

Bénédicte Ramade

Mutation écologique de l'art ?

Héritier du *Land art* des années 1960, l'art écologique s'en distingue notamment par son inscription dans les milieux urbains, sur un terrain plus communautaire en prise avec les réalités quotidiennes et la place qu'il accorde aux femmes artistes. S'il connaît une reconnaissance tardive dans les années au début des années 1990, le développement de l'art écologique semble aujourd'hui marquer le pas.

L'écologie, l'environnement, la protection de la nature, occupent de plus en plus d'artistes contemporains enfin en phase avec ce sujet sociétal surmédiatisé. Mais le sujet n'a rien de nouveau pour certains artistes précurseurs. Présente en polyformations dans la production artistique depuis la fin des années 1960, l'écologie a été aux avant-postes dans les années 1980 avant d'attiser récemment de nouvelles expériences aussi bien sculpturales, photographiques que vidéographiques. Quelles distinctions fondamentales caractérisent la production artistique actuelle de celle des premiers artistes écologiques ? L'art écologique n'a jamais été défini avec clarté alors qu'il existe depuis bientôt quarante ans et ses créateurs historiques eux-mêmes ne le labellisent pas et ne définissent pas d'objectifs communs. La jeune génération appartient-elle à cet art dont l'un des fondements est d'intervenir en faveur de l'environnement dans l'espace public en combinant utilité et art ?

Principes de précaution

Lorsqu'on parcourt le catalogue d'*Ecotopia*, seconde biennale de l'International Center of Photography de New York, la lecture d'entretiens croisés entre la vingtaine d'artistes invités démontre un

positionnement profondément esthétique, craintif envers le politique, l'activisme, l'implication sociale des œuvres. D'ailleurs, le photographe néerlandais Wout Berger déclare : « Je ne me considère pas comme un environnementaliste. Dans la discussion actuelle sur l'environnement, ma contribution en tant que photographe, est purement visuelle. [...] L'art n'est pas un médium littéral : au mieux, il peut amorcer une discussion¹. » Nombreux sont les artistes participants à cette biennale à constater et déplorer les dysfonctionnements entre notre société et le système naturel, jouant sur les codes de l'anxiété, de l'infiltration de l'image par des dérèglements. Tous s'emploient à s'écarter du documentaire traumatique post-Tchernobyl, genre surexploité dans les années 1990 dans une dialectique texte-image qui surjouait la neutralité quasi-scientifique pour élaborer un témoignage choc aux limites de la culpabilité paralysante du spectateur.

Certains artistes regroupés par Stephanie Smith commissaire au Smart Museum de Chicago de l'exposition *Beyond Green* en 2006, pratiquent une sculpture plus engagée. Comme une résurgence des pratiques communautaires et participatives des années 1990², ces œuvres empruntent moins à l'allégorie et au symbole qu'à des objets de la vie courante, à leur circuit de production, dans une vaine plus utopique ou anticipatrice. Nomades, expérimentales, les œuvres s'appliquent à

1 « I do not consider myself to be an environmentalist. In the current environmental discussion my contribution as a photographer is purely visual. [...] Art is not a literal medium; at most, art can start the discussion » in *Ecotopia, 2nd biennial of photography and video*, New York, ICP, 2006, p. 25.

2 L'action des collectifs nordiques Superflex ou N55 au cours des années 1990 est à ce titre très signifiante.

3 Cette appellation entraîne une confusion dramatique car suivant les ouvrages d'Histoire de l'Art, on comprend l'art environnemental comme celui des installations monumentales et pénétrables, des environnements complets imaginés par les artistes.

occuper un terrain global, comprenant la question de l'environnement et son développement en meilleure harmonie avec l'homme. Dans un élan plus didactique et pragmatique, les œuvres s'engagent alors dans un principe de démonstration délaissant la sensibilisation esthétique mâtinée de danger. Sculptures citoyennes plus que sociales, les œuvres exposées par Nils Norman, Free Soil ou Dan Peterman n'hésitent pas ainsi à quitter les rassurantes cimaises des musées et centres d'art pour se frotter au terrain.

Une « praticité » active et positive qui n'est pas sans rappeler les actions des premiers éco-artistes des années 1970 enclines à manifester leur engagement « vert » dans les rues, à aller chercher le citoyen dans l'espace public. Ce mouvement, l'art écologique, aussi labellisé éco-art ou art environnemental³, s'est principalement développé aux États-Unis même si

l'engagement écologique le plus médiatisé fut celui de Joseph Beuys en Allemagne qui contribua à l'entrée du parti Vert (die Grünen) au Bundestag à la fin des années 1970 grâce à des performances⁴. Pourtant aujourd'hui, Stephanie Smith fait la constatation suivante : « Il est important de noter que cet intérêt pour les questions environnementales s'intègre aux pratiques des artistes mais qu'ils n'ont pas pour autant le désir d'être labellisés artistes "écologiques" ou "verts" ou même "durables"⁵. »

La question de l'écologie, préoccupation universelle à l'aube des années 2000, pousse les artistes soucieux d'agir sur un réseau tout aussi large, à l'élaboration d'œuvres génériques à la différence de leurs prédécesseurs qui mettaient un point d'honneur à alerter l'opinion publique de problèmes locaux, grâce à des interventions spécifiques⁶ et autant de solutions à ces « pathologies » vertes. Les artistes d'aujourd'hui rompus aux stratégies médiatiques se méfient du carcan identitaire qui peut conduire à la récupération politique.

Land art et écologie : substrat commun et divergences

Dans les années 1960, les artistes dont nous allons parler n'ont pas tant été portés par la vague hippy que par le puissant mouvement de la contre-culture, incarnée dans le champ artistique par le *body-art* d'une part et le *Land art*, d'une autre. Dans l'atmosphère globale d'une nouvelle conquête (spatiale), d'une conscience plus élevée envers les problèmes liés à la surexploitation et la spoliation de l'environnement (*Silent Spring* de Rachel Carson, best-seller écologique dénonçant la pollution chimique de l'environnement, fut d'abord publié par le *New Yorker* en juin 1962 sous la forme de trois feuillets avant de paraître en septembre et de déclencher le débat public sur la pollution), de l'émergence de groupes de protestation très médiatiques (*Greenpeace* fut fondé à Vancouver en 1969) et la diffusion dans les revues d'art comme

4 *Bog Action, Zuider Zee, 1971* : pour protester contre l'assèchement de zones humides marécageuses, Beuys a nagé tout habillé dans une mare boueuse, seul son visage coiffé de son éternel feutre-étendard, émergeant. Cette action ne subsiste qu'à travers quelques rares photographies documentaires. Il s'agit des premières protestations en faveur de la protection des zones marécageuses en Allemagne.

5 « It is important to note that environmental concerns are part of the mix of these artists' practices, but just that – they have no desire to be labeled as "eco" or "green" or even "sustainable" artists. » Stephanie Smith in *Beyond Green, toward a sustainable art*, Smart Museum of Art, University of Chicago, 2006, p.13.

6 On utilisera plus volontiers le terme de *site-specific* pour désigner une œuvre spécifique à un lieu qui incorpore sa condition physique à sa propre constitution artistique. L'œuvre n'est pas seulement *in situ*, en extérieur et en accord avec son cadre, elle fait des qualités intrinsèques au lieu, sa condition d'existence.

Artforum des exactions telluriques et des positions théoriques d'artistes comme Robert Smithson ou Dennis Oppenheim, il n'est pas étonnant de voir émerger de cette décennie quelques artistes plaçant l'écologie au centre de leurs pratiques.

La première distinction fondamentale entre le *Land art* et l'art écologique malgré les confusions nombreuses⁷, repose sur une logique du territoire. Alors que les *land* artistes cherchèrent à conquérir des espaces

7 Une des premières expositions de *Land art* est ainsi intitulée à la galerie John Gibson Projects for Com-missions à l'été 1969, *Eco-logical art*, rassemblait Christo, Peter Hutchinson, Will Insley, Claes Oldenburg, Carl Andre, Jan Dibbets, Richard Long, Robert Morris, Dennis Oppenheim et Robert Smithson.

8 « Mon souci premier est de faire de l'art et cela consiste avant tout en un acte de vision, en une activité mentale dirigée vers des sites particuliers » Robert Smithson cité par Jean-Pierre Criqui in *Un trou dans la vie*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p.96.

9 Boettger (Suzaan), *Earthworks, Art and the Landscape of the sixties*, Berkeley, University of California Press, 2002.

10 Duban (François), *L'écologie aux États-Unis : histoire et aspects contemporains de l'environnementalisme américain*, Saint-Denis-de-la-Réunion, Université de la Réunion, Paris, L'Harmattan, 2000, p.10.

11 *Clean Air Act* (1970), *Clean Water Act* (1972), *Endangered Species* (1973), etc., *id., ibid.*, p. 49.

12 Gilles A. Tiberghien, « L'écologie du paysage comme métaphore artistique », in *Les carnets du paysage*, n°3, printemps/été 1999, p. 48-55.

vierges de toute culture et jouir de la permissivité artistique du désert, les éco-artistes, eux, évoluèrent strictement en milieu urbain avec une sculpture sociale. Le *Land art* – en se gardant de trop schématiser – avec les constructions monumentales de Michael Heizer et Robert Smithson, s'est employé à déplacer sur les terres inhospitalières et minérales du Nevada et de l'Utah, les problématiques de la sculpture minimale. Les cultures primitives et la connexion à l'univers reentraient également en ligne de compte dans leurs recherches mais en aucun cas, il n'était question de nature, d'environnement et encore moins d'écologie⁸. Si la problématique du paysage est en revanche présente, elle n'induit pas ces questions de biologie, d'écosystème ou de préservation. À l'époque, la presse avait compris ce mouvement vers l'extérieur et les plateaux arides comme une coïncidence avec le retour aux sources hippy⁹ et l'émergence des lobbies écologistes, brouillant ainsi durablement les définitions et distinctions entre *Land art* et art écologique.

Le premier jour de la Terre fut instauré le 22 avril 1970 aux États-Unis et « considéré comme le début de l'environnementalisme américain¹⁰ » suivi du vote de nombreuses lois en faveur de la protection de l'environnement¹¹. La vision première des œuvres telluriques de ces artistes était alors pastorale, plus transcendantaliste que romantique¹², fantasmes de critiques citadins qui ne s'étaient jamais rendus sur ces terres arides. Les *land*

artistes choisissaient sciemment des lieux stériles, plateaux ou anciens bassins hydrologiques extrêmement plats pour y réaliser des sculptures engageant l'individu dans une expérience initiatique. Ce n'est qu'en 1971 que Robert Smithson esquissa un intérêt pour la réhabilitation de lieux spoliés par l'extraction minière et s'employa à imaginer des sites reconvertis en parcs récréatifs. Mais les projets restèrent sans suite.

Le dernier point de divergence profonde porte sur la masculinité du mouvement, indissociable de l'esprit de conquête du cow-boy, du mythe de la frontière qui anima la migration vers l'Ouest au XIX^e siècle et ressurgit dans les esprits à la faveur de la conquête de l'espace. Une haute conscience de ce statut quasi mythique du pionnier auréolait ces artistes des temps modernes, armés de pelleuses et d'explosifs, qui s'attaquaient aux masses de roche¹³. Dans les premiers temps de l'art écologique, alors que celui-ci se trouvait un peu noyé dans cet élan général vers la nature, les femmes ont occupé une place importante dans une logique un peu aberrante liée au destin féminin de la terre-mère en pleine révolution *new-age*. Comme par lassitude avec le culte du génie artistique, les artistes écologistes ont réagi sur un terrain plus communautaire, en prise avec la réalité quotidienne. Les années 1970 ont d'ailleurs clairement été marquées par l'activisme politique, la démocratisation de l'art et des tendances esthétiques dialogiques.

Éco-art, *Green Art*, art environnemental

La logique du *Land art* n'a jamais dépassé le contexte artistique, adjuvant des qualités purement sculpturales aux problématiques du paysage¹⁴. L'art écologique s'est constitué dans une collaboration active avec le domaine scientifique, cherchant à éprouver dans l'expérience artistique une certaine efficacité, présupposant des solutions et des résultats à des problèmes d'ordre écologique. La nature, la survie de l'homme en meilleure harmonie avec son environnement a occupé l'esprit d'artistes comme Alan Sonfist, Helen et Newton Harrison, Patricia Johanson ou encore Mierle Laderman Ukeles dès 1965 et ce, dans un cadre strictement urbain. La logique de spectateur-acteur y est absolument essentielle. L'artiste « vert » agit en effet pour le bien du citoyen, en réponse à un désordre affectant un site précis, jouant le rôle d'antidote aux dysfonctionnements d'une architecture urbaine moderniste vécue comme déracinante. Si

¹³ La construction du *Double Negative* de Michael Heizer a demandé le déplacement de 240 000 tonnes de roche et « seulement » 6 650 tonnes pour la *Spiral Jetty* de Robert Smithson

¹⁴ Le paysage dont on sait qu'il est une vue de l'esprit et non pas une donnée géographique ou géologique.

cet art s'est essentiellement développé aux États-Unis au cours des trois dernières décennies, l'artiste qui incarne l'implication de l'art dans le domaine social et écologique, est certainement l'allemand Joseph Beuys à travers ses performances chamanistes comme *I like America and America likes me* en 1974¹⁵ à New York ou 7000 *oaks*¹⁶ entre 1982 et 1987 à Kassel

15 Au cours d'une performance filmée, Beuys passa dix jours en autarcie dans la galerie René Block à New York, enfermé avec un coyote sauvage. Un face-à-face en guise d'apprivoisement, de réflexion sur la dichotomie nature-culture et l'éradication de cet animal totem pour les populations natives d'Amérique du Nord, elles-mêmes en pleine réhabilitation à l'époque.

16 En 1982, Joseph Beuys proposa pour la Documenta 7 de Kassel de planter 7000 chênes et autant de sculptures de basalte, dans un geste symbolique de communication avec la nature qui voulait sensibiliser les consciences aux problèmes de l'environnement et notamment de la déforestation.

17 Pour *Rhine-Water Purification Plant* (Museum Haus Lange, Krefeld, 1972) Hans Haacke récupéra l'eau d'une station d'épuration et exposa le dispositif de purification des eaux souillées jusqu'à la dernière étape, après passage dans un filtre de sable et de charbon, un bassin où évoluaient des poissons rouges.

18 Ce parc fut aménagé sur une parcelle entre Soho et Greenwich village, regroupant toutes les essences des plantes premières de l'île de Manhattan. Cette œuvre achevée dans les années 1970 fut à l'origine d'une banque de graines natives des espaces d'Amérique du Nord.

en Allemagne. Ses premières actions symboliques faisaient alors écho à celles d'un autre artiste allemand, Hans Haacke, qui en 1970 collecta les déchets d'une portion de plage espagnole et les érigea en sculpture éphémère, *Beach pollution*. Il stigmatisa deux ans plus tard la pollution du Rhin¹⁷ à Krefeld par l'exposition d'un système de purification de l'eau. Ces deux artistes se sont distingués dans l'Histoire de l'Art des dernières décennies par leur engagement politique (sans être exclusivement vert) et une volonté d'engager le spectateur dans une réflexion active sur la société et ses systèmes de contrôles. De telles qualités émaillent les œuvres des artistes américains que l'on a rassemblé sous le sceau « art écologique ».

Si les fondements et la pensée de l'art écologique américain remontent à l'année 1965 durant laquelle Alan Sonfist initia *Time Landscape* à New York¹⁸ et la série de projets de Patricia Johanson, dessins visionnaires visant à apporter des solutions à des problèmes de pollution urbaine tout en procurant des habitats à la faune et la flore et en créant un espace de socialisation. Créés en 1969 à la demande du magazine *House & Garden*, ces projets de parcs biomorphiques s'ils n'ont jamais été réalisés ont conduit Patricia Johanson à choisir cette voie. Il faudra attendre les années 1980 pour voir l'art écologique sortir de terre en pleine vague de *New Genre Public Art*.

Par ce qualificatif de *New Genre Public Art*, il faut entendre dans les années 1980 un art public à haute valeur sociale ajoutée, un art citoyen créé dans la concertation, un art d'intérêt public.

Sida, pollution, ségrégation raciale ou sexuelle, violence, les grands stigmates sociétaux trouvent les faveurs des artistes sur la place publique dès la toute fin des années 1970, dans la droite lignée des activistes-performers qui occupèrent les trottoirs plus que les cimaises immaculées des galeries. Le *New Genre Public Art* assume l'identité du lieu où il s'installe, dans le dialogue avec la population, pour une proposition spécifique aux besoins des citoyens de la zone. La politisation abandonne les logiques de guérilla au profit d'une pratique artistique plus « sage », voire consensuelle, avec un certain goût pour le didactique. On doit à la critique d'art américaine Suzanne Lacy, ce concept de *New Genre Public Art*¹⁹ au sein duquel évoluent, en ordre dispersé, les artistes œuvrant au service de l'environnement.

Dans les faits, les artistes communément acceptés dans le giron de l'art écologique ne se sont jamais fédérés autour d'un manifeste, ni même d'une forme d'action. Et il s'agit bien là du principal écueil à l'identification de cet art qui emprunte tout autant à la performance qu'à l'art public, à la sculpture qu'à la photographie. L'art écologique n'est pas un vain mot mais bien le label d'un art mêlant éthique, science et art public sans qu'il soit pour autant aisé d'en identifier le cadre. À cela s'ajoute une reconnaissance tardive, au début des années 1990, grâce à une série d'articles publiés aux États-Unis et une exposition, *Fragile Ecologies*, organisée au Queens Museum of Art par Barbara Matilsky en 1992. Cette exposition eut le mérite de regrouper des pratiques relativement homogènes en regard de l'activité critique de l'époque qui avait la fâcheuse tendance de considérer comme écologique, tout artiste travaillant de près ou de loin avec du végétal. *Fragile Ecologies* rassemblait les travaux de Patricia Johanson, Helen Mayer Harrison et Newton Harrison, Mierle Laderman Ukeles, Alan Sonfist, Nancy Holt, Buster Simpson, Betty Beaumont, Heather McGill et John Roloff, Mel Chin, Cheri Gaulke et Susan Boyle. La plupart d'entre eux construisaient dans l'espace public des structures fonctionnelles et écologiques, supports de sensibilisation pour la population. Beaucoup exposèrent des dessins préparatoires et des documents relatifs à ces sculptures-parcs et rares furent ceux qui produisirent des pièces de musées, des objets « transitionnels » plus symboliques qu'actifs, prolongeant des expériences quasi impossibles à exposer.

Fonctionnalité et identité

Si ce problème d'identité et de reconnaissance évoqués en amont est un frein important, la qualité pragmatique de nombre d'œuvres

¹⁹ *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, sous la direction de Suzanne Lacy, Seattle, Washington, Bay Press, 1995.

produites dans ce cadre induit un handicap supplémentaire, celui de l'utilité d'une part, et enfin, du décroisement entre les champs impliqués.

L'exemple de Patricia Johanson est à ce titre très symptomatique. Cette artiste aujourd'hui sexagénaire et réputée dans le monde entier pour ses équipements écologiques, a notamment réalisé deux zones paysagères dans les années 1980, l'une à Dallas, *Fair Park Lagoon*, et la seconde à San Francisco, *Endangered garden*. Les deux projets lui ont été respectivement commandés par le conservateur du musée des Beaux-Arts de Dallas en 1981 et la Commission à la Culture de San Francisco en 1987. À Dallas, il était demandé à Patricia Johanson de réhabiliter une zone marécageuse et abandonnée du parc municipal où s'accumulaient les eaux de ruissellement chargées de polluants. L'étude des lieux la conduisit à s'inspirer de deux plantes locales (une fougère rhizomateuse, la *pteris multifida* et un sagittaire à feuilles plates, le *sagittaria platyphylla*) pour concevoir des structures en béton colorées aux formes organiques afin de stabiliser les berges de la mare. Par un enchevêtrement complexe de tiges et de feuilles, de multiples zones offraient une nouvelle hospitalité aux espèces végétales et animales. Le parc inscrit depuis une dizaine d'années sur la route de certains oiseaux migrateurs, est devenu un véritable point de ralliement pour les riverains et les enfants. *Fair Park Lagoon* est à ce jour la réalisation la plus probante de Johanson dans ce domaine : une restauration écologique et sociale réussie.

L'histoire est différente pour *Endangered garden* à Candlestick Cove sur la rive ouest de la baie de San Francisco. Pourtant associée dès le démarrage du projet au cabinet chargé de réaliser une station de collecte et traitement des eaux usées du quartier sur le site d'une ancienne décharge sauvage, avec la mission de préserver le fragile écosystème de la baie et d'apporter une sensibilité artistique, Johanson a livré une œuvre ambivalente. L'artiste demanda d'enfouir la station d'épuration (ce qui fut fait) afin de la recouvrir de terre et d'aménager la parcelle en promenade autant qu'en parcours de découverte écologique. Elle s'inspira des couleurs et des motifs du corps d'un serpent local en voie de disparition pour dessiner le pavement du chemin, tout en prévoyant une colline plantée d'herbacées et de fleurs pour y attirer les papillons. Afin de permettre la reproduction de crevettes et d'une faune spécifique à la baie, Johanson fit réaliser un ver géant en béton rose, ménageant de nombreuses cuvettes, véritables postes d'observation avancés pour la richesse de l'écosystème de la baie. Une grande partie du projet fut réalisée sans que le parc trouve son public (un

endroit peu agréable à côté d'une route), ni même son efficacité biologique. Suivant les saisons, le parc peut être assez inerte et le moment de la journée lui-même entre en compte pour la complétude de l'œuvre. À marée basse, le ver géant découvre ainsi ses cuvettes envahies de feuilles et de saletés. Enfin, aucune indication ne peut renseigner le visiteur sur l'origine artistique du projet, ni même sa finalité ou son efficacité escomptée.

Équation de critères

Malheureusement, nombre d'œuvres d'art public connaissent un tel destin et notamment ce basculement vers l'anonymat qui qualifie le paysage urbain. À San Francisco que faut-il prendre en compte pour évaluer cette œuvre? Quels critères appliquer? L'efficacité? La probité esthétique, écologique, politique, sociologique? La rémission? Les œuvres vivantes trop démonstratives manquent parfois d'une certaine séduction; embusquées dans le tissu social, urbain et géographique, elles peuvent aussi disparaître. Le fonctionnement, l'utilité, l'efficacité retirent-ils pour autant toute qualité esthétique à ces créations d'artistes? Quel *pro rata* appliquer entre les différents domaines entremêlés dans l'art écologique? Pour Patricia Johanson, tous ont la même importance. Mais le public, qu'il soit spécialisé ou non, doit pouvoir s'appuyer sur une grille de lecture et celle habituellement appliquée aux œuvres d'art public révèle cruellement ses limites. D'ailleurs, elle a jusqu'à présent marginalisé cet art avec cette confusion des genres.

Les critères esthétiques seuls se révèlent donc insatisfaisants sans caractères scientifique ni même sociologique. De plus, ils restent solidement ancrés dans la pensée kantienne qui voit dans l'utilité, un principe d'éviction de l'artistique. Même si depuis les années 1950, les artistes se sont employés à rapprocher l'art de la vie, à le dématérialiser, à le dissoudre dans des temporalités évinçant les temples de l'art et du fétichisme, on trouve bien peu de critiques qui questionnent le jugement d'un tel art. L'hybridation de l'Eco-Art à l'ingénierie, la biologie, l'urbanisme, l'aménagement du territoire, le social, a conduit à la dilution de ses contours, au déséquilibre des arbitrages. Les théoriciens du *New Genre Public Art* se sont penchés sur les modes d'évaluation et la nature même du public. On peut donc espérer y trouver certaines pistes, notamment dans l'ouvrage dirigé par Nina Felshin, *But is it art?* publié en 1995²⁰. Selon Miwon Kwon, dans l'éthos fonctionnaliste, la valeur d'usage prime sur la valeur esthétique à moins que cette dernière ne soit évaluée en fonction de sa

²⁰ *But is it art? The spirit of art as activism*, sous la direction de Nina Felshin, Seattle, Bay Press, 1995.

valeur d'usage²¹. Efficience scientifique et effectivité sociale viennent dès lors compléter le tableau d'évaluation. Mais dans les espaces de validation que sont les revues d'art, ces valeurs rétrogradent inéluctablement derrière l'esthétique et le public applique la même lecture. La combinaison des données est d'une grande complexité et lorsqu'un des paramètres fait défaut ou s'affaiblit, l'œuvre voit son identité troublée. À cela s'ajoute un autre facteur, essentiel : le signe artistique. Nombre des artistes évoqués s'emploient à combiner leur activité sur le terrain à une production de pièces d'exposition servant autant au financement des projets qu'à leur validation dans le contexte artistique. Mel Chin dont le *Revival Field* est une sculpture végétale expérimentant des plantes dépolluantes, a créé son premier exemplaire dans le cadre d'une résidence au Walker Art Center de Minneapolis²². Il continue d'exposer des sculptures au format plus modeste en musée parallèlement à ses projets *site-specific*²³. Les époux Harrison, mondialement reconnus pour

²¹ « Adopted in the process was a functionalist ethos that prioritized public art's use-value over its aesthetic-value, or measured its aesthetic-value in terms of use-value », Miwon Kwon, « Sitings of Public Art : Integration versus Intervention », p. 290 in *Alternative Art New York, 1965-1985*, Julie Ault (dir), New York, The Drawing Center, Minneapolis, Londres, University of Minnesota Press, 2002.

²² Mel Chin réalisa sa sculpture à Saint-Paul dans le Minnesota entre 1990 et 1993.

²³ *Site-specific* sous-entend une œuvre spécifique à un lieu, qui incorpore sa condition physique à sa propre constitution artistique. L'œuvre n'est pas seulement *in situ*, en extérieur et en accord avec son cadre, elle fait des qualités intrinsèques au lieu, sa condition d'existence.

²⁴ Dans un entretien mené avec Patricia Johanson en décembre 2001.

leurs compétences scientifiques en matière d'eau, travaillent sur des projets auprès de collectivités sans jamais omettre de diffuser l'avancée de leurs recherches sous formes de plans, de poèmes, de performances dans les galeries d'exposition. En refusant d'exposer ou de commercialiser ses dessins, Patricia Johanson nous retire ce moyen de reconnaissance²⁴. Si on peut comprendre son insatisfaction devant la présentation de dessins, de plans et de photographies de réalisations qui se comprennent davantage par l'expérience, cette soustraction constitue néanmoins un handicap qui s'ajoute au déficit d'images de ce mouvement.

Mutations du sens écologique

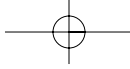
Alors même que les problèmes environnementaux s'aggravent, alors que la médiatisation et l'information des populations s'intensifient, on a constaté ces dix dernières années un repli des pratiques artistiques sur leur « milieu » d'origine. L'art a quitté les espaces publics et réintégré les cimaises des lieux d'art comme s'il était conscient de son incapacité à endosser une valeur d'usage, un rôle effectif dans la société.

Malgré son émancipation matérielle et esthétique, l'art n'est pas parvenu à changer ses grilles de lecture, tout juste à les assouplir. De jeunes artistes ont pris le parti de réintégrer les questions vertes à des qualités symboliques et métaphoriques et d'agir dans le champ artistique afin d'y proposer des œuvres moins curatives qu'évocatrices. Mark Dion est notamment partisan d'une pratique humoristique « verte » : « parce que l'une des choses que la science ne sait pas bien faire, c'est communiquer à un large public des informations extrêmement compliquées sans en perdre la complexité. Et je pense qu'ils apprécient le travail des artistes parce que nous pouvons à la fois montrer l'incertitude, la complexité, et faire un vrai commentaire. Les gens vont au musée pour obtenir des réponses que la communauté scientifique ne peut pas fournir car la science n'est jamais catégorique? C'est un problème dans nos sociétés en demande de preuves²⁵. » Mark Dion veille néanmoins scrupuleusement à ne pas franchir la barrière de l'activisme, les vertus de son art se situant plus dans le réveil des consciences que dans l'éco-guerilla.

Aujourd'hui, les œuvres misent moins sur l'effectivité et un résultat potentiel qu'elles n'engagent le spectateur dans une réflexion sur son environnement grâce à des méthodes transversales. D'ailleurs, les artistes ne s'interdisent pas d'investir l'espace public en tant que catalyseurs d'actions temporaires et collectives. Certains comme ceux du collectif scandinave Superflex ont même choisi une voie très fonctionnelle avec leur création *Biogas*, une station mobile de production d'énergie à partir de déchets à destination des populations des pays en voie de développement. Le système breveté depuis 1997, efficient et efficace, permet de se chauffer et de cuisiner grâce au méthane issu de la décomposition des matières organiques. Ces artistes ont à la fois agi sur le terrain et continué d'exposer le système et ses extensions artistiques.

Une nouvelle voie se dessine et permettra peut-être de définir plus justement les pratiques de ces artistes où l'art réhabilite le vivant, faisant enfin oublier les confusions de genre avec le *Land art*, l'assimilation de la pratique du recyclage de déchets comme exclusivement écologique ou la moindre installation munie de plantes vertes. Il est frappant de constater combien les artistes plus jeunes que nous venons d'évoquer, évitent la sphère politique verte. L'écologie et la frange historique de l'art écologique entre les années 1960 et 1980 aux États-Unis souffrent d'une image troublée et peu valorisante malgré des succès remarquables et novateurs. L'engagement et l'activisme pâissent d'une méfiance publique et critique

²⁵ « Meeting Mark Dion », entretien de Stéphanie Bui et Mark Dion, in *Crash*, n° 216, p. 125.



quant au rôle de l'artiste dans la société tout autant que le pragmatisme, auquel on préfère aujourd'hui la notion de réalisme. Dans un système artistique finalement rétrograde, les artistes contemporains se sont réapproprié une écologie délestée de tout message politique. Du *modus operandi* au sujet.

