qu'elle s'est développée au cours des années 60 et 70 ?

Les artistes de cette génération attachaient également beaucoup d'importance à la documentation de leur travail. Beuys, par exemple, contrôlait parfaitement les images de ses actions. J'ai étudié la performance artistique à l'université, mais, étant trop jeune, je n'y ai bien entendu pas assisté aux manifestations que tu évoques. Pour ma génération, la performance n'existe que dans un rapport dialectique avec l'image. Mon travail constitue une manière de mettre ce fait en évidence.

Beuys a construit sa « mythologie personnelle » en partie au moyen des photographies, ce qui n'est pas ton cas.

Beuys est mû par son ego. Ma situation est différente. Mais pour être tout à fait honnête, je me suis manifestement servi du pouvoir conféré à l'image de l'artiste à des fins particulières.

Tu as été qualifié d'artiste écologiste, puis d'artiste des sciences naturelles. Les photographies où tu apparais visent-elles également à brouiller l'image que l'on se fait de toi et de ton travail ? En d'autres termes, tu sembles jouer avec la véracité supposée du médium photographique de la même manière qu'avec le crédit accordé à la science.

J'ai entamé les projets archéologiques largement afin d'échapper à cela : j'étais « l'artiste des sciences naturelles ». Le fait que l'on attende quelque chose de précis d'un artiste limite ses possibilités. Je me suis donc intéressé à des disciplines totalement différentes, à la manière dont j'avais auparavant détourné la zoologie. Je me suis servi de moi-même car ces œuvres, fondées entre autres sur un travail de fouille, de récolte et de classement de spécimens et d'artefacts, relèvent de la performance, mais d'un autre genre que ce qui s'est fait auparavant. L'utilisation qu'ont fait les artistes de leur propre corps m'a toujours intéressé. Aujourd'hui, les photographies montrant Pollock en train de peindre supplantent la primauté des œuvres elles-mêmes. Des artistes tels que Beuys, Acconci et Burden ont toujours entretenu une relation complexe avec la documentation du processus artistique. Il est indispensable de porter un regard très lucide sur l'usage que vous faites de vous-même et de votre image. Il faut l'utiliser productivement, et non en être victime. Pour chacune de mes réalisations, je possède des centaines de photographies, et je n'en choisis qu'une ou deux, de façon très concertée.

On peut donc supposer que les photographies qui sont publiées dans un livre ou dans un catalogue sont à dessein choisies aux fins de créer une ambiguïté entre réalité et fiction.

Oui, en effet. Les photographies prises sur le terrain doivent sembler familières. Elles doivent ressembler à celles qui sont publiées dans la revue National Geographic, ou dans les articles consacrés à Cousteau. Leur style correspond à ce que l'on attend de ce type d'images. Et si elles sont reproduites plusieurs fois, elles deviennent en quelque sorte le reportage « officiel » de l'expédition ou de la fouille. Elles donnent l'impression que cela a « existé », s'est effectivement déroulé, quand bien même ce ne serait pas le cas. Quant aux autres images, c'est une question de contexte, de « fond ». Si je modifie l'arrière-plan, je change aussi de camouflage : un vêtement destiné à une expédition dans le désert n'est pas crédible lorsqu'il est porté dans la jungle. D'autres fois, le costume est le même, mais en fonction de l'environnement, il pourra répondre à différentes situations.

Peux-tu toujours contrôler l'usage qui est fait de ces photographies ? N'existe-t-il pas un risque qu'elles donnent lieu à des interprétations totalement erronées du travail ?

Dans les descriptions publiées par la presse populaire ou par les revues de presse, je suis souvent vu comme un explorateur, un archéologue, etc. Dans les ouvrages portant sur mes différentes « expéditions » et fouilles ou bien dans

mes expositions, ce n'est jamais le cas. Cependant, le pouvoir de ces disciplines et de l'institution scientifique, allié à celui de l'image, est plus puissant que mes désirs. La distance entre les visées du travail et ce qui en est diffusé par des approches de type journalistique est aujourd'hui un fait. Il est donc nécessaire de ne plus apparaître « au centre ».

Lorsque tu mets en scène des figures représentant Cuvier et Disney comme figures d'autorité, fais un inventaire des ours polaires tels qu'ils sont mis en scène dans différents muséums d'histoire naturelle (*Polar Bears - Ursus Maritimus*), ou montres des bureaux vieillots (*History Trash Scan*), tu effectues une critique ironico-tragique de l'autorité et du pouvoir scientifiques et des discours institutionnels en général. Cette critique s'appliquerait-elle également à l'artiste ?

Oui, c'est précisément cela. La difficulté est de mettre en question la volonté de pouvoir, de la refuser, et en même temps de prendre position. Le type d'autorité le plus manifeste chez un artiste apparaît lorsque sa démarche est liée à la science. L'artiste tire dès lors simultanément son autorité de l'art et de la science, cette forme de cosmologie contemporaine. Il y a un tel degré d'inculture scientifique dans le travail artistique, que quoique les artistes en disent, il a valeur de vérité. Telles que je les mets en œuvre, l'image du scientifique et celle de l'artiste sont similaires. A l'instar du scientifique, l'artiste ne saurait englober toutes sortes de disciplines. Il lui est impossible de détenir cette autorité. Nombre de mes projets tentent de susciter questionnement et scepticisme chez le spectateur. Une large part de mon travail vise à aller contre toutes les formes d'autorité, y compris celle de l'art.

On peut comprendre les différents rôles que tu incarnes comme autant de masques qui font éclater ton image. Mais ne peut-on y voir a contrario une façon de te mettre en avant ?

Au début, il était très important que je me montre, mais dans différents rôles, correspondant à diverses disciplines. C'était une sorte de jeu. En me présentant un jour comme archéologue, un autre comme explorateur, je saisis ma prétendue autorité. Cependant, si j'avais fait cela trop souvent, j'aurais fini par établir ma propre autorité en tant que personne capable de maîtriser ces différentes disciplines. En quelque sorte, je crée « Mark Dion l'encylopédiste ». Par conséquent, l'identité qu'originellement j'arrivais à faire éclater a fini par se cristalliser autour de la personne de l'artiste. Il devient donc évident que cette démarche arrive à son terme. J'aimerais réaliser des performances, sans les jouer moi-même.

Pourtant, dans de nombreuses réalisations, le processus est aussi important que le résultat lui-même. Le fait d'avoir à demander à d'autres d'effectuer l'activité – qu'il s'agisse de la collecte et du classement, etc. des éléments de l'installation finale – ne te semble-t-il pas contradictoire ?

Dès mes premiers travaux, j'étais extrêmement conscient de m'utiliser comme un instrument, tout particulièrement s'agissant de la documentation. Il existe une longue tradition iconographique montrant l'artiste au travail, depuis Pollock, Smithson, Beuys, et bien d'autres encore. Pour la presse artistique et les historiens d'art, ces images sont un peu comme des bonbons pour les enfants – tout simplement irrésistibles ! J'ai exploité ce créneau très soigneusement, en ayant le contrôle total des images que j'ai laissé circuler. Le résultat a été de me propulser en tant qu'artiste. Aujourd'hui, cette stratégie est contre-productive pour ma pratique. Au début, je me suis servi de moi et de mon image pour interroger les signes de l'autorité. Mais au bout d'un certain temps, de toutes ces tentatives, ce qui l'a emporté, c'est qu'on y a vu l'artiste Mark Dion au centre. Bref, je suis devenu l'autorité que je cherchais à ébranler. Il me semble que si j'en appelle à d'autres personnes afin de me représenter, je peux éviter certains inconvénients de ce piège.

As-tu déjà tenté cette expérience ?

Oui, l'artiste Kate Wall, par exemple, est devenue le conservateur-archéologue du projet que j'ai conçu pour le Queens Museum of Art, à Flushing Meadow. Elle a effectué tout le travail, récoltant et nettoyant les objets. Et je peux imaginer que certains artistes, comme Carole Schneeman, exécutent une de mes performances, à la manière dont un musicien interprète une partition musicale. L'artiste n'a pas besoin d'être au centre. Cette tentative a constitué une mise en question des méthodes auxquelles j'avais jusque-là recouru. Elle a réussi, démontrant que l'action peut exister indépendamment de ma personne. Car je ne veux pas parler de moi-même.

Tes photographies soulèvent également la question de l'autoportrait. Comment te situes-tu par rapport à cette tradition ? Les artistes font usage d'eux-mêmes comme d'un matériel. En me déguisant, comme Rembrandt a pu le faire pour ses propres autoportraits, je poursuis cette tradition. Mais ce qui m'intéresse davantage, c'est le côté subversif de cette tradition. L'autoportrait du peintre en peintre ou celui du sculpteur se représentant en train de sculpter ne m'intéressent pas. D'ailleurs, je travaille fréquemment à ces « portraits » avec d'autres artistes. Parfois je les dirige, d'autres fois je sélectionne ce qu'ils ont réalisé, ou bien encore, ils assument entièrement la conception de ces prises de vue. Bob Braine, Jorge Colombo, Marya Davey et Dana Sherwood ont tous travaillé avec moi à la production de ces images.

Pour *Roundup : an Entomological Endeavor for the Smart Museum of Art*⁶, tu as présenté un mannequin vêtu à la façon d'un explorateur-chasseur de papillons. En l'absence de traits, son visage reste anonyme. Il est cependant chaussé de lunettes semblables aux tiennes, ce qui incite à l'interpréter comme un autoportrait.

⁶ On peut traduire le titre par « La raflé : une tentative entomologique ».

Le mannequin, – du type de ceux utilisés dans les muséums – renvoie à une activité, à un processus, en l'occurrence la « chasse aux insectes » à laquelle mes collaborateurs et moi-même nous étions livrés au sein du musée. Au Smart Museum of Art, l'exposition comportait également un « laboratoire » où les spécimens récoltés étaient classés et photographiés. Cet ensemble de photographies était montré comme le résultat du processus. A l'instar des insectes, le mannequin était (et est toujours) un spécimen, c'est-à-dire un individu supposé représenter la totalité de l'espèce. Or il s'agit d'un rôle impossible.

Ce n'est donc pas, là non plus, un véritable autoportrait.

C'est moi en tant que personnage. Mes autoportraits sont toujours des personnages. C'est un peu comme mon idéal platonicien.

La psychologie semble absente des figures que tu crées : ce sont des types généraux plus que des individus. Quelle en est la raison ?

Je ne suis pas certain que le fait que j'incarne davantage un type qu'un individu signifie que toute psychologie est absente de mon travail. En particulier lorsque le type créé est lui-même avare, obsessionnel et possède une relation compulsive à l'ordre. Ce sont des tendances extrêmes, qu'en tant que personne, je n'ai pas. Cependant, ce sont certainement des aspects de ma personnalité, qui se manifestent sous des formes légères et non névrotiques. Il est possible que mes rôles soient simplement une amplification, extrêmement magnifiée, des tendances de ma personnalité.

Outre la relation qu'ils entretiennent avec l'histoire du Musée, les nombreux cabinets de curiosités que tu as réalisés traitent diversement de la collection et du classement. Peut-on y déceler une dimension autobiographique ?

Je fais toujours deux sortes de collections : l'une est ma propre collection, l'autre rassemble les choses dont j'ai besoin pour mon travail. Lorsqu'il s'agit de la réalisation d'une œuvre, je peux être extravagant ; en revanche, je suis très économe lorsqu'il s'agit de mes objets personnels. Je ne suis pas obsessionnel mais plutôt pragmatique. Je garde le contrôle... Pour le travail, ma collection est très précisément orientée. Je ne saurais expliquer exactement pourquoi je vais choisir tel marteau, par exemple, plutôt qu'un autre. Ça ne peut s'expliquer qu'en termes de sensibilité. J'accumule des objets qui ont une patine d'usage, mais c'est bien plus que cela. Ce qu'il y a d'étonnant, c'est que certains assistants, les meilleurs – Lenka Clayton, William Purcell ou Dana Sherwood – comprennent exactement ce dont j'ai besoin, et trouvent l'objet qui fonctionnera parfaitement au sein de l'installation, alors que d'autres n'y arrivent jamais. L'œuvre que j'ai réalisée avec J. Morgan Puett, vient très directement de ma collection de photographies du XIXe siècle⁷. Je possède une grande quantité d'objets, car je suis avant tout un visuel. Tout m'inspire : les objets, les photographies, les images, autant que les livres d'histoire, de littérature et de philosophie. Je déteste les espaces vides ; pour moi, une maison doit être remplie de choses. Je n'ai pas honte, je n'ai aucune intention de me soigner ni de changer mes habitudes. Je préfère les objets qui sont passés par d'autres mains. Je ne suis qu'un moment de leur vie, ils ne finiront pas avec moi, je ne suis qu'un possesseur temporaire. Dans un musée au contraire, les choses disparaissent dans les réserves et, la plupart du temps, on ne les revoit plus. Elles deviennent figées, perdent leur valeur d'usage.

Cet aspect biographique du travail est-il visible pour quelqu'un qui ne te connais pas ?

Si tu observes mon œuvre, tu peux te rendre compte qu'elle vient de quelqu'un qui sait ce qu'est collectionner. Lorsque je regarde une œuvre ancienne d'Arman ou de Daniel Spoerri, je me dis qu'ils ont un œil de chineur remarquable. Bien sûr, ma passion de la collection est liée à ma production, parce que celle-ci est en relation avec les objets qui m'intéressent. Très souvent, j'achète deux objets merveilleux identiques, l'un qui fera partie d'une œuvre, l'autre que je conserve pour moi. Chaque réalisation acquiert une dimension biographique, dans la mesure où je me rappelle à quel endroit et avec qui j'ai acquis chacun des objets, quel est son prix, si j'ai dû le réparer ou le modifier. Ça n'est pas quelque chose que le public peut partager, mais nous avons tout un tas de bons souvenirs en commun avec ceux avec qui j'ai travaillé.

L'humour et l'ironie sont omniprésents dans ton œuvre. Cela constitue-t-il une mise à distance de la création, une sorte de parodie semblable à celle que tu effectues d'autres activités ? Est-ce aussi une manière de ne pas prendre l'artiste trop au sérieux ?

Certainement. Je pense aussi que je suis moi-même un élément de la création : je me suis inventé en tant que figure comique. Je suis une sorte de personnage insaisissable et imparfait au sein de mon propre travail. Je ne suis pas physiquement bâti pour être un grand aventurier... Les photographies qui me montrent dans les Tropiques au sommet d'une colline, dans un lieu très reculé, sont vraiment comiques. L'humour vient selon moi d'une sorte de stratégie de la rupture, qui permet de faire passer les aspects politiques – les plus didactiques – du travail. L'humour permet de dire et de faire certaines choses difficiles à exprimer de manière directe.

Penses-tu avoir un rôle social politique et une mission pédagogique ?

La fonction didactique de l'art ne me pose aucun problème. L'une des raisons pour lesquelles je travaille en relation avec les muséums d'histoire naturelle, est qu'ils sont des lieux à vocation pédagogique. Me tenir dans l'ombre du muséum me

⁷ *The Ladies Field Club of York*, Impressions Gallery, York, 1998.

permet d'être didactique sans tomber dans un discours excessivement moralisateur, et donc sans prêter le flanc à la critique. Je ne mets pas réellement en lumière des solutions, que je n'ai d'ailleurs pas, mais je mets en évidence les problèmes. Je me situe à la suite des artistes qui n'ont pas eu peur d'avoir un rôle social.

Ton dessein est sérieux, mais la façon dont tu traites de certaines failles du discours et des méthodes scientifiques aussi bien qu'écologistes notamment, est subtilement ironique.

Oui, beaucoup pensent que je mets à profit une sorte de stratégie de l'absurde, mais mon but n'est pas absurde. Je m'inscris dans la tradition de la parodie politique. Mon intention n'est pas d'évacuer la signification et je ne voudrais pas tomber dans le piège du relativisme postmoderne, qui nie toute possibilité de systèmes de vérité. Le recours à la satire et à la parodie constitue pour moi une tactique.

Tu délègues souvent la totalité de la réalisation de tes installations à des assistants, en leur fournissant des dessins qui ne donnent que l'idée générale de l'œuvre. En même temps, ton travail est fondé sur la précision des détails. Comment arrives-tu à concilier ces deux attitudes ?

Il y a plusieurs façons d'envisager la question. Tout d'abord, mes productions intègrent souvent des archétypes. Par exemple, il existe de nombreux projets dans lesquels j'étudie l'architecture vernaculaire. Je réalise un dessin extrêmement général, simplifié, de telle sorte que l'équipe en charge de bâtir la construction, qui est locale, puisse résoudre le problème à sa manière, en suivant les traditions. Ainsi, j'obtiens une architecture vraiment vernaculaire, et non l'idée que je m'en fais. Ensuite, bien que je sois un fabricant expérimenté et que je possède des compétences techniques – j'ai travaillé durant des années pour Ashley Bickerton –, je ne peux tout faire moi-même. Même si je sais réaliser une céramique, je ne suis pas pour autant potier, et si je suis capable de mouler de la résine, je ne le ferai jamais aussi bien qu'un spécialiste. Il est plus facile d'embaucher un professionnel que d'apprendre le métier. Enfin, je n'ai pas d'atelier, pas plus que je n'ai le temps de réaliser mes œuvres. Ce que je fais, c'est acheter des trucs. Certains artistes peignent, certains impriment, d'autres sculptent, et moi, j'achète. Mes dessins sont toujours suffisamment généraux pour que les artisans aient la liberté d'employer les techniques et les solutions locales. L'esthétique de mes travaux est souvent dictée par le pragmatisme.

La délégation n'est-elle qu'un aspect pratique ? Si tu avais davantage de temps et moins de projets, si tu étais moins sollicité, réaliserais-tu toi-même l'ensemble du travail ?

Je pense que déléguer est quelque chose d'important. Il est essentiel que le travail ne soit pas ancré, lié à moi. Je ne veux pas qu'il repose entièrement sur mes idées. Par conséquent, l'interprétation ne peut se réduire à la biographie ou à la subjectivité de l'artiste, qui ne sont pas vraiment intéressantes. C'est une question que j'aime aborder avec les étudiants. Lorsque je leur dis que « je n'ai aucune relation physique avec mon travail », cela met en évidence ce problème. Cela souligne le fait qu'il s'agit d'une position idéologique, d'un engagement relatif à l'art en tant qu'idée. Je ne « fais » pas de l'art parce que je prends plaisir au faire, ou bien parce que je pense que le monde doit connaître ma biographie. Je le fais pour d'autres raisons. Cela implique en quelque sorte un choix politique. Mais pour les artistes de ma génération, faire fabriquer par autrui n'est plus un questionnement artistique. J'ai toujours eu le sentiment que c'était une question résolue avant même que je mette les pieds à l'université. Ça a été réglé au cours des années 60 et 70, par des artistes que j'ai admiré bien avant de participer moi-même au discours productif sur l'art. Je crois encore qu'il y a des enjeux politiques. Recourir à des assistants ou à des artisans est toujours important de nos jours, car nous revenons à certaines idées conservatrices. En effet, les idées mêmes contre lesquelles les artistes de la génération 60-70 se sont battus, persistent : le cliché de l'humanisme et de l'artiste en tant que figure héroïque.

Marseille, avril 2005

BIOGRAPHIE

1961 Né à New Bedford, Massachusetts
Vit et travaille à New York City

Etudes et Prix

1981-82, 86 University of Hartford School of Art, Connecticut, BFA
1982-84 School of Visual Arts, New York
1984-85 Whitney Museum of American Art, New York, Independent Study Program, New York
2001 9th annual Larry Aldrich Foundation Award
2003 University of Hartford School of Art, Doctor of Arts, PhD
2006 Joan Mitchell Foundation Award

Expositions personnelles (sélection)

2007 *Thomas Berwick Memorial*, Newcastle upon Tyne, Locus *
Salon Jacqueline Sommer, Musée de la Chasse et de la Nature, Paris
Seattle Vivarium, Olympic Sculpture Park, Seattle Art Museum *

2006 The South Florida Wildlife Rescue Unit, Miami Art Museum
The Tar Museum, Galerie Georg Kargl, Vienna
Dundee Bear Broch, Camperdown Wildlife Center / Dundee Contemporary Arts, Dundee
Neotropic (with Bob Braine), Galerie inSITU, Paris *

2005 *The Curiosity Shop*, Tanya Bonakdar Gallery, New York
Dungeon of the Sleeping Bear, the Phantom Forest, the Birds of Guam and other Fables of Ecological Mischief,
Château d'Oiron *
Salon de Chasse, Musée de la Chasse et de la Nature, Château de Chambord
The Brazilian Expedition of Thomas Ender – Reconsidered, Akademie Der Bildenden Kunst, Wien
Bureau of the Centre for the Study of Surrealism and its Legacy, Manchester Museum *
Microcosmographia and the Secret Garden Biological Field Unit, South London Gallery *
Memento Mori (My Glass is Run), Aldrich Contemporary Art Museum, Ridgefield

2004 *Rescue Archaeology, A Project for The Museum of Modern Art*, Museum of Modern Art, New York
Mark Dion: drawings and printed works, Goodwater, Toronto
American Politics, Galerie Christian Nagel, Berlin

2003 *RN: The Past, Present and Future of the Nurse Uniform*, The Fabric Workshop and Museum (in collaboration with
J. Morgan Puett), Philadelphia *
The Ichthyosaurus, the Magpie, and Other Marvels of the Natural World, Musée Gassendi ; la Réserve Géologique
de Haute Provence, Digne, France ; Centro Sperimentale Art Contemporanea, Caraglio *
Full House, The Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield
Mark Dion: Collaborations 1987-2003, Joseloff Gallery, Hartford; American Fine Arts, Co., New York *

2002 *Mark Dion: Encyclomania*, Villa Merkel, Esslingen to Kunstverein Hannover; Bonner Kunstverien, Bonn
Microcosmographia, University of Tokyo Museum, Tokyo *
Vivarium, Tanya Bonakdar Gallery, New York
Urban Wildlife Observation Unit, The Public Art Fund, Madison Square Park, New York *
Ursus Maritimus, Goodwater, Toronto *
Biologische Forschungsstation, Alster, Galerie für Landschaft Kunst, Hamburg

2001 *New England Digs*, Fuller Museum of Art, Brockton ; Bell Art Gallery, Brown University, Providence ; University of
Massachusetts, Dartmouth
Cabinet of Curiosity for the Weisman Art Museum, Weisman Art Museum, Minneapolis *

2000 *The Museum of Poison*, Bonakdar Jancou Gallery, New York
Nature Bureaucracies, American Fine Arts Co., New York

1999 *Two Banks (Tate Thames Dig)*, Tate Gallery, London
Where The Land Meets The Sea, Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco *
Adventures in Comparative Neuroanatomy, Deutsches Museum, Bonn
Loot: Raiding Neptune's Vault, Galleria Emi Fontana, Milano

1998 *The Ladies Field Club of York (with J. Morgan Puett)*, National Railway Museum, York *

1997 *Trophies & Souvenirs*, London Projects, London
Mark Dion: The Museum of Natural History and Other Fictions, Ikon Gallery, Birmingham; Kunstverein, Hamburg*
Hommage - Jean-Henri Fabre, Galerie des Archives, Paris
Cabinet of Curiosity for the Wexner Center of the Arts, Wexner Center for the Arts, Columbus

1996 *Two Trees*, American Fine Arts Co., New York
*A Tale of Two Seas: An Account of Stephan Dillemath's and Mark Dion's Journey Along the Shores of the North
Sea and Baltic Sea and What They Found There*, Galerie Christian Nagel, Köln

- 1995 *Unseen Fribourg*, Fri-Art Kunsthalle, Friburg
 American Fine Arts Co., New York
Dodo, Galerie Tanya Rumpff, Haarlem
Flotsam and Jetsam (The End of the Game), De Vleeshal, Middleburg *
Schoharie Creek Field Station / Bob Braine & J. Morgan Puett, Art Awareness, Lexington
Searching for Sabah / Paul Towel, Sabah Museum, Sabah
- 1994 *Aristoteles, Rachel Carson, Alfred Russel Wallace*, Galerie Metropol, Wien
When Dinosaurs Ruled the Earth (Toys 'R' U.S.), American Fine Arts Co., New York
Angelica Point, Galleria Emi Fontana, Milano
- 1993 *The Great Hunter, The Marine Biologist, The Paleontologist and The Missionary*, Galerie Marc Jancou, Zürich
The Great München Bug Hunt, K-Raum Daxer, München
- 1992 Galleri Nordanstad-Skarstedt, Stockholm
 American Fine Arts Co., New York
- 1991 *Art...Not News, Real Art Ways*, Hartford *
- 1990 *Extinction, Dinosaurs and Disney: The Desks of Mickey Cuvier*, Galerie Sylvana Lorenz, Paris
Frankenstein in the Age of Biotechnology, Galerie Christian Nagel, Köln
Biodiversity: An Installation for the Wexner Center / William Schefferine, Wexner Center for Visual Arts,
 Columbus
- 1989 *Film, Artful History: A Restoration Comedy, with Jason Simon*, Collective for Living Cinema, New York

Expositions collectives (sélection)

- 2006 *Drawing as Process in Contemporary Art*, Smart Museum of Art, University of Chicago
Artists and Specimens: Documenting Contemporary Experience, The Hoffman Gallery of Contemporary Art, Lewis
 and Clark College, Oregon *
The Unhumane Society, Momenta Art, Brooklyn, New York
Zerstörte Welten und die Rekonstruktion, Kunstraum, Dornbirn *
Cryptozoology: Out of Time Place Scale, Bates College Museum of Art, Lewiston *
Sammlung Grässlin, Räume für Kunst, St. Georgen
Ecotopia: The 2nd ICP Triennial of Photography and Video, International Center of Photography, New York *
- 2005 *Drawing from the Modern 1975-2005*, The Museum of Modern Art, New York *
Gotik und Moderne in Dialog, Frankischen Galerie, Kronach
Becoming Animal: Contemporary Art in the Animal Kingdom, MASS MoCA, North Adams *
Gordon Matta-Clark: Odd Lots, Queens Museum of Art, New York *
- 2005 *Our Surroundings*, Dundee Contemporary Arts
- 2004 São Paulo Bienal, São Paulo *
Field: Science Technology and Nature, Socrates Sculpture Park, Long Island City, New York
For the Birds, Artspace, New Haven *
- 2003 *De l'homme et des insectes*, Espace EDF Electra, Paris *
Hommage Jean-Henri Fabre, Musée Histoire Naturelle, Paris *
Künstlerisches Freilander Seegeniederung, West-Wendischer Kunstverein in Gatow
Artist's Lecture as Performance, Whitechapel Art Gallery, London
- 2002 *The House of Fiction*, Sammlung Hauser und Wirth, St. Gallen *
Concrete Jungle, Gorney Bravin + Lee, New York
Museutopia, Karl Ernst Osthaus Museum der Stadt Hagen *
Hellgreen, Hofgarden, Dusseldorf *
- 2001 *Lateral Thinking: Art of the 1990s*, Museum of Contemporary Art San Diego *
Fresh Kills, Snug Harbor Center for Contemporary Art, New York
- 2000 *In-Sites 2000*, San Diego *
Crossing the Line, The Queens Museum of Art, New York
Ecologies, The David and Alfred Smart Museum of Art *
- 1999 *Small World- Dioramas in Contemporary Art*, MCA, San Diego *
The Museum as Muse, Museum of Modern Art, New York *
Carnegie International, 99/00, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh *
- 1998 *The Natural World*, Vancouver Art Gallery, Vancouver *
- 1997 *The Spiral Village*, Bonnefanten Museum, Maastricht
Città Natura, Palazzo delle Esposizioni and Museo Zoologico, Roma *
 Nordic Pavilion, Biennale di Venezia *
- 1996 *Skulptur Projekte*, Münster *
Hybrids, De Appel, Amsterdam *
21st Century Sculpture, John Gibson Gallery, New York
- 1995 *Mapping: A Response to MoMA*, American Fine Arts Co., New York
Zeichen und Wunder/Signos y Milagros, Kunsthaus Zurich ; Centro Galego de Arte Contemporanea, Santiago de
 Compostela *
Platzwechsel, Kunsthalle, Zürich *
Aufforderung in schönster Weise, Galerie Christian Nagel, Köln

- 1994 *Pro-Creation*, Fri-Art Kunsthalle, Friburg
Services, Kunstverein, München *
Temporary Translation(s) Sammlung Schurmann, Deichtorhallen, Hamburg *
Garbage, Real Art Ways, Hartford
Green, Torch, Amsterdam *
- 1993 *Concrete Jungle*, Marc Jancou Gallery, London
Simply Made in America, Aldrich Museum for Contemporary Art, Ridgefield *
Travelogue/Reisetagebuch, Hochschule für Angewandte Kunst - Galerie Metropol, Wien
Parallax View, P.S. 1, The Institute for Contemporary Art, Long Island City ; Goethe House, New York *
Culture in Action, Sculpture, Chicago *
- 1993 *Project Unité*, Unité d'Habitation, Firminy *
Sonsbeek 93, Arnhem *
Art-Culture-Ecology, Bea Voigt Galerie, München
What Happened to the Institutional Critique, American Fine Arts Co., New York *
Installation, Project for the Birds of Antwerp Zoo, On taking a normal situation and retranslating it into overlapping and multiple readings of conditions past and present, Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerp *
Kontext Kunst: Kunst der 90er Jahre, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz ; DuMont Verlag, Köln *
Concrete Jungle, Ezra and Cecile Zilka Gallery, Center for the Arts, Wesleyan University, Middletown *
Transgressions in the White Cube: Territorial Mappings, Bennington College, Vermont *
- 1992 *Nos Sciences Naturelles*, Fri-Art Kunsthalle, Friburg *
Arte Amazonas, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro ; Staatliche Kunsthalle, Berlin *
Translation, Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski, Warsaw
Twenty Fragile Pieces, Galerie Analix-B. & L. Polla, Geneva
True Stories: Part II, Institute of Contemporary Arts, London *
Proposals for the Museum of Natural History, Pat Hearn Gallery, New York
Arte Joven en Nueva York, Consejo Nacional de la Cultura, Sala Mendoza ; Sala R.G., Caracas
The Hirsch Farm Project, Hillsboro
- 1990 *Commitment*, The Power Plant, Toronto *
American Fine Arts Co., New York
The Köln Show, Köln
The (Un)Making of Nature, Whitney Museum of American Art, Downtown at Federal Reserve Plaza, New York ;
Whitney Museum of American Art, Stamford *
- 1989 *Xavier Hufkens Gallery*, Brussels
After the Gold Rush, Milford Gallery, New York
Here and There: Travels, Clocktower Gallery, Institute for Contemporary Art, New York
American Fine Arts Co., New York
The Desire of the Museum, Whitney Museum of American Art, Downtown at Federal Reserve Plaza, New York
End of the Weather, Randolph Street Gallery, Chicago
- 1988 *The Pop Project Part IV, Nostalgia as Resistance*, Clocktower Gallery, Institute for Contemporary Art, New York
Poetic Justice, Ward-Nasse Gallery, New York *
Artists and Curators, John Gibson Gallery, New York
- 1987 *Fake*, The New Museum of Contemporary Art, New York
303 Gallery, New York
New Concepts of Art in Public Space, Sonne Gallery, Berlin
- 1986 *Rooted Rhetoric*, Castel dell'Ovo, Napoli *
Cutting 'Em off at the Pass, Thirty-Third Arts Festival of Atlanta
The Fairy Tale: Politics, Desire and Everyday Life, Artists Space, New York *
- 1985 *Four Walls*, Hoboken
Transitional Objects, Philip Nelson Gallery, Lyon

* catalogue

LISTE DES ŒUVRES EXPOSÉES

I - MUSEUMS AND THE CULTURE OF COLLECTING

- *The Gift*, 1993-2000

cabinet en bois, boîtes en cartons, objets, 300 x 250 x 30 cm. Collection Karola Grässlin

- *The National Botanical Survey – Coastal Collection*, 1998

armoires métalliques, palette, presse pour les plantes, portemanteau, bottes de caoutchouc, outils variés, pots, papier, boîtes, matériel, 229 x 360 x 150 cm. Collection Daniel Janicot

- Mark Dion & Robert Williams, *Theatrum mundi : Armarium*, 2001

cabinet en bois, objets divers, 281 x 280,5 x 63 cm. Dimitris Daskalopoulos Collection, Greece

- *Departement of Tropical Research*, 2005

objets divers, 298 x 340 x 250 cm. Courtesy galerie In Situ/Fabienne Leclerc, Paris

II - DEPARTMENT OF EARTH SCIENCE

- *Boxes of the Paleontologist*, 1993

caisses en bois, divers objets, fossiles en plâtre, paille, env. 220 x 145 cm. Coll. IAC-Frac Rhône-Alpes, Villeurbanne (Lyon)

- *Grotto of the Sleeping Bear – Revisited*, 1998

moulage de squelette d'ours, livres, tasse cassée, réveil, lanterne, chapeau, bêche, hache, boîte de cartouches, règle, essieu, feuilles, vitrine en verre, 109 x 123 x 223 cm. Galerie Christian Nagel, Cologne/Berlin

- *Desk of the Paleontologist*, 2001

bureau, objets divers, 70 x 150 cm. Collection Konstantinos Papageorgiou

- *Deep Time Closet*, 2001

bois, asphalte, lumière, peinture, goudron, 198 x 86 x 259 cm. Courtesy Georg Kargl, Vienna

III - DEPARTMENT OF ENTOMOLOGY

- *Interview with a Grasshopper*, 1991

sauterelle, cage, microphone, magnétophone, dimensions variables. Collection particulière, Paris

- *The Great Munich Bug Hunt*, 1993

cabinet en bois, objets en verre, spécimens, sacs plastique, photographies, dimensions variables. Collection Gunther Lorenz, München

- *Les Nécrophores – L'Enterrement (Hommage à Jean-Henri Fabre)*, 1997

fournure synthétique, corde, moulages en résine, 250 x 125 x 140 cm. Collection Antoine de Galbert, Paris

- *Round up : An Entomological Endeavor for the Smart Museum of Art*, 2000

mannequin, chemise, veste, pantalon, ceinture, bottes, casquette, bocal, filet à papillons, brosse, loupe, mètre-ruban, chiffon, pince à épiler, verre, pipette, 6 éprouvettes, 2 stylos, couteau de poche, sac, lampe torch et photographies, 23 x 25,3 cm chaque photographie, mannequin h: 180 cm. Galerie Christian Nagel, Cologne/Berlin

IV - DEPARTMENT OF ARCHEOLOGY

- *History Trash Dig*, 1995-1996

commode en bois, différents objets, seau, livre, boîte en bois, photographies encadrées, dimensions variables. Collection DuMont Schütte

- *History Trash Scan*, 1996

sacs, meubles de bureau, verre, céramique, spécimens naturels et artificiels, caisse, boîtes, dimensions variables. Collection Michel et Colette Poitevin

- Mark DION & Bob BRAINE

Inward Bound : Journey to the Center of the World, 1999

installation technique mixte : 16 photos couleur, 2 boîtes avec vêtements, objets et équipement, photos : 36 x 46 cm & 112 x 80 cm, boîtes : 40 x 40 x 40 cm & 40 x 40 x 50 cm. Courtesy Galleria Emi Fontana, Milano

V - DEPARTMENT OF ORNITHOLOGY

- *Flamingo*, 2002

flamand rose taxidermisé, caisse en bois, goudron, 176 x 70 x 51 cm. Galerie Christian Nagel, Cologne/Berlin

- *Monument aux Oiseaux de Guam*, 2005

arbre, goudron, corde, serpents en plastique, base en acier, dimensions variables. Château d'Oiron

- *Aviary*, 2001-2007

cage cylindrique, arbre, objets divers et oiseaux vivants, h : 5 m

VI - DEPARTMENT OF MAMMALOLOGY

- *Polar Bears and Toucans (from Amazonas to Svalbard)*, 1991

ours polaire en peluche, magnétophone à cassette, enregistrement réalisé au Venezuela, caisse en bois, fil électrique, goudron, bassine, 231 x 112 x 75 cm. Collection DuMont Schütte

- *Concrete Jungle (The mammals)*, 1992

animaux taxidermisés, poubelles, sacs plastique, carton de bois, table à repasser, parapluie, caisses en bois, boîte de nourriture, magazines, autres déchets, 280 x 260 x 260 cm. Collection Gunther Lorenz, München

- *Ursus maritimus*, 1992-2002

21 photographies noir et blanc, 42,5 x 49 cm chacune. Courtesy galerie In Situ/Fabienne Leclerc, Paris

- *Park : Mobile Wilderness Unit*, 2001

bison d'Europe naturalisé, décor peint, terre, feuilles, cailloux, fougères et champignons artificiels, 290 x 170 x 380 cm. Courtesy Georg Kargl, Vienna

- *Hunting Standard (Bear)*, 2005

bannière en feutre, 140 x 194 cm. Courtesy galerie In Situ/Fabienne Leclerc, Paris

- *Hunting Standard (Boar)*, 2005

bannière en feutre, 94,5 x 148,5 cm. Courtesy galerie In Situ/Fabienne Leclerc, Paris

- *Hunting Standard (Fox)*, 2005

bannière en feutre, 147,5 x 93,5 cm. Courtesy galerie In Situ/Fabienne Leclerc, Paris

- *Hunting Standard (Rabbit)*, 2005

bannière en feutre, 97,5 x 139 cm. Courtesy galerie In Situ/Fabienne Leclerc, Paris

- *Hunting Standard (Rifle)*, 2005

bannière en feutre, 184 x 74 cm. Courtesy galerie In Situ/Fabienne Leclerc, Paris

- *Hunting Standard (Stag)*, 2005

bannière en feutre, 133 x 102 cm. Courtesy galerie In Situ/Fabienne Leclerc, Paris

- *Mobile Wilderness Unit-Wolf*, 2006

petite remorque, loup taxidermisé, fond peint, terre, feuilles, pierres, plantes artificielles et champignons, dimensions variables. Courtesy Georg Kargl, Vienna

VII - ARCHIVES - DEEP STORAGE

- Collection of drawings and sketch books

- *Tropical Rainforest Sampler*, 1994

crayons de couleur rouge et bleu sur papier, 23 x 16,4 cm. Courtesy galerie In Situ/Fabienne Leclerc, Paris

- *Hommage à Jean-Henri Fabre*, 1997

crayons de couleur sur papier, 18,5 x 35 cm. Courtesy galerie In Situ/Fabienne Leclerc, Paris

- *Walled Garden*, 1999

crayons de couleur sur papier, 64 x 75 cm. Courtesy galerie In Situ/Fabienne Leclerc, Paris

- *The Archeology Student*, 2001

crayons de couleur sur papier, 36 x 43,7 cm. Courtesy galerie In Situ/Fabienne Leclerc, Paris

- *The Shipwreck*, 2001
crayons de couleur rouge et bleu sur papier, 22,9 x 30,5 cm. Courtesy galerie In Situ/Fabienne Leclerc, Paris
- *Hunting Standard (Wildboar)*, 2005
aquarelle et feutre sur papier, 40 x 46 cm. Courtesy galerie In Situ/Fabienne Leclerc, Paris
- *Monument to the Birds of Guam*, 2005
encre de Chine sur papier, 21 x 14,9 cm. Courtesy galerie In Situ/Fabienne Leclerc, Paris
- *The Grotto*, 2005
crayons de couleur sur papier, 39 x 44,5 cm. Courtesy galerie In Situ/Fabienne Leclerc, Paris
- *Bureau of Remote Wildlife Surveillance (plan du dessus)*, 2006
crayons de couleur rouge et bleu sur papier, 19,2 x 17,6 cm. Courtesy galerie In Situ/Fabienne Leclerc, Paris
- *Bureau of Remote Wildlife Surveillance (porte d'entrée)*, 2006
crayons de couleur rouge et bleu sur papier, 18,9 x 17,7 cm. Courtesy galerie In Situ/Fabienne Leclerc, Paris
- *Bureau of Remote Wildlife Surveillance (vue bureau)*, 2006
crayons de couleur rouge et bleu sur papier, 19,2 x 17,9 cm. Courtesy galerie In Situ/Fabienne Leclerc, Paris
- *Cabinet J. et F. Sommer (extérieur)*, 2006
crayons de couleur rouge et bleu sur papier, 23 x 30,5 cm. Courtesy galerie In Situ/Fabienne Leclerc, Paris
- *Cabinet J. et F. Sommer (intérieur)*, 2006
crayons de couleur rouge et bleu sur papier, 23 x 30,5 cm. Courtesy galerie In Situ/Fabienne Leclerc, Paris
- *Insignia for the South Florida Wildlife Rescue Unit*, 2006
feutre noir et aquarelle sur papier, 21,8 x 25,6. Courtesy galerie In Situ/Fabienne Leclerc, Paris
- *Monument to the Birds of Puffin Island*, 2006
encre de Chine sur papier, 20,2 x 14,9 cm. Courtesy galerie In Situ/Fabienne Leclerc, Paris
- *On the Tropic of Natural History*, 2006
crayons de couleur rouge et bleu sur papier, 21 x 14,9 cm. Courtesy galerie In Situ/Fabienne Leclerc, Paris
- *South Florida Wildlife Rescue Unit*, 2006
feutre, crayon, gouache et collage sur papier, 28 x 35,5 cm. Courtesy galerie In Situ/Fabienne Leclerc, Paris
- *South Florida Wildlife Rescue Unit – Trailer*, 2006
crayons de couleur rouge et bleu sur papier, 21 x 14,9 cm. Courtesy galerie In Situ/Fabienne Leclerc, Paris
- *The Bribe of Progress*, 2006
crayons de couleur rouge et bleu sur papier, 28 x 35,5 cm. Courtesy galerie In Situ/Fabienne Leclerc, Paris
- *The Bribe of Progress*, 1992
crayons de couleur sur papier, 21,6 x 29,2 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York
- *The Great White Hunter Returns Home*, 1992
aquarelle et stylo sur papier, 22,8 x 17,7 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York
- *History Trash Dig*, 1995
crayons de couleur sur papier, 27,6 x 32,4 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York
- *Cabinet of Curiosities for the Wexner Center of the Arts*, 1996
stylo, encre et collage sur papier, 61 x 48 cm. Courtesy Collection of Matti Bunzi and Billy Vaughn, Chicago Illinois
- *The Tasting Garden – Improved Fertility*, 1996
aquarelle sur papier, 20 x 13,3 cm. Courtesy de l'artiste
- *The Department of Marine Animal, Identification of the City of San Francisco (Chinatown Division)*, 1998
crayons de couleur sur papier, 26,6 x 34,3 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York
- *The Ornithologist's Watchtower*, 1998
stylo et aquarelle sur papier, 30,5 x 22,8 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York

- *Weed World*, 1999
crayons de couleur sur papier, 22,8 x 30,5 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York
- *Blind/Hide*, 2000
crayons de couleur sur papier, 22,8 x 30,5 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York
- *Broken Tower*, 2000
crayons de couleur sur papier, 22,8 x 30,5 cm. Courtesy of the artist, courtesy Tanya Bonakdar Gallery
- *Seattle Vivarium*, 2002
crayons de couleur sur papier, 23 x 30,6 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York
- *Seattle Vivarium*, 2002
crayons de couleur sur papier, 23 x 30,6 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York
- *Tide Pool*, 2002
stylo rouge et bleu sur papier, 35,5 x 27,9 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York
- *Vivarium*, 2002
stylo sur papier, 19,6 x 32,7 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York
- *Albatross - Oceanographic Research Vessel*, 2003
collage avec gouache sur papier, 22,2 x 29,8 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York
- *Curious Collection*, 2003
stylo et crayons de couleur sur papier, 30,5 x 23 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York
- *Heeresveterinär museum*, 2003
collage avec gouache sur papier, 22,5 x 30,1 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York
- *Ichthyosaurus*, 2003
stylo et crayons de couleur sur papier, 28,5 x 22,8 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York
- *The Laboratory*, 2003
collage avec gouache et stylo sur papier, 22,5 x 30,1 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York
- *Bear Dungeon Door - Dundee Bear Broch*, 2004
aquarelle et crayons de couleur sur papier, 29,2 x 22,2 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York
- *Bear Dungeon (Dundee Bear Broch)*, 2004
crayons de couleur, 21,6 x 30,5 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York
- *Dundee Bear Broch*, 2004
stylo et échantillons de tissu sur papier, 22,8 x 30,5 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York
- *Dundee Bear Broch (cave bear wall detail)*, 2004
aquarelle sur papier, 21,6 x 27,9 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York
- *Dundee Bear Broch (entrance)*, 2004
crayons de couleur sur papier, 21,6 x 31,7 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York
- *Dundee Bear Broch (plan and elevation)*, 2004
crayons de couleur sur papier, 30,5 x 38,1 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York
- *Dundee Bear Broch (plan view)*, 2004
crayons de couleur sur papier, 21,6 x 27,9 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York
- *Dundee Bear Broch (side elevation)*, 2004
crayons de couleur sur papier, 20,3 x 27,9 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York
- *Memento Mori (My Glass is Run)*, 2004
crayons de couleur sur papier, 22,2 x 29,8 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York
- *The Bureau for the Centre for Surrealism and its legacy*, 2004

collage sur carton, 38,1 x 50,8 cm. Courtesy de l'artiste

- *The Bureau for the Centre for Surrealism and its legacy*, 2004
collage sur carton, 50,8 x 38,1 cm. Courtesy de l'artiste

- *The Toy Dungeon*, 2004
dessin et collage sur papier, 43,1 x 24,1 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York

- *Bear Dungeon Door*, 2005
crayons de couleur sur papier, 31,1 x 24,1 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York

- *Interior Walls Dundee Bear Broch*, 2005
stylo et aquarelle sur papier, 21 x 33,6 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York

- *Monument to the Birds of Guam*, 2005
encre sur papier, 27,9 x 35,5 cm. Courtesy de l'artiste

- *Theatrum Anatomicum – Apparatus*, 2005
crayons de couleur et collage sur papier, 26,6 x 14 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York

- *Theatrum Anatomicum – Entrance*, 2005
crayons de couleur et collage sur papier, 26 x 13,3 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York

- *Theatrum Anatomicum – Skeleton*, 2005
crayons de couleur et collage sur papier, 26 x 13,3 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York

- *Theatrum Anatomicum – Spleen (Black Bile)*, 2005
crayons de couleur et collage sur papier, 26 x 14 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York

- *Theatrum Anatomicum – The Heart*, 2005
crayons de couleur et collage sur papier, 26 x 13,3 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York

- *Theatrum Anatomicum – The Stomach*, 2005
crayons de couleur et collage sur papier, 26,6 x 14 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York

- *Theatrum Anatomicum – Uterus*, 2005
crayons de couleur et collage sur papier, 26 x 14 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York

- *Antiquarian Bookshop*, 2006
crayons de couleur sur papier, 14 x 18,4 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York

- *Antiquarian Bookshop*, 2006, crayons de couleur sur papier / colored pencil on paper, 19 x 14 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York

- *Dept. of Cryptozoology*, 2006
collage sur papier, 24,1 x 16,5 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York

- *Sampling Unseen London (British Museum of Natural History)*, 2006
crayons de couleur sur papier, 20,6 x 27,3 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York

- *Sampling Unseen London – Power Station Intake Filter (British Museum of Natural History)*, 2006
crayons de couleur sur papier, 21,9 x 29,8 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York

- *Sampling Unseen London – The Director's House (British Museum of Natural History)*, 2006
crayons de couleur sur papier, 22,2 x 28,5 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York

- *Sampling Unseen London – The Grassy Median at Heathrow Airport (British Museum of Natural History)*, 2006
crayons de couleur sur papier, 21,6 x 28,5 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York

- *Sketch for Vertical Garden*, 2006
crayons de couleur sur papier, 17,4 x 14,2 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York

- *Sketch for Vertical Garden*, 2006
encre sur papier, 17,1 x 14 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York

- *South Florida Wildlife Rescue Unit*, 2006
acrylique et stylo sur papier, 16,2 x 16,2 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York

- *Stork (Ciconia Ciconia) With Nest of Books*, 2006
aquarelle et stylo sur papier, 14 x 10,1 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York

- *The Uniform (The South Florida Wildlife Rescue Unit)*, 2006
aquarelle, stylo et collage sur papier, 14,9 x 9,8 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York

- *Theatrum Anatomicum*, 2006
encre sur papier, 13,6 x 18,1 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York

- *Untitled*, n.d.
stylo et aquarelle sur papier, 15,2 x 10,1 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York

- *Untitled*, n.d.
stylo et aquarelle sur papier, 19 x 14 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York

- *Sketchbooks (8)*
stylo, encre et collage sur papier, chacun 26 x 19,6 cm. Courtesy de l'artiste

Mark Dion and Max Gross

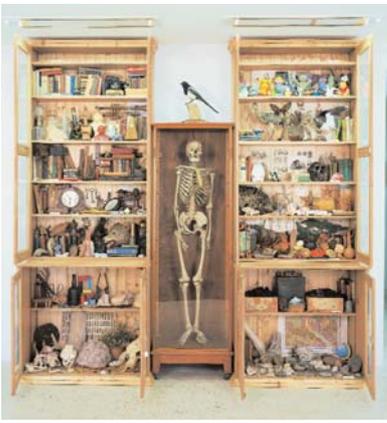
- *Vertical Garden (Tooley Street Hanging Garden)*, 2006
crayons de couleur sur papier, 28,5 x 21 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York

- *Vertical Garden (Tooley St. Hanging Garden)*, 2006
crayons de couleur sur papier, 13,6 x 21,2 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York

- *Vertical Garden (Tooley St. Hanging Garden)*, 2006
crayons de couleur sur papier, 14,2 x 21,2 cm. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery, New York

- videos, 1', Courtesy de l'artiste

- *Fish*
- *Wasp*
- *Komodo*
- *Lynx*
- *Lion*
- *Jaguar*



Theatrum mundi : Armarium, 2001
Dimitris Daskalopoulos Collection, Greece



Departement of Tropical Research, 2005
Courtesy galerie In Situ/Fabienne Leclerc, Paris



Boxes of the Paleontologist, 1993
Collection IAC-Frac Rhône-Alpes, Villeurbanne (Lyon)



Grotto of the Sleeping Bear - Revisited, 1998
Galerie Christian Nagel, Cologne/Berlin



Les Nécrophores - L'Enterrement (Hommage à Jean-Henri Fabre), 1997
Collection Antoine de Galbert, Paris



Round up : An Entomological Endeavor for the Smart Museum of Art, 2000
Galerie Christian Nagel, Cologne/Berlin



History Trash Dig, 1995-1996
Collection DuMont Schütte



Flamingo, 2002
Galerie Christian Nagel, Cologne/Berlin



Polar Bears and Toucans (from Amazonas to Svalbard), 1991
Collection DuMont Schütte



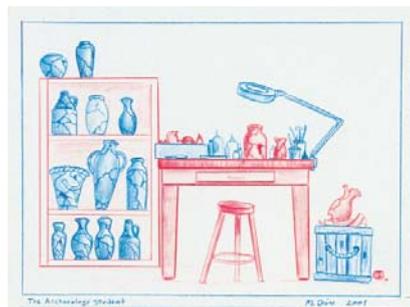
Park : Mobile Wilderness Unit, 2001
Courtesy Georg Kargl, Vienna



Hunting Standard (Stag), 2005
Courtesy galerie In Situ/Fabienne Leclerc, Paris



Tropical Rainforest Sampler, 1994
Court. gal. In Situ/Fabienne Leclerc, Paris



The Archeology Student, 2001
Courtesy galerie In Situ/Fabienne Leclerc, Paris



South Florida Wildlife Rescue Unit - Trailer, 2006
Courtesy galerie In Situ/Fabienne Leclerc, Paris

INFORMATIONS PRATIQUES

Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes

Ouvert du mardi au dimanche inclus
de 10h à 18h

Tarifs

Individuels : Tarif plein : 5 €
Tarif réduit : 3,70 € (étudiants, groupes à partir de 20)

Groupes scolaires : Forfait de 27 € pour 10 à 40 élèves jusqu'à 16 ans

Gratuité

Le premier dimanche du mois
Etudiants en art, histoire de l'art, architecture
Artistes
Personnels de musées
Journalistes
Enfants individuels de moins de 10 ans

Visites guidées

Comprises dans le droit d'entrée : départ accueil Musée, niveau + 2

Individuels : Tous les samedis, dimanches et jours fériés à 16h30
Pendant les vacances scolaires, du mardi au vendredi à 16h30
Entrée gratuite pour tous le premier dimanche de chaque mois avec
visites commentées à 15h, 15h30, 16h et 16h30.

Groupes : Uniquement sur rendez-vous avec le service culturel du Musée
Contact Sophie Gauthier (04 66 76 35 79)

Atelier d'expérimentation plastique

Pour les enfants de 5 à 14 ans, sur rendez-vous
Gratuit jusqu'à 10 ans ; 3,70 € au-delà

Pour les individuels : de 14h à 16h le mercredi et pendant les vacances sur inscription

Pour les groupes : du mardi au vendredi sur rendez-vous avec le service culturel
Contact : Sophie Gauthier

Atelier collectif en famille

Ouvert à tous en accès libre et gratuit pour petits et grands de 14h à 16h le 21 mars et le 18 avril.
Accueil sans inscription préalable, au premier étage de Carré d'Art

EXPOSITIONS À VENIR

LA JEUNE SCENE ARTISTIQUE MEDITERRANEENNE – Volet 1

23 mai – 16 septembre 2007 (à confirmer)

Ce projet explore les scènes artistiques en Espagne, Italie et Portugal depuis les années 90. La Collection de Carré d'art commence dans les années 60 et Nîmes est situé dans le Sud de la France, un des axes retenus pour les acquisitions qui étaient focalisées sur les régions méditerranéennes très tôt avec l'Arte povera (Penone, Merz, Anselmo, Alighiero Boetti, Kounellis) et la peinture des années 80 (Cucchi, de Maria, Sicilia, Barcelo).

Depuis, nos pays voisins ont moins retenu notre attention. Ce projet se focalisera sur le travail d'environ une trentaine d'artistes nés entre 1965 et 1975.

CHLOE PIENE/JEPPE HEIN

17 octobre 2007 – 6 janvier 2008 (à confirmer)

Chloe Piene est une jeune artiste américaine d'origine allemande née en 1972 à Stamford, Connecticut. Elle réside à New York. Son travail s'exprime dans des dessins au fusain et des vidéos et questionne les débouchés des états émotionnels profonds dans le sexe, la mort, la douleur. Quelques uns de ses films sont basés sur des situations comme : son corps porté par un groupe de fans comme une star du rock, une jeune femme hurlant dans une grotte obscure, ou un garçon de 7 ans prenant la voix d'un macho dans un ton artificiellement bas. En observant ses dessins, le maniérisme, le symbolisme, Egon Schiele sont souvent cités.

Jeppe Hein est né à Copenhague en 1974. Son intérêt relance le rapport des relations entre la sculpture et le public en galeries ou en extérieur. Il insuffle remarquablement mouvement et humour dans le minimalisme, école abstraite de l'art américain des années 60 aussi renommé et discuté pour ses apparences austères. Beaucoup de ses œuvres traduisent des situations impressionnantes et astucieuses en incluant des matériaux comme le magnétisme, l'eau et le feu. La question de refaire des œuvres anciennes a été développée ces dernières années, des productions commerciales hollywoodiennes aux nombreuses pratiques contemporaines en art et musique. Dans beaucoup d'œuvres, il semble faire de même.

Les expositions parallèles de Chloe Piene et Jeppe Hein démontreront comment ces procédés peuvent aussi arriver à l'existence de totalement nouvelles formes d'art.