

Éco-art en Grande-Bretagne : la conscience environnementale au service d'un développement durable de l'art contemporain britannique

Charlotte GOULD

Résumé

Cet article a pour objet d'observer quelle peut être la position des artistes contemporains vis-à-vis des questions environnementales qui se posent aujourd'hui, et ceci en s'intéressant plus particulièrement au travail d'artistes britanniques et, plus précisément, à celui de Michael Landy et de Simon Starling. Il s'agit de démontrer que la notion équivoque de développement durable est pour eux à la fois une source d'inspiration et un mode d'existence sur la scène internationale aussi efficace et, surtout, moins flamboyant que celui qui avait porté les Young British Artists aux nues à la fin du siècle dernier.

Mots-clés : éco-art, art contemporain britannique, écologie, développement durable, Land Art, Hirst, Damien, Landy, Michael, Starling, Simon.

Abstract

Looking at the works of a number of British artists among whom Simon Starling and Michael Landy, this article aims at defining a position for contemporary artists in an environmentally-conscious world, while exploring the role of such topical issues in art and how they might provide artists working in Britain today with a way out of the flamboyance of the Nineties, while still maintaining the visibility inherited from their Young British Artists predecessors on the international art scene.

Keywords: eco-art, contemporary British art, environmentalism, sustainability, Land Art, Hirst, Damien, Landy, Michael, Starling, Simon.

La question environnementale depuis les années 1960

La publication par Rachel Carson de *Silent Spring* en 1962 participa du déclenchement du mouvement environnementaliste. Cet ouvrage fondateur remettait en question le paradigme du progrès scientifique qui prévalait dans l'Amérique de l'après-guerre. Or, dès ses débuts, ce mouvement politique sembla aussi intéresser des artistes. Les Américains Helen et Newton Harrison citent ainsi souvent *Silent Spring* comme l'une des influences qui auraient fait émerger une pratique d'avant-garde autour de ces préoccupations dans les années soixante. Souvent surnommés les grands-parents du genre, les Harrison sont connus pour leur travail de recherche exhaustif et leur collaboration avec architectes et scientifiques. Leurs œuvres récentes comprennent également une collaboration avec l'artiste britannique David Haley : *Greenhouse Britain* (2007-2009),

démonstration cartographique des effets à court terme du réchauffement climatique sur la géographie du pays. Mais, alors que des artistes comme les Harrison connaissent une carrière qui a traversé les décennies, des frémissements du Land Art à l'éco-art actuel, il semble bien que se soient succédé deux vagues de rapprochement entre prise de conscience politique vis-à-vis des dommages infligés à la planète et travail artistique sur ce thème, ou plutôt dans ce sens.

Les premières associations de défense de la nature ont vu le jour alors même qu'était en train de se développer un art environnemental. Pour des questions de visibilité, ces associations empruntaient parfois à l'art dans leurs actions. L'une des plus connues, *Greenpeace*, fondée à Vancouver à la fin des années 1960, fut pionnière dans la pratique des interventions éco-activistes. Bob Hunter, l'un des membres fondateurs, journaliste doué d'un sens aigu de la médiatisation, aida Greenpeace à élaborer une série d'interventions chorégraphiées, exécutées pour les caméras. Vers la fin des années 1980, *Friends of the Earth* fut, quant à lui, le premier groupe environnementaliste à inclure l'art dans son travail en créant « *The Arts for The Earth* ».

Il semble que la question du changement climatique ait, ces dernières années, accéléré une nouvelle prise de conscience de l'urgence qu'il y a à ajuster les fonctionnements de nos sociétés pour faire face à d'inquiétants dérèglements. Cette nouvelle prise de conscience s'est accompagnée de nouvelles pratiques artistiques et de l'emploi du terme « éco-art » dans un cadre très spécifique (le terme anglais « *ecologic art* » était employé à la toute fin des années 1960, mais de manière bien plus générale et, surtout, moins politique).

Pourtant, et ceci est vrai en particulier lorsqu'on s'intéresse plus précisément à l'art britannique, on devra identifier d'autres moments, très nombreux, où art et préoccupations écologiques se sont rencontrés, mais sous d'autres appellations, et l'on pourra ainsi inscrire historiquement le travail artistique britannique dans une tradition de conservation. En effet, cette tradition britannique n'a pas seulement été celle d'un art du paysage détaché de toute considération environnementale : elle a pris chez Constable, Burns ou encore Cowper une dimension militante parfois occultée lorsque la conservation est comprise comme ne s'appliquant qu'au patrimoine (le fameux *heritage* anglais, préservation du seul passé). Une part de l'identité britannique ne se trouve-t-elle pas dans cette nostalgie d'une communauté rurale idéalisée d'avant la révolution industrielle, rêve de William Morris, cadre des romans de Thomas Hardy et des tableaux mystiques de Stanley Spencer ? Il ne faudrait pas oublier alors que Morris, loin d'être un affreux rétrograde, était socialiste.

Nature et culture

Les premiers mouvements militants écologistes furent des mouvements de protection de la nature, c'est-à-dire qu'ils incitaient à mettre la nature à l'abri de l'exploitation humaine. Or, ce terme de « nature » est celui que Raymond Williams tient pour « sans doute le mot le plus complexe¹ » de la langue anglaise. En effet, la nature comprend-elle les êtres humains ou bien ces derniers et leurs inventions lui sont-ils extérieurs ? C'est cette ambiguïté qui ouvre des perspectives critiques différentes, principalement quant à la manière dont est appréhendée l'influence du développement humain sur la nature. D'où son remplacement progressif par le terme « environnement » qui renvoie plus clairement à ce qui entoure l'homme, et donc à ce qui n'est pas lui, tout en évoquant une proximité, un contact. En effet, quels espaces naturels sont encore aujourd'hui préservés de toute trace humaine ? La nature sauvage, lieu presque mythique au contact duquel Rousseau ou encore Thoreau trouvaient idéal et vérité, se fait rare au début du XX^e siècle. De plus, si l'appréciation d'une séparation entre humain et nature varie selon les époques et les cultures, un mouvement d'interprétation actuel semble être plus ou moins universel : les actions de l'homme pour transformer son environnement et l'exploiter par le progrès technique et technologique sont de moins en moins perçues comme une avancée indéniable, et les contraintes et dégâts de cette exploitation sont de plus en plus mis en avant. La vision positive des changements imposés à la nature est devenue vision négative.

Land Art

L'interaction artistique de l'homme à la nature n'est pas une forme nouvelle de l'art britannique. Richard Long marchant dans la campagne anglaise, Andy Goldsworthy tissant des branches ou faisant serpenter presque indéfiniment les traditionnels murs de pierres sèches britanniques, Hamish Fulton et ses randonnées conceptuelles ou encore David Nash et son travail du bois (parfois encore sur pied) sont des praticiens historiques d'un art inscrit dans l'élément naturel, historicité qui devient toute relative si l'on pense encore à l'art du jardin développé sous sa forme plus typiquement nationale au XVIII^e siècle.

On ne trouve pas chez ces artistes britanniques la revendication des termes bien connus que sont « Land Art » ou « Earth Art », qui serviront

1. Raymond WILLIAMS, *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, New York, Oxford University Press, 1983 (1976), p. 219.

plutôt à décrire le travail d'artistes américains. On remarquera surtout que ces artistes n'étaient pas tous politisés et défenseurs de causes écologistes. Si, aux États-Unis, la notion de réhabilitation de certaines friches post-industrielles a été avancée, en particulier par Robert Smithson, ce n'était souvent que parce que cet argument permettait d'apporter un financement important à leurs projets artistiques, et non véritablement en raison de leurs préoccupations environnementales (c'est ainsi que Michael Heizer dira de la bombe H qu'elle est la « sculpture ultime »). Mais Richard Long cherchera aussi à se démarquer de ses collègues américains, décrivant explicitement le Land Art comme un phénomène typiquement américain, appliqué dans un esprit américain à un paysage bien particulier et auquel il ne pouvait ni ne souhaitait être rattaché. Il proclamera :

My interest was in a more thoughtful view of art and nature, making art both visible and invisible, using ideas, walking, stones, tracks, water, time, etc., in a flexible way... It was the antithesis of so-called American Land Art, where the artist needed money to be an artist, to buy real estate, to claim possession of the land and wield machinery. True capitalist art².

En effet, si *Spiral Jetty*, jetée artificielle créée en 1970 par Smithson et qui dessine une spirale dans le Grand Lac salé de Great Salt Lake dans l'Utah, reste l'une des œuvres emblématiques du Land Art américain, les efforts récents, bien sûr louables, pour la défendre face à des projets industriels envisagés autour du lac, semblent contredire la nature entropique de cette intervention monumentale voulue par son auteur. L'œuvre avait déjà disparu sous les eaux au début des années 1970 et était réapparue à la faveur d'une sécheresse (*profitant* donc d'un accident écologique) en 1999. La stratégie actuelle de défense de l'écosystème fragile du Grand Lac Salé (contre Pearl Montana, compagnie pétrolière canadienne, et GSL Minerals, entre autres), adossée à une défense culturelle de l'œuvre emblématique de Smithson, constitue une association peut-être contradictoire. Smithson avait en effet choisi le site de Rozel Point spécifiquement parce qu'il portait l'empreinte d'une ancienne industrie pétrolière qui avait naguère exploité ce site, ces « ruines à l'envers » chères à Smithson, et non parce qu'il recherchait une beauté naturelle et vierge.

La différence soulignée par Long entre pratique américaine et pratique britannique pourrait nous amener à nous demander si les artistes

2. Cité dans Malcolm ANDREWS, *Landscape and Western Art*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 215 ; « Mon intérêt me portait plutôt à une vision plus intellectuelle de l'art et de la nature : je rendais l'art à la fois visible et invisible, j'utilisais des idées, la marche, les pierres, les chemins, l'eau, le temps, etc. de manière flexible... Il s'agissait là de l'antithèse de ce que l'on appelait le Land Art américain, où, pour être artiste, il fallait avoir de l'argent, pouvoir acheter des terrains, pouvoir s'approprier la terre et y manipuler de grosses machines. Un art véritablement capitaliste. » Toutes les traductions sont miennes. »

britanniques du Land Art étaient plus écologistes dans leur démarche. Andy Goldsworthy répond ainsi à cette question :

It's not the intention of my work, but it does prime people towards environmental issues. I don't know how it does that, or why, but it does. I'm happy for that to happen. But if that became the intention of the work then the work would be weakened. If the message my work was putting out was that people felt they needed to take up the cause, the work would wither³.

Un danger pour l'artiste serait en effet de produire des œuvres « à messages ». En 2000, *Midsummer Snowball*, boule-de-neige géante disposée dans la rue à la mauvaise saison (comme son nom l'indique), a été installée (plus ou moins par hasard ?) devant les bureaux de British Petroleum (BP). C'est au grand désarroi de Goldsworthy qu'elle a été récupérée comme emblème militant par Greenpeace qui dénonçait l'impact de l'activité de la compagnie pétrolière sur le climat et la fonte des glaciers. La méfiance vis-à-vis d'une inscription politique trop claire est donc un sentiment partagé des deux côtés de l'Atlantique. Des oppositions formelles subsistent toutefois, que l'on peut imputer au contraste géographique et historique des territoires, à des approches culturelles d'une terre nationale qui ne peuvent que prendre des chemins différents et tendre vers la préservation et le détail en Grande-Bretagne, vers la prise de possession et l'ampleur aux États-Unis.

Land Art 2.0

On peut aujourd'hui considérer que le Land Art correspond à un moment historique et, plus particulièrement, aux années 1960 et 1970. À la suite de ce mouvement presque exclusivement masculin, des préoccupations écologiques plus fermes ont été introduites par des femmes dans ce que l'on a appelé l'*eco-feminism* (Agnes Denes, Betty Beaumont ou encore Betsy Damon), mais dans des pratiques qui n'étaient pas exemptes de certains clichés car préjugant d'une capacité réparatrice et consolatrice des femmes. Peut-être encouragés par cette transition hors du modernisme, les artistes contemporains associés à l'éco-art présentent de manière beaucoup plus explicite leurs préoccupations morales et politiques liées à l'environnement.

3. Cité dans Oliver LOWENSTEIN, « Beauty and the Brand », *Fourth Door Review*, 7, 2005, p. 21 ; « Ce n'est pas intentionnel, mais il est vrai que mon travail éveille les gens aux questions écologiques. Je ne sais ni comment ni pourquoi cela se produit, mais c'est le cas. J'en suis d'ailleurs heureux. Mais si cela devenait intentionnel, mon travail en serait affaibli. Si le message véhiculé par mon travail devenait une incitation à embrasser la cause, mon travail s'appauvrirait. »

Toutefois, il semble problématique de poser l'éco-art comme genre, l'art écologique devenant parfois une association qui relève de l'oxymore, soit ensemble trop écologique ou politique pour être de l'art, soit trop artistique pour être effectivement écologique. C'est en ces termes qu'une identification conjointe semble parfois difficile.

La notion de développement durable a été définie ainsi en 1987 par le rapport Brundtland intitulé *Notre avenir à tous* :

le développement viable ou durable est un développement qui répond aux besoins du présent sans compromettre la capacité des générations futures de répondre aux leurs.

Une société durable devrait ainsi bénéficier, à l'horizon 2050, d'une croissance économique de trois ou quatre pour cent, en ayant multiplié par quatre sa production générale et divisé par deux ses émissions de CO₂. C'est un tel constat qui amène un architecte écologiste comme Philippe Rahm à transformer le traditionnel axiome architectural, qui veut que la forme s'accorde à la fonction, en une forme et une fonction qui s'accorderaient au climat⁴.

Or, cette notion est aujourd'hui controversée. Une nouvelle priorité politique, l'écologie, pourrait se traduire comme priorité esthétique si elle ne prêtait pas à débat. Cependant, s'ils ne prêtaient pas à débat, les enjeux de cette nouvelle priorité auraient simplement trouvé, dans l'art, une tribune. La complexité politique des questions environnementales (en dehors de leur urgence évidente) permet alors certainement de rendre intéressante l'approche qu'en ont les artistes. En effet, loin d'un universalisme parfait, la manière d'interpréter politiquement la notion de développement durable se fait souvent en fonction d'un intérêt économique et dans le cadre d'une approche qui profitera généralement à des pays déjà développés, politiquement et économiquement dominants. L'interprétation de ce que sont les « besoins » présents et à venir reste variable. Voilà pourquoi certaines des pratiques artistiques actuelles, prenant acte d'engagements étatiques indéniables (même si leur encouragement ferme reste bien sûr un autre cheval de bataille) et se situant à la jonction entre institutions artistiques, activisme et politique non gouvernementale, se proposent de remettre en cause l'émergence d'une forme libérale d'éco-gouvernement. C'est dans ce but que l'art travaille à s'opposer à la commercialisation de la nature et à cette conception aujourd'hui défendue que la nature serait une ressource économique qu'il conviendrait simplement de faire durer plus longtemps, en l'utilisant

4. Giovanna BORASI (dir.), *Environ(ne)ment, manières d'agir pour demain/approaches for tomorrow*, Montréal, Canadian Centre for Architecture, 2006, p. 130.

avec parcimonie. Défendant parfois un « environnementalisme du pauvre », tel qu'il est défini par l'universitaire britannique T.J. Demos, de nombreux éco-artistes tentent de suggérer une définition différente des termes « environnement » et « durabilité » avec, pour objectif, un idéal de justice sociale plutôt que commerciale.

L'artiste-jardinier

La figure du jardinier semble offrir, et plus spécifiquement encore dans le contexte britannique d'une définition fréquemment plastique du paysage, un paradigme pour l'éco-artiste contemporain. Le jardinier ne s'installe-t-il pas dans le jardin pour en jouir autant que pour le contrôler ? Il intervient le moins possible, mais le jardin disparaîtrait sans lui. Ce paradigme est celui d'un jardinier anglais plutôt que d'un jardinier français, un jardinier héritier du XVIII^e siècle et qui guiderait la nature au lieu de la contraindre, en ferait une œuvre d'art, un tableau inspiré par Poussin ou Claude, tout en encourageant ses formes. Ainsi voit-on apparaître, dans l'histoire de l'art britannique, ces figures du jardinier, de Capability Brown à Derek Jarman, de Henry Hoare II à Ian Hamilton Finlay⁵. Cet artiste, dont l'œil travaille plus que la main, promeut ainsi un art de la nature le plus discrètement interventionniste possible : le paradigme du jardinier renvoie alors à la spécificité du cadre naturel britannique et à ce que nous avons identifié comme approche particulière de ce cadre par les artistes intervenant dans la nature. De plus, lorsque la réaction à l'histoire récente se mêle à des problématiques artistiques nationales plus anciennes, les enjeux éthiques trouvent leur inscription esthétique.

L'éco-art au défi d'une visée restauratrice

Si l'on peut discuter de l'intérêt artistique d'une actualisation du rapport de l'œuvre à son environnement, l'intérêt environnemental d'une pratique éco-artistique n'est pas non plus nécessairement évident, surtout lorsqu'on ne souhaite pas verser dans une « conscientisation » par l'art. La critique contemporaine a néanmoins tenté des justifications.

5. Lancelot « Capability » Brown (1716-1783) fut responsable au XVIII^e siècle de la transformation d'un très grand nombre de domaines anglais en jardins paysagers ; l'artiste et cinéaste Derek Jarman (1942-1994, *Caravaggio*, *The Last of England*) créa son jardin à Dungeness pendant les derniers temps de sa maladie ; Henry Hoare II « le magnifique » (1705-1785) trouva le temps, lorsqu'il n'était pas accaparé par son activité de banquier, de dessiner les jardins de la propriété familiale de Stourhead ; Ian Hamilton Finlay (1925-2006) baptisa son jardin écossais *Little Sparta* et en fit l'épicentre de son travail de création.

L'artiste et théoricien György Kepes envisageait la pratique, mais surtout l'appréciation de l'art comme élément de modération et de régulation :

*Environmental homeostasis on a global scale is now necessary to survival. Creative imagination, artistic sensibility, can serve as one of our basic collective, self-regulating devices that can help us register and reject what is toxic in our lives*⁶.

Yates McKee, également au Massachusetts Institute of Technology (MIT), suggère que l'éco-art peut résoudre la complexité de la différenciation entre nature et culture, au service d'une nature globale :

*The task of new environmental art would be to unsettle the self-evidence of "environment" itself, addressing it as a contingent assemblage of biological, technological, economic and governmental concerns whose boundaries and agencies are perpetually exposed to conflict*⁷.

Les nombreuses expositions récentes autour de ce thème témoignent de la manière dont la dégradation de l'environnement influe sur le travail des artistes actuels, mais peut-être plus encore le travail des commissaires d'exposition qui présentent sous cette lumière et sous ces titres des pratiques contemporaines qui ne se réclament pas nécessairement de l'éco-art. On remarquera que ces expositions sont surtout organisées aux États-Unis : *Ecovention: Current Art to Transform Ecologies*, au Contemporary Arts Center de Cincinnati en 2002 ; *Beyond Green: Towards a Sustainable Art*, au Smart Museum de Chicago en 2005 ; *Melting Ice, A Hot Topic*, exposition itinérante de 2007, avec Gary Hume et David Nash ; *Weather Report: Art and Climate Change*, au Museum of Contemporary Art de Boulder en 2007 ; ou encore *Unlearning Intolerance: Art Changing Attitudes Towards the Environment*, au siège des Nations unies à New York en mai et juin 2008. Certains ont vu dans la multiplication des expositions sur ce sujet, particulièrement aux États-Unis, un phénomène dont les enjeux seraient nationaux et spécifiques, le pays compensant peut-être les échecs de sa politique irakienne par une prise de conscience environnementale.

Mais la Grande-Bretagne semble avoir récemment rallié cette tendance américaine. On peut mentionner principalement *The Greenhouse*

6. György KEPES, *Arts of the Environment*, New York, George Braziller, 1972, p. 72 ; « Une homéostasie écologique à grande échelle est maintenant nécessaire à notre survie. L'imagination créatrice, la sensibilité esthétique peuvent trouver une utilité parmi les outils collectifs de base qui, s'auto-régulant, peuvent nous aider à décider de ce qui est nocif dans nos vies et à nous en débarrasser. »

7. Yates McKEE, « Art and the Ends of Environmentalism: From Biosphere to the Right to Survival », dans Michel FEHER (ed.), *Nongovernmental Politics*, New York, Zone Books, 2007, p. 557 ; « Un nouvel art écologique aurait pour mission de remettre en cause l'évidence de la notion même d'environnement, s'y référant comme à un ensemble contingent de préoccupations biologiques, technologiques, économiques et gouvernementales dont les frontières et les modalités d'action sont constamment soumises à des conflits. »

Effect, en 2000, à la Serpentine Gallery et la série *Art and Climate Change* organisée par la Barbican Art Gallery en 2006, 2007 et 2008 à Londres, Liverpool, mais aussi à l'étranger. Cette dernière exposition présente les conclusions et réalisations d'artistes invités à prendre part à l'expédition «Art/Science» organisée par Cape Farewell en Arctique. Des artistes britanniques comme Rachel Whiteread, Gary Hume ou Antony Gormley firent ce voyage. Dans le cas de Whiteread, l'œuvre qui en découlait ne se fit pas commentaire direct d'une éventuelle prise de conscience, mais plutôt inspiration formelle : *Embankment* présenté en 2005 dans la Turbine Hall de la Tate Modern à Londres ne faisait pas référence à la fonte des glaciers, mais l'amoncellement de moulages de cartons blancs évoquait tout de même des blocs neigeux. Les douze impressions numériques réalisées par Gary Hume au retour d'une expédition menée en 2003 relevaient quant à elles plus clairement de la dénonciation. *Hermaphrodite Polar Bear* s'inscrit dans la continuité du travail pictural de Hume mêlant une certaine naïveté du trait à une distance dans le propos. La figure rappelle ces jeux d'enfants où l'on doit deviner ce que représente un dessin, qui est en fait un personnage vu par-dessous ou par-dessus. L'ours polaire du titre peut prêter à rire, car il est ainsi représenté par-dessous, mais ses organes génitaux, schématiques, à la fois féminins et masculins renvoient à la condition tragique de ces ours norvégiens rendus stériles par le déversement de produits industriels toxiques dans l'eau comme dans l'air.

Du requin préservé dans du formol au requin préservé tout court

Pour un certain nombre de *Young British Artists* (YBAs), l'étude d'une nature locale a pu s'inscrire dans la continuité d'un travail mené à la fin du XX^e siècle sur la culture populaire britannique. Si, comme nous l'avons vu, nature et culture peuvent être comprises de manière indifférenciée et se rejoindre sous la bannière de l'environnement, les artistes britanniques contemporains qui brillèrent dans les années 1990 par leurs reprises et détournements des emblèmes d'une culture de la consommation et du divertissement proprement britannique n'opèrent pas nécessairement un revirement radical en se tournant vers des aspects plus organiques de cette culture nationale.

Damien Hirst s'était attiré les foudres des protecteurs de la nature et des animaux avec son exposition de 1991 *In and Out of Love* où des papillons venaient se coller aux murs peints de la galerie, et avec ses animaux exposés dans des caissons remplis de formol. Hirst est devenu la figure de proue du mouvement YBAs qui a permis une reconnaissance des

artistes contemporains britanniques sur la scène internationale à la fin du XX^e siècle après une longue période de déclassement. Ses provocations et sa grandiloquence ont toutefois attiré les critiques. Et si sa flamboyance a permis à bon nombre de ses contemporains de briller eux aussi, c'est en se démarquant de ce style fin-de-siècle que les artistes britanniques affirment aujourd'hui leur identité, qu'ils peuvent sortir de l'ombre de ceux que l'on a appelés les YBAs et définitivement tourner la page des années 1990. Le requin préservé dans cette substance toxique qu'est le formol, devenu emblème de la décennie et intitulé *The Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991) a laissé la place à des interventions bien plus minimales et les nouvelles figures importantes de l'art britannique sont modestes, voire timides, et s'appellent Simon Starling ou Ryan Gander. Le début du siècle a ainsi vu un regain d'intérêt pour le dessin, comme une phase de transition et de repli vers les fondements de l'art avant un recours à des pratiques prenant en compte les préoccupations environnementales du moment.

Michael Landy est célèbre pour son installation *Break Down*. En 2001, il décide de détruire, en l'espace de deux semaines, toutes ses possessions matérielles sans exception (dont 339 œuvres d'art, les siennes et celles offertes par ses amis YBAs). La performance de Landy eut lieu en février dans les locaux désaffectés du magasin C&A d'Oxford Street à Londres. L'opération se déroula sur un convoyeur circulaire : chaque objet fut pesé, sélectionné en fonction de son matériau, trié selon les méthodes du recyclage industriel, puis mis en pièces. Le tapis roulant, en dépit des apparences, n'était pas fonctionnel, il servait de support à l'exposition d'objets encore entiers, puis émiettés, comme un socle d'un genre nouveau. En faisant d'une ligne de production inopérante le lieu d'une destruction, le cheminement contraire des processus de production et de consommation, Landy avait créé une œuvre inversée : « *It's a production line of destruction which ends in the granulation of all the components*⁸ », sans toutefois véritablement recycler le produit final de cette destruction. L'installation spectaculaire faisait déjà la démonstration de l'aversion de l'artiste pour le consumérisme. Une fois toutes ses possessions détruites (jusque dans les moindres détails, passeport compris), Landy revint à une pratique bien plus pauvre, le dessin, et commença à s'intéresser à certaines plantes qui poussent dans la ville de Londres et ont traditionnellement été prises pour des « mauvaises herbes », appellation aujourd'hui écologiquement incorrecte. Une série de gravures

8. Michael LANDY interrogé par Julian STALLABRASS, *Michael Landy/Break Down*, Londres, Artangel, 2000, p. 108 ; « C'est une chaîne de production de destruction qui n'aboutit qu'à la granulation de tous ses composants. »

de 2002 intitulée *Nourishment* comprend *Common Orache*, *Feverfew*, *Annual Mercury* et *Bristly Ox-tongue* ⁹. Dans les interstices des routes et des bâtiments de Londres parviennent à survivre des végétaux déconsidérés. Ils font aussi partie de la ville, la définissent et s'y adaptent. Ils font l'objet de la même reconnaissance que celle accordée plus tôt dans sa carrière par Landy aux classes populaires de la capitale anglaise.

L'art à l'ère de la mondialisation

L'artiste britannique Simon Starling, lauréat en 2005 du Turner Prize, figure dans un grand nombre des expositions récentes établissant un lien entre art et écologie. Avec *Rescued Rhododendrons*, il faisait le voyage inverse de celui qui avait conduit à l'introduction de cette plante espagnole en Écosse par un botaniste suédois en 1763. Starling a déterré plusieurs de ces rhododendrons, considérés comme des mauvaises herbes en Grande-Bretagne et que les autorités tentent d'éradiquer, afin de recréer une zone environnementalement pure, et les a acheminés en Espagne à bord de sa Volvo (voiture de marque suédoise). Pour *Tabernas Desert Run* en 2004, Starling a traversé le désert espagnol sur un vélo électrique dont il a ensuite utilisé les seuls déchets produits, de l'eau, pour réaliser des aquarelles représentant des cactus. Chez Starling, peu d'objets sont produits, peu disparaissent aussi, ils mutent, sont mis en mouvement comme dans un processus de recyclage (réutilisation de matière sans exploitation de matière première nouvelle) accéléré qui le voit transformer une chaise des designers Charles et Ray Eames en vélo et un vélo en chaise Eames dans une pratique à rebours du travail industriel (*Work Made-Ready*, 1997, illustration 1 page suivante). Voici un extrait d'une interview qu'il m'a accordée en 2008, au cours de laquelle, répondant à mes questions sur sa pratique, il met en lumière les liens étroits entre militantisme et art et la place particulière des artistes dans ce débat :

CG : *There can probably be no actually sustainable art per se. In Rescued Rhododendrons (1999) or Kakteenhaus (2002), the use of your volvo seems to point to the fact that no environmentally-reasonable endeavours are in fact possible, that it is quite hard to actually make good any damage done. Do you see your work in terms of eco-art, slow art, as bringing awareness to certain issues? Or does it work in other ways for you, perhaps in terms of analogy?*

« Il n'existe probablement pas de pratique artistique effectivement durable. Dans *Rescued Rhododendrons* (1999) ou dans *Kakteenhaus* (2002), l'utilisation de votre Volvo semble souligner cette idée qu'aucune entreprise écologiquement

9. « Arroche étalée, partenelle ou grande camomille, mercuriale des jardins et picride épervière. »



Illustration 1

Work Made-Ready, Kunsthalle Bern, 1997
Vélo, chaise, 2 socles, verre, texte en vinyle

raisonnable n'est en fait possible, qu'il est difficile de réparer des dommages déjà causés. Envisagez-vous votre travail en termes d'éco-art, d'art lent, ou comme attirant l'attention sur certaines questions ? Ou bien cela fonctionne-t-il d'une autre manière pour vous, peut-être en termes d'analogie ? »

SS : *I'm interested in the interplay between an understanding of eco-centrism in the political sense, as a strand of activism if you like, and that of a more general system of connectivity - of connections through time and space, across economic and social systems. While some projects refer directly to an activist sense and tap into the language or spirit of protest, all of the works engage with the more general eco-centric notion by connecting places, production technologies, flows of material, energy etc. Autoxylopyrocycloboros (2006) is perhaps a good example of the former, with its origins in the protest culture of the anti-nuclear movement that has dogged the activities of the nuclear submarine bases on the west coast of Scotland for decades now, while a work like Three Birds, Seven Stories, Interpolations and Bifurcations (2008) could be understood in terms of the latter with its sweeping connections through time and space. But in both instances the core notion of "action" or perhaps "gesture" as a generative, "political" tool is established through processes of transformation, production, destruction, travel, etc. In this way it is not straight forwardly analogous. As you suggest, it's certainly not an exemplary ecological practice — it's full of contradictions and provocations. When making Autoxylopyrocycloboros I was of course thinking about the political action of the anti-nuclear movement as being very much about image making — they don't really expect to stop a 150m long nuclear submarine with a canoe but it makes for very good press photographs. That is of course very much the current mode in political activism and is something that has been evolving since the late 60s when activism and the media really began to understand each other. That sense of action as gesture and the slippage between those two things, very much informed the decision to make Autoxylopyrocycloboros as a "mediated" slide piece and not simply a one-off "action".*

« Je m'intéresse à l'interaction entre un éco-centrisme compris au sens politique, comme un type de militantisme si vous voulez, et un système plus général de mises en relation, de connexions établies à travers le temps et l'espace, à travers des systèmes économiques et sociaux. Si certains projets seulement renvoient directement à la notion de militantisme et s'inspirent du langage ou de l'esprit de la protestation, tous s'inscrivent dans le contexte d'une compréhension plus générale de l'éco-centrisme en reliant des lieux, des technologies de production, des flux de matériaux, d'énergie, etc. *Autoxylopyrocycloboros* (2006) illustre probablement bien la première catégorie, trouvant ses origines dans le mouvement protestataire anti-nucléaire qui depuis des décennies joue les trouble-fête auprès des bases de sous-marins nucléaires de la côte ouest de l'Écosse, alors qu'une œuvre comme *Three Birds, Seven Stories, Interpolations and Bifurcations* (2008) s'inscrit plutôt dans la seconde avec les connexions très larges qu'elle établit à travers le temps et l'espace. Mais dans les deux cas, cette notion centrale "d'action" ou peut-être de "geste" en tant qu'outil "politique" et productif se construit grâce à des processus de transformation, de production, de destruction, de voyages, etc. En ce sens, mon travail n'est pas à strictement parler analogique. Comme vous le suggérez, ce n'est certainement pas une pratique écologiquement exemplaire — elle est pleine de contradictions et de provocations. Lorsque j'ai réalisé *Autoxylopyrocycloboros*, j'ai bien sûr pensé à l'action politique du mouvement anti-nucléaire et à la manière dont elle s'appuie sur la création d'images — ils savent bien que ce n'est pas un canoë qui va arrêter un sous-marin nucléaire de 150 mètres de long, mais cela va donner de très bonnes photos pour la presse. C'est bien sûr un courant très fort dans le militantisme politique actuel, quelque chose qui s'est développé depuis la fin des années 1960, lorsque militantisme et médias ont commencé à vraiment se comprendre. Cette idée de l'action comme geste et du glissement qui s'opère entre les deux m'a incité à présenter *Autoxylopyrocycloboros* sous la forme détournée d'une projection de diapositives et pas simplement comme une "manifestation" unique. »

CG: *There seems to be no necessary consolidation of form in your work, and sometimes the processes that you put forward are reversible or circular. Do you identify some elements of entropy in recent art, of a wish to have things stand still for a while by not adding new objects to the world?*

« Il semble qu'il n'y ait pas besoin dans votre travail de consolider une forme, et parfois les processus que vous exposez sont réversibles ou circulaires. Est-ce que vous identifiez des éléments d'entropie dans l'art actuel, un certain désir de voir le mouvement du monde s'arrêter un moment en n'ajoutant pas d'objets nouveaux à ce qui le constitue ? »

SS: *Yes, in general there is a sense that a lot of my work is more concerned with re-jigging what is already there, rather than generating new things, often through new juxtaposition, simple shifts in orientation or location. Related to this is the idea of slowing things down. It's very important that each new process that I take on maintains its own momentum and is allowed to evolve. This is perhaps most obvious in works such as *Infestation Piece* (Musselled Moore) (2006-2008) which evolved quite literally at the speed of mussel growth — a copy of Henry Moore's *Warrior with a Shield* was thrown into Lake Ontario where it played host to a colony of Zebra mussels for 18 months. I'm constantly struggling to create space and time for such processes to occur. As has been observed in the past*



Illustration 2

Simon Starling, vue générale de l'exposition *THEREHERETHENTHERE* (*Ceuvres 1997-2009*), MAC/VAL, 2009 (© Photo Marc Damage.)

Au premier plan, *Silver Particle/Bronze (after Henry Moore)*, 2008 (détail). Courtesy de l'artiste et The Modern Institute/Toby Webster Ltd. Au fond, *Mirrored Wall Head*, 2008. Courtesy de l'artiste et The Modern Institute/Toby Webster Ltd.

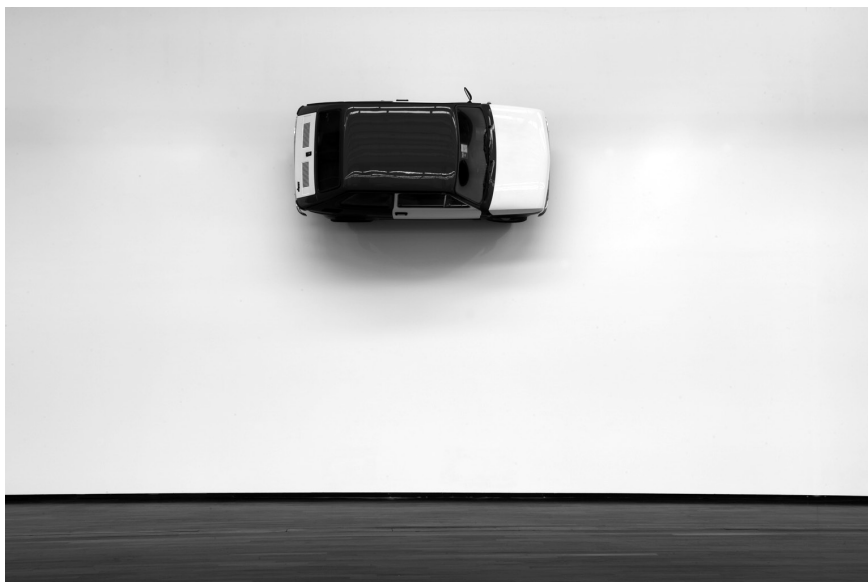


Illustration 3

Simon Starling, *Flaga* (1972-2000), 2002, Fiat 126, 200 x 315 x 160 cm, MAC/VAL, 2009
Courtesy Fondation Sandretto Re Rebaudengo, Turin (© Photo Marc Damage.)

Fiat 126 construite à Turin, en Italie, en 1974, customisée avec des pièces fabriquées et assemblées en Pologne, après un voyage de 1 290 km de Turin à Cieszyn.

there's an almost "Luddite" tendency in that approach — it's a form of resistance if you like. I mentioned the idea of action as having a directly political sense but equally perhaps inaction does too, art making as gardening or something. At the moment I'm working on a project that will involve moving a large stone on a raft from Avonmouth right up to Bristol but only using the tide. Again its pace is set by something beyond my control — in this case I suppose, the moon.

«Oui, il y a en général cette idée qu'une grande partie de mon travail tourne autour de la recomposition de ce qui existe déjà, plutôt que de la génération de nouveaux objets, souvent au moyen de nouvelles juxtapositions, de changements très simples d'orientation ou de position. Dans le même ordre d'idées, il y a le ralentissement des choses. Il est très important pour moi que chaque nouveau processus dans lequel je m'engage garde son propre élan et puisse évoluer. Ceci apparaît probablement le plus clairement dans des œuvres comme *Infestation Piece (Musselled Moore)* (2006-2008) qui a avancé à la vitesse de la croissance des moules, littéralement : une copie du *Warrior with a Shield* d'Henry Moore fut jetée dans le lac Ontario où, pendant dix-huit mois, elle a accueilli une colonie de moules zébrées. Je lutte en permanence pour trouver le temps et l'espace pour que de tels processus puissent se dérouler. Comme certains l'ont déjà remarqué, il y a une tendance presque luddiste dans cette approche ; c'est une forme de résistance si vous voulez. J'ai évoqué l'idée que l'action aurait une signification directement politique, mais l'inaction l'est peut-être tout autant ; le jardinage ou autre, par exemple, comme pratique artistique. Je travaille en ce moment sur un projet pour lequel il va falloir déplacer une grosse pierre sur un radeau qui remontera d'Avonmouth jusqu'à Bristol en n'utilisant que la force de la marée. Encore une fois, son allure sera fixée par un élément qui échappe à mon contrôle, dans ce cas, j'imagine que ce sera la lune.»

Si les réponses de Simon Starling confirment les préoccupations environnementales qui sous-tendent son travail, l'étude de ses œuvres indique bien que leur complexité est fondamentale (illustrations 2 et 3). Chaque œuvre doit rester problématique et contradictoire, afin de ne jamais soumettre ce qui serait une proposition correcte. Chacune évoque le déplacement, l'obstacle des frontières, les circulations et pertes d'énergie et se fait manifestation physique d'un processus mental plutôt que thèse déjà aboutie. Ici, les préoccupations environnementales rejoignent le questionnement des enjeux d'une société mondialisée, questionnement très présent dans le travail de nombreux artistes actuels. On pourra donc convenir que si l'art d'aujourd'hui s'est radicalisé, il ne s'est pas thématiqué et appauvri, mais s'est politisé et donc enrichi.

Conclusion

L'éco-art n'est pas une simple mode, ou encore le reflet d'une prise de conscience qui apparaîtrait dans un art « miroir de la société », mais bien une manifestation artistique à envisager comme telle, et qui est moins tendance mondialisée que phénomène relié à des racines historiques et, par là même, connaissant une inscription nationale, inscription forte

lorsque l'on évoque le Royaume-Uni. Les pratiques militantes actuelles (le mouvement anti-nucléaire auquel Simon Starling fait référence par exemple) empruntent d'ailleurs à l'art précisément parce qu'il a le pouvoir de s'inscrire localement autant que globalement. Opérant de la sorte au même moment où les démarches artistiques empruntent à l'activisme, les deux pratiques forment parfois un continuum formel et esthétique, porté par cette vision d'une urgence qui leur permet de se redéfinir et de s'actualiser mutuellement.

Bibliographie

- BERLEANT Arnold, *Aesthetics of Environment*, Philadelphie, Temple University Press, 1992.
- BERMAN Morris, *Reenchantment of the World*, Ithaca, Cornell University Press, 1981.
- Beyond Green: Towards a Sustainable Art*, Chicago, Smart Museum, 2005.
- BOETTGER Suzaan, *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties*, Berkeley/Londres/Los Angeles, University of California, 2002.
- , « Global Warnings », *Art in America*, June/July 2008, p. 154-162.
- BORASI Giovanna (dir.), *Environ(ne)ment, manières d'agir pour demain/approaches for tomorrow*, Montréal, Canadian Centre for Architecture, 2006.
- Burning Ice: Art and Climate Change*, York, Cape Farewell, 2006.
- CARRUTHERS Beth, « Acting as if Everything Matters: Art practice and the soul of the world », *Review of Eco-art Practices and Interactive Technologies*, Vancouver, Simon Fraser University, 2003.
- CARSON Rachel, *Silent Spring*, New York, Fawcett, 1962.
- CUOMO Chris (ed.), *Ethics & the Environment: special issue on art*, vol. 8, n° 1, printemps 2003.
- FLAM Jack (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley/Londres/Los Angeles, University of California, 1996.
- FUCHS Rudy, *Richard Long*, Londres, Thames & Hudson, 1986.
- GABLIK Suzi, *The Reenchantment of Art*, Londres, Thames & Hudson, 1991.
- , *Conservations Before the End of Time*, Londres, Thames & Hudson, 1995.
- GRANDE John, *Balance: Art and Nature*, Montréal, Black Rose Books, 1994.
- KENNING Dean, « Eco-art », Londres, *Art Monthly*, février 2008, p. 1-4.
- LIPPARD Lucy, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, Berkeley, Los Angeles/Londres, University of California Press, 1973.
- MATILSKI Barbara, *Fragile Ecologies: Contemporary Artists' Interpretations and Solutions*, New York, Rizzoli, 1992.
- SHEFFIELD Graham, BUSH Kate, *Radical Nature. Art and Architecture for a Changing Planet 1969-2009*, Londres, Barbican Art Gallery/Koenig Books, 2009.
- SONFIST Alan, *Nature: The End of Art*, Londres, Oli Ogrri, 2004.
- SPADE Sue, *Ecovention: Current art to transform ecologies*, Cincinnati, Contemporary Arts Centre, Eco-artspace et Greenmuseum, 2002.