Le devenir de la création à l'ère anthropocène

Le devenir de la création à l'ère anthropocène

Paul Ardenne (Fr), écrivain et historien de l'art. Auteur de plusieurs ouvrages sur l'art et la culture d'aujourd'hui : *Art, le présent*, *Un Art écologique*, *L'art en joie, Green Soul*...

- ***Anthropocène***

(du grec *anthrôpos,* homme, et *kainos,* nouveau)

Période géologique dans laquelle nous nous trouvons (sa date de commencement est débattue), caractérisée par l'impact majeur et délétère des activités humaines sur les écosystèmes mondiaux, ***faisant de l'humanité la principale force de changement sur Terre***. On fait généralement coïncider le début de l'anthropocène avec celui de la Révolution industrielle, au XVIIIe siècle.

Un art pour l’anthropocène, un « anthropocèn’art »

Le souci environnemental s'est traduit depuis les années 1960 par une proximité toujours plus grande et sensitive avec l’environnement, compris, approché et esthétisé de multiples manières. Avec ce souci surtout, en tendance, incarner la matière, lui laisser exprimer le « *vivant* ».

Idée générale

La conscience d'être entré dans l'anthropocène, en matière culturelle, détermine un changement d'optique qui affecte la création même.

Dans le domaine artistique, notamment, se développe un « éco-art », un art dit « écologique » ou encore « environnemental » qui repositionne ses centres d'intérêt.

Ses focalisations ? Le désordre climatique, les pollutions, l'effondrement de la biodiversité, la rupture du rapport humain-nature, la quête de liens renouvelés avec le monde naturel, dans un esprit « symbiotique ».

Redécouvrir la nature

Premier moment, à l'orée de la modernité, dans le cadre d'une reformulation générale des manières de « faire art » :

Les retrouvailles

Une rencontre, d'abord, au registre de la représentation : on se met, toujours plus, à représenter la nature.

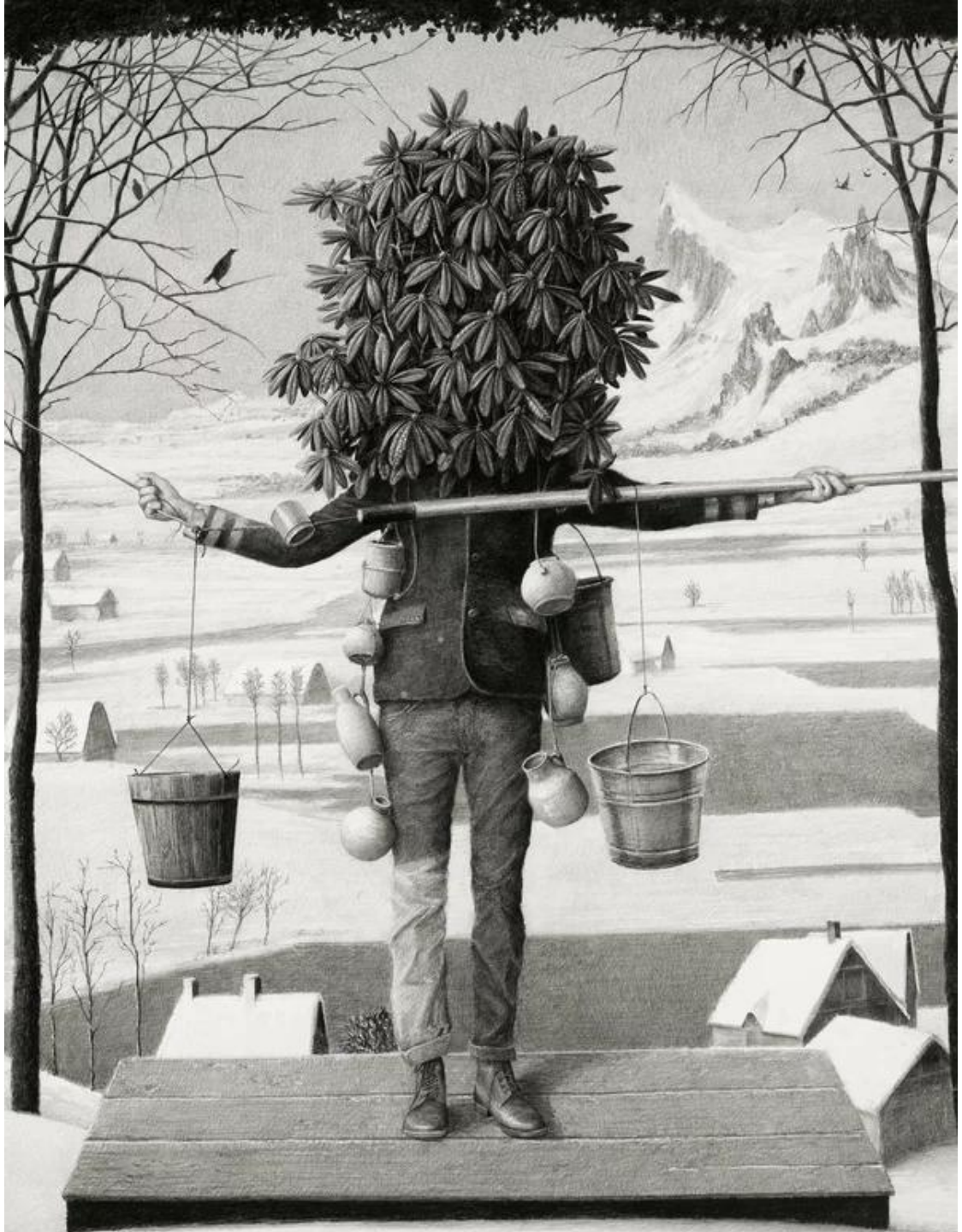
Puius une rencontre au physique. Les premiers pas vers un « symbiocène » qui s'affirmera peu à peu, avec l'accentuation de la crise climatique.

Giovanni Anselmo, *Entrer dans l'œuvre*, 1971.

Entrare nell'opera, 1971,
tirage noir et blanc sur toile, 336 x 491 cm.
Coll. Fundação de Serralves
Museu de Arte Contemporânea
Porto, Portugal.



L’espérance
d’une métamorphose
humaine



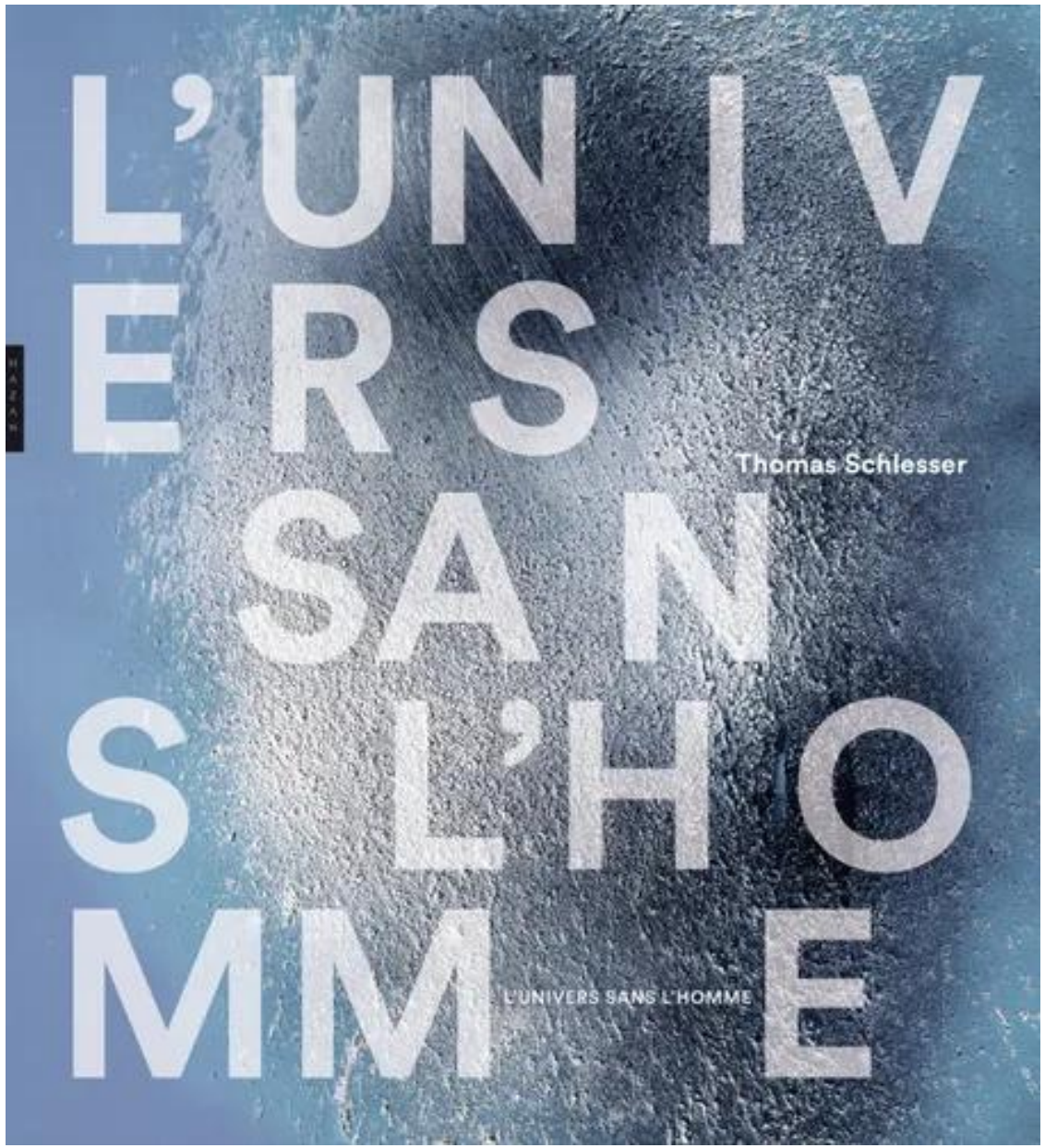
Ethan Murrow,
Wishing Well,
2023.

Retour au « naturel »

Une première inflexion, sans surprise, est le croissant retour des artistes plasticiens à la « nature », au « naturel », *sous l'espèce de représentations glorifiant le monde non-humain*, végétal et minéral au premier chef.

Un exemple probant, au XIXe siècle, la Hudson River School américaine.

Magnification des paysages naturels, avec cette constante symbolique des plus signifiantes: éliminer l'humain de l'image.



L'UNIVERS SANS L'HOMME

Les arts en quête d'autres mondes

13 mai 2023 — 17 sept. 2023

Musée de Valence art et archéologie

museedevalence.fr

Le but ?

Pulsion transcendantaliste : montrer la grandeur de la nature et, partant, l'inadéquation du rapport homme-nature, inégal et au bénéfice du naturel.

Signifier une divergence : « les hommes maîtres et possesseurs de la nature » dont nous entretenait Descartes à l'orée de la modernité cessent d'être légitimes.

La conscience anthropocène se définit par une minoration de la place de l'humain dans le biotope général. L'art doit en rendre compte, en magnifiant tout ce qui dans la nature n'est pas humain.

Hudson River School, XIXe siècle.





Thomas Cole,
Le méandre (La rivière Connecticut près de Northampton), 1836.



Progressivement, et presque parallèlement en termes chronologiques, se développe une culture de la dystopie, post-apocalyptique.

Le XIXe siècle voit se multiplier les récits de la fin du monde, une tendance « lourde » – l'hypothèse est posée du « dernier homme », de l'extinction de l'humanité, d'abord pour des raisons exogènes (Camille Flammarion et l'accident cosmique), et de plus en plus pour des raisons endogènes (l'homme est le seul responsable de son élimination du cycle naturel).

Gérard Rancinan, c. 2010.



Jusqu'à la vogue des « Post-apocalyptic Papers ».





Une postérisation suggestive de la catastrophe finale.



Chris Morin-Eitner, *New York, Brooklyn Bridge, Lianes*, 2015.





Chris Morin Eitner, *Dubai, Going Green Freeway*, 2017.

Retour au réel et sortie de la fiction

Ces visions apocalyptiques, pour légitimes qu'elles soient (le monde, peu à peu, se dégrade sous l'effet butoir de la crise écologique), ont leur limite : elles parlent d'un monde qui n'existe pas, ou pas encore.

Bien des artistes, contre cette perspective fictionnelle, entendent témoigner de la réalité des faits, ou lui donner une consistance réaliste.

Importance à ce registre, mais pas seulement, de la « photographie plasticienne ».

Le constat d'une violence contre la terre, la Terre avec majuscule, la Planète

Le sculpteur nippo-américain Isamu Nogushi, en 1943, crée une sculpture de bronze au titre évocateur, *Cette Terre torturée*.



La sculpture *Cette terre torturée* (« This Tortured Earth ») d'Isamu Noguchi est une œuvre poignante qui témoigne des ravages de la guerre et de la violence sur notre planète. Créée entre 1942 et 1943, pendant une période marquée par la Seconde Guerre mondiale, cette sculpture en bronze (avec des fontes ultérieures en métal) se présente comme un relief carré, évoquant une vue aérienne d'un paysage dévasté.

L'intention de Noguchi était de créer un mémorial à la tragédie de la guerre, soulignant la « blessure de la terre elle-même ». Il imaginait même utiliser les « machines de guerre » comme des outils de sculpture pour donner forme à cette vision d'une terre bombardée et marquée.

L'œuvre se caractérise par sa surface irrégulière et fragmentée, parsemée de creux, de fissures et de protubérances. Ces formes abstraites suggèrent la destruction, la souffrance et le chaos engendrés par les conflits. Loin d'une représentation littérale, *Cette terre torturée* invite à une contemplation méditative sur les cicatrices infligées à notre monde.



Nadav Kander,

Vues sur un monde détruit.



Shanghai, 2006.

Témoigner



Nadav Kander,
Province de Qinghai, 2007.



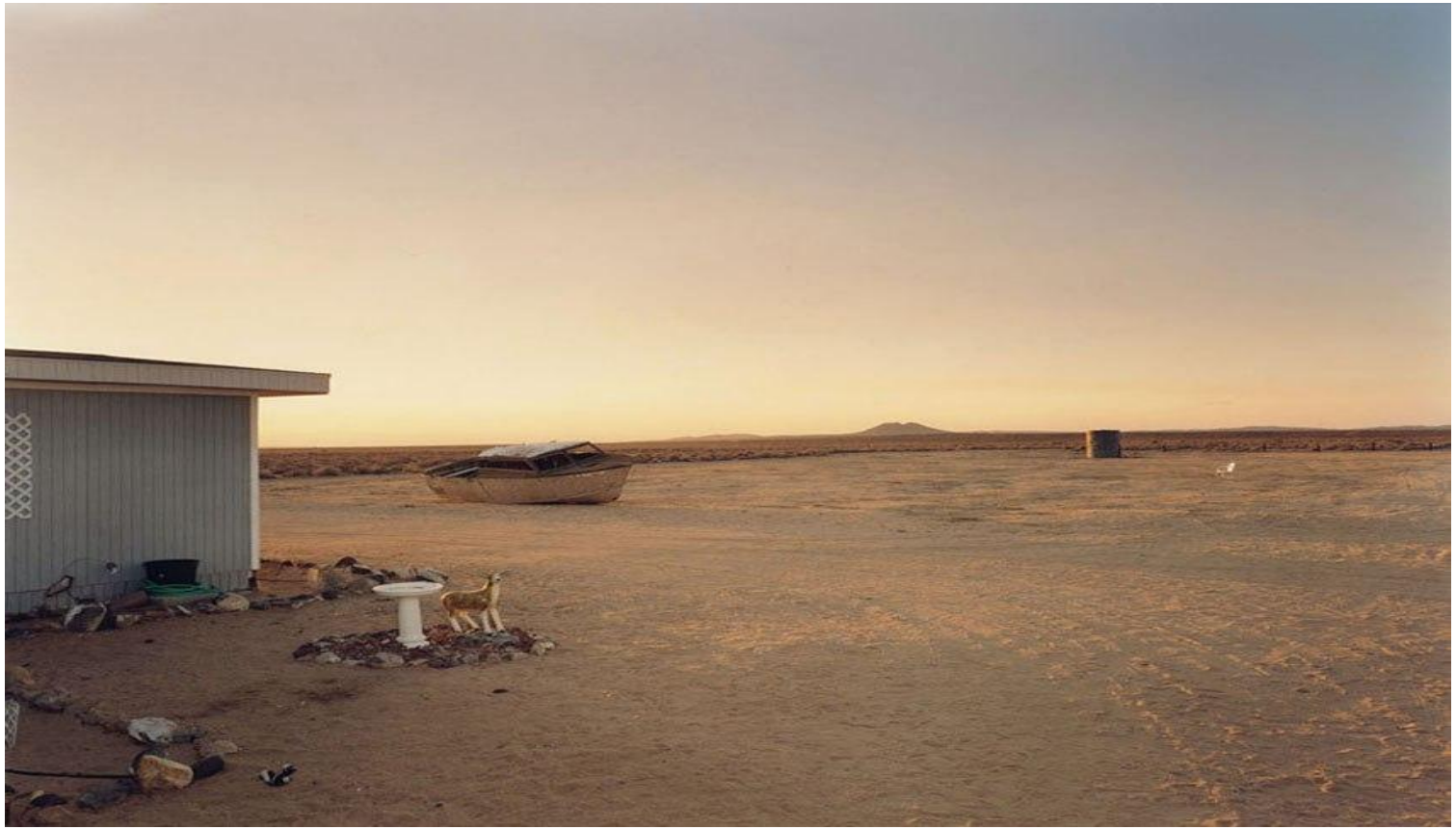


Nedev **Kandar**

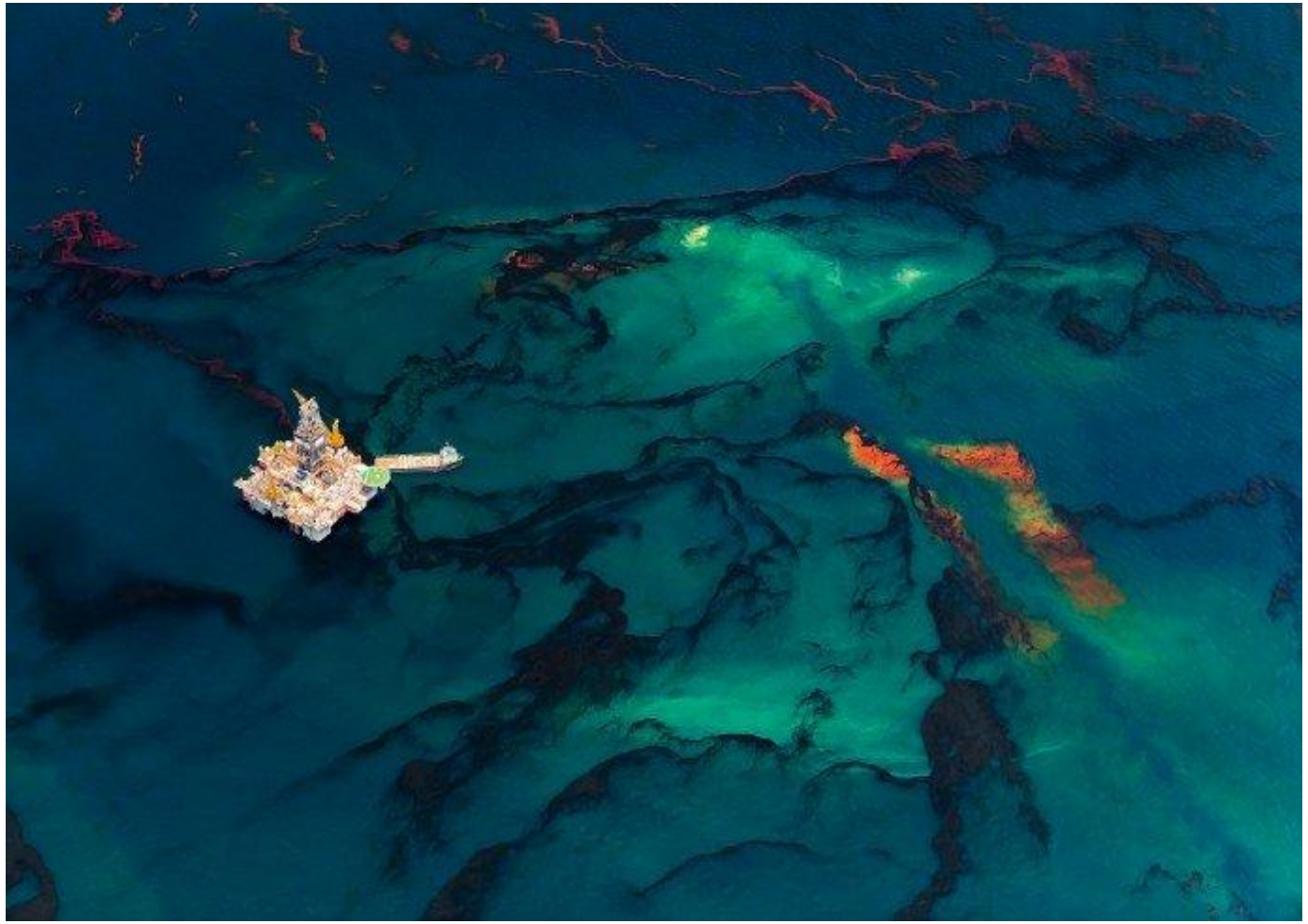
Montrer les désastres écologiques dus à l’irresponsabilité humaine.

Témoigner.
Avertir.

Nadav Kander



Daniel **Beltra**



Marée noire
Deepwater Horizon

L’artiste lanceur d’alerte





Daniel Beltra

Fonte des glaces en Arctique

Mick Epstein, *Deepwater Horizon*





Ruri, *Islande*



50 cascades.
Enregistrer leur son
Conserver ce son.
Le présenter dans un musée.

Garder la mémoire d'un monde en train de disparaître.


Ruri





Magdalena Lamri,
Le Refuge,
2020,

huile sur toile,

100 x 80 cm.



Magdalena Lamri, *Vestiges*, 2017,

huile sur toile, 95 x 130 cm.

Revenons à notre intitulé, « le devenir de la création – plasticienne – à l'ère anthropocène »

Un constat : les images , oui, mais jusqu'à un certain point.

Lequel ? **Celui de l'infusion du corps humain** (de l'artiste, en l'occurrence) dans la « matière monde », dans le biotope.

Représenter ne saurait suffire, même si abondent à partir des années 1960, et plus encore avec le XXIe siècle, les images de « nature ».

Le contact avec

Gina Pane, en 1970, s'isole dans un coin de campagne de l'Ouest français dans le but d'y réaliser l'action

Terre Protégée (1970).

L'artiste s'allonge dos contre le sol nu puis ouvre et maintient ses bras en croix.

Comme à tenir contre elle la terre tout entière.



Terre protégée (1968-1970) voit l'artiste s'allonger sur le sol, sur le dos et, bras ouverts, protéger celui-ci. L'artiste se présente comme un être protecteur, comme bouclier humain. Attitude fraternelle. L'humain, ici, dirige son action vers la Terre comme il la dirigerait vers un de ses semblables requérant sécurité ou soin.

On arguera que Gina Pane, en s'activant de la sorte, ne se présente pas à égalité avec la Terre mais, plutôt, comme un élément supérieur du vivant engagé dans une mission, la régulation et la continuation du monde sous son autorité et son contrôle. Dieu, pour le dire autrement. Mais non un Dieu brutal et violent mais plutôt une autorité « liée ».

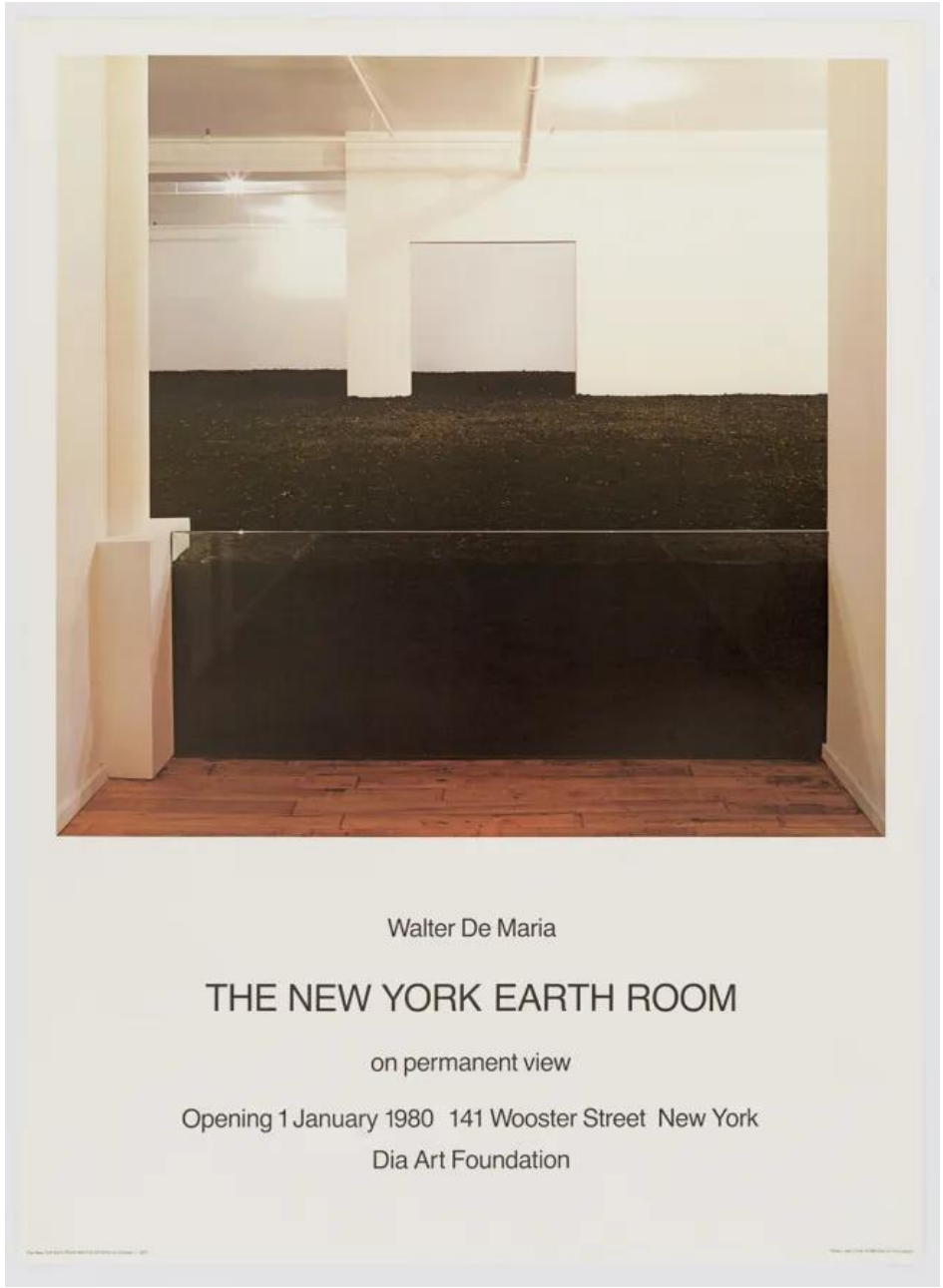
L'équivalent, au registre symbolique, d'une déesse de la bonne marche des choses, une engeance protectrice, qui veille au grain.

Dans la performance *Terre protégée* infuse déjà à plein le principe du ***care***.

Par « *Care* » (le soin, au plus court), entendons toute forme d'attitude portant à soulager, à aider, à réconforter, à couvrir d'affection, à accompagner, que le bénéficiaire du *care* soit un individu, notre prochain malmené par la vie, ou n'importe quel autre élément du réel requérant attention, entretien ou aide ponctuelle ou prolongée.

Le principe du *care* repose sur un constat simple et incontestable : tout, en ce monde, ne fonctionne pas, ne vit pas comme il conviendrait qu'il en aille. Le « soignant », dès lors, n'a pas à justifier sa position. Il est cette créature nécessaire dont la nature a permis l'existence pour se porter moins mal.

La mise en contact – pour le spectateur aussi



Walter de Maria,
Earth Room (années 1960-1970)





Montrer la terre Walter de Maria, *Earth Room*.

Remplir les musées, les espaces d'art, de produits naturels

La fin du 20e siècle, en la matière, impose bientôt un nouveau standard. Walter de Maria, à plusieurs reprises dans les années 1960-1970, va emplir de terre divers espaces d'exposition, en Allemagne d'abord, autre part ensuite : *Earth Room* (galerie Heiner Friedrich à Munich, en 1968, une œuvre recréée à New-York en 1977 et en 1980, notamment).

De la terre et c'est tout.

Rien d'autre à voir dans les lieux d'exposition que « terrise » De Maria, pour le spectateur de telles réalisations, que cette matière dont regorge la croûte terrestre, sur laquelle nous vivons, source de bien des richesses. Est-il utile, à cette valorisation directe de la nature opérée par ponction, d'ajouter une intention conceptuelle ? La chose, en l'occurrence, devient le mot. La nature se confond à l'art, et vice versa.

Se saisir du matériau « naturel »



Giovanni Anselmo, *300 millions d'années*.

Giovanni Anselmo expose un simple morceau d'anthracite. Il se suffit de le poser au sol, en l'éclairant au moyen d'une ampoule électrique, sculpture-installation qu'il intitule *300 millions d'années*, avec sobriété. Cet intitulé littéral équivaut à l'âge de la matière exposée, le simple fragment d'un filon carbonifère, résidu de la décomposition des grandes forêts de l'ère primaire, les plus anciennes qu'ait connues la Terre.

Giovanni Anselmo sacralise-t-il cette très ordinaire pépite, un bout de charbon, du fait de l'exposer dans un espace dédié à l'art ?

Le plus important, pour lui, semble bien résider autre part, en l'occurrence dans le travail de mémoire auquel invite ce morceau de charbon. Anselmo tient ainsi à le rappeler, lorsqu'il présente cette création naturiste, en faisant acte de géologue et de biologiste : « il y a bien longtemps, commente l'artiste italien, l'anthracite était ou un végétal ou un saurien (…), avant que les transformations de la croûte terrestre n'enfouissent bien des aspects de la vie ». Une leçon de choses, donc, plus qu'une leçon d'art

Giovanni Anselmo **installe un élément naturel dans le musée même**, un musée non voué jusqu'alors à recevoir autre chose que des représentations, des simulacres, des avatars. La nature, avec l'artiste italien, prend ses aises dans un des grands milieux traditionnels d'élection et de démonstration de la culture.



*L'importance de l'***arte Povera** *dans ce cheminement*





Michelle Stuart, *Earth Boxes*



L’américaine Michelle Stuart, dès la fin des années 1960, entreprend de singulières collections d’« herbiers » voyant de la terre poussiéreuse insérée entre des nappes de papier – terre de la Géorgie, par exemple, avec ses *Earth Box Etowah* (1968).

Fascinée par les paysages lunaires et la minéralité de la surface de la Lune – au moment même où l’homme s’apprête à poser pour la première fois ses pieds sur le petit satellite terrestre –, *Stuart réduit en poudre la terre ramassée au hasard de ses promenades et en fait un objet d’exposition fascinant : rien que de la poussière pourtant, de la poudre, mais exposée en majesté, en soi.* La matière première dont sont faits les sols sur lesquels nous évoluons est valorisée sans autre forme de discours.



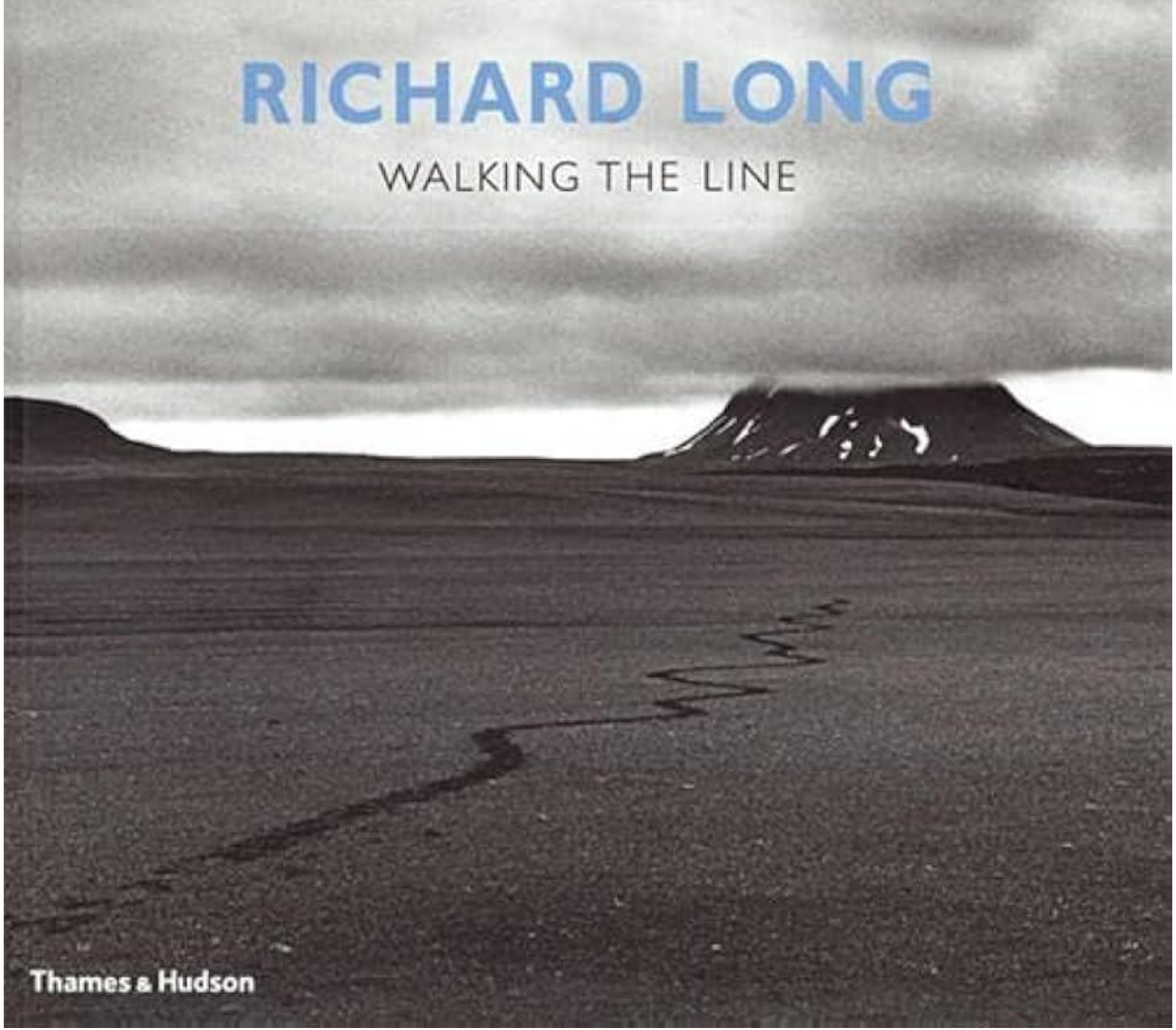
Michelle Stuart, *Stone Alignments Solstice*, 1978-1979

Un rapport doux
au milieu terrestre.

En finir avec l'agression.



Richard Long









Comment (se) « frotter » (à) la Terre ?

L'anglais Richard Long, à partir de 1967 (***A Line Made by Walking, England***), se lance dans des marches en ayant soin, en certains points d'arrêt de celles-ci, de frotter le sol de ses semelles, avec obstination, jusqu'à créer des lignes, dans l'herbe ou à même la surface terreuse ou pierreuse du sol : des double-droites, des cercles.

Cette **poétique de l'empreinte** établit une relation intense avec le sol, avec le lieu, avec le temps, du fait des pouvoirs d'inscription liés au phénomène de la répétition. Long ne peut en effet marquer le sol en un seul passage. Il lui faut aller et revenir, commencer puis recommencer, s'engager et continuer.

Le marquage du sol par l'artiste, plus superficiel que profond, relève moins pour l'occasion de l'agression que d'une volonté de stationnement. Il s'agit, faisant œuvre, d'être dans l'œuvre et d'être l'œuvre, tout à la fois, au fin fond d'un désert africain, sur un mont écossais ou dans la clarté inondant une clairière. ***Le principe d'enracinement***, ici, se fait aussi prégnant que celui du ***marquage***, du *passage* que l'on matérialise dans l'espace.

- Jill O’Bryan

Frottages avec la terre





Une pulsion forte : la quête transfusionnelle

On devine celle-ci dans la manière qu'a une Jill O'Bryan, sur les hauts plateaux de l'Ouest américain, de dessiner ce qu'elle appelle ses *Rocks Rubbing Drawings* (années 2000-2010).

O'Bryan, sur le sol, directement, pose une toile. Au moyen d'un crayon de graphite, elle s'applique ensuite à y reporter tous les détails de ce fragment de la surface terrestre, par frottage et pression de son crayon. L'artiste travaille couchée, allongée sur le ventre à même sa toile, avec une grande concentration.

Pratiquant le Tonglen, une forme de méditation par la respiration, Jill O'Bryan accompagne son travail d'artiste d'exercices corporels. Chacun des tracés de sa main est l'occasion d'exécuter, en maîtrisant son souffle, un cycle inspiration-expiration. Épousant au plus près la surface terrestre, la toile placée entre l'artiste et cette dernière sert tout à la fois de ***surface d'inscription et d'échange***. Ce travail de type « Rock Frottage », comme le définit l'artiste, est l'équivalent d'un intermédiaire, d'un intercesseur.



Creuser.

Toucher, manipuler,

ressentir la densité terre ».

Nobuo Sekine, *Phase-Terre Mère*



Nobuo Sekine, avec *Phase-Terre Mère* (1968, une création plusieurs fois refaite : en 2008, en 2012), joue à ce titre habilement d'une double pulsion : abîmer et réparer, sans dissociation de ces deux gestes en principe opposés dans leur conséquence.

Au creux du parc de Suma Rykiu à Kobé, lors de la première édition de cette œuvre, et ce, sans nulle autorisation, cet artiste japonais affilié au *Mono-ha* (« L'école des choses », une des avant-gardes nipponnes de l'après-Seconde Guerre mondiale, active entre 1968 et 1973) exécute la réalisation que voici, dans cet ordre :

1er moment, Sekine creuse un trou circulaire d'environ deux mètres de diamètre ;

2ème moment : il élève près de ce trou, avec la terre extraite du sol, une colonne de terre battue d'un diamètre identique à celui du trou qu'il vient de creuser, et dont la hauteur correspond à la profondeur de ce dernier ;

3ème et dernier moment : quelques semaines ayant passé, l'artiste japonais détruit le cylindre de terre qu'il a érigé, replace cette dernière dans le trou, trou qu'il rebouche jusqu'à en dissimuler l'existence. L'apparence première du site reprend ses droits.

L'art est passé là avant de s'évanouir. À la violence du creusement a succédé la réparation du comblement. Avec, en filigrane, le souci de l'artiste, d'une part de ne pas violenter la forme et la nature de l'écosystème où il travaille, d'autre part, de faire valoir que la pratique artistique peut viser autre chose que la forme éternelle et l'expression d'une domination du créateur sur la matière.

Centrale dans le processus de la création écologique, cette manière d'œuvrer valorise et transcende, sous l'égide du respect, la notion de *non-condescendance*.



James Turrell, *Roden Crater*

James Turrell aménage, à partir de 1977, un volcan éteint dont il s'est rendu acquéreur (avec le concours de la Dia Art Foundation), le Roden Crater, dans le désert de l'Arizona, non loin de la ville de Flagstaff.

Turrell est connu pour
ses installations utilisant la
lumière et exploitant
les idées de révélation et de passage.








The Telegraph

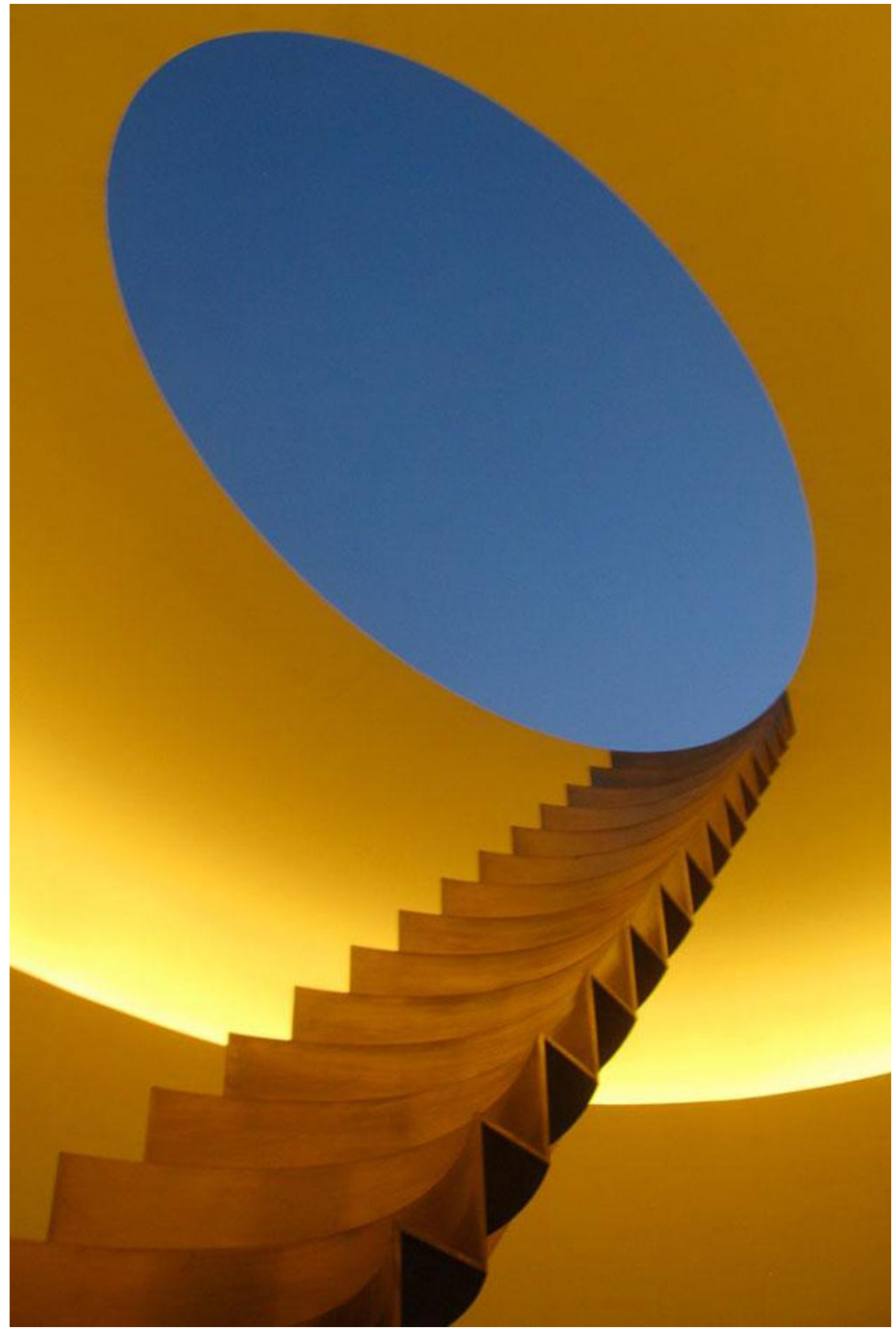


Expérimenter et faire expérimenter à autrui un rapport de proximité à la nature : « *Roden Crater* est une porte qui ouvre sur la contemplation de la lumière, du temps et du paysage (…). Ce travail fonctionne comme un observatoire à l'œil nu d'événements terrestres et célestes qui sont à la fois prédictifs et continuellement en flux (en mouvement). Construit pour durer pendant des siècles, *Roden Crater* lie, dans une expérience sensorielle transformative, le physique à l'éphémère et l'objectif au subjectif. »

Le Roden Crater tel que va le remodeler, année après année, James Turrell multiplie les espaces générant un rapport de rapprochement avec l'environnement cosmique : creusement d'une vaste surface supérieure tabulaire, de salles de grandes dimensions dans le corps du volcan, souvent de connotation matricielle, ouvertes sur le ciel (*Skyspaces*), mise en place d'un escalier monumental faisant se joindre le domaine céleste et celui, chtonien, de l'intérieur du volcan…

L'œuvre, quoiqu'encore inachevée, prodigue un fort pouvoir de ***lien*** : le terrestre et le cosmique, le sensible et l'intelligible, le concret et l'imaginaire. Six salles sont ouvertes, pour vingt et une prévues. Fréquenter le Roden Crater, néanmoins, induit déjà pour qui s'y frotte une expérience où la totalité est de la partie, totalité géologique, totalité atmosphérique, totalité cosmique, somme de totalités dont le visiteur sent qu'il en fait implicitement partie.

Roden Crater « naturise » quiconque le fréquente, entre incitation à la pensée métaphysique (l'univers, c'est-à-dire quoi, et pourquoi ?) et resserrement sur le corps comme élément à la fois séparé du cosmos et uni à lui (moi, une femme, un homme certes, mais issus de la poussière d'étoiles).



- « Naturiser » le spectateur en en faisant un observateur privilégié : permettre de voir la nature et ses prodiges ou son règlement, dans cette perspective, est cohérent.

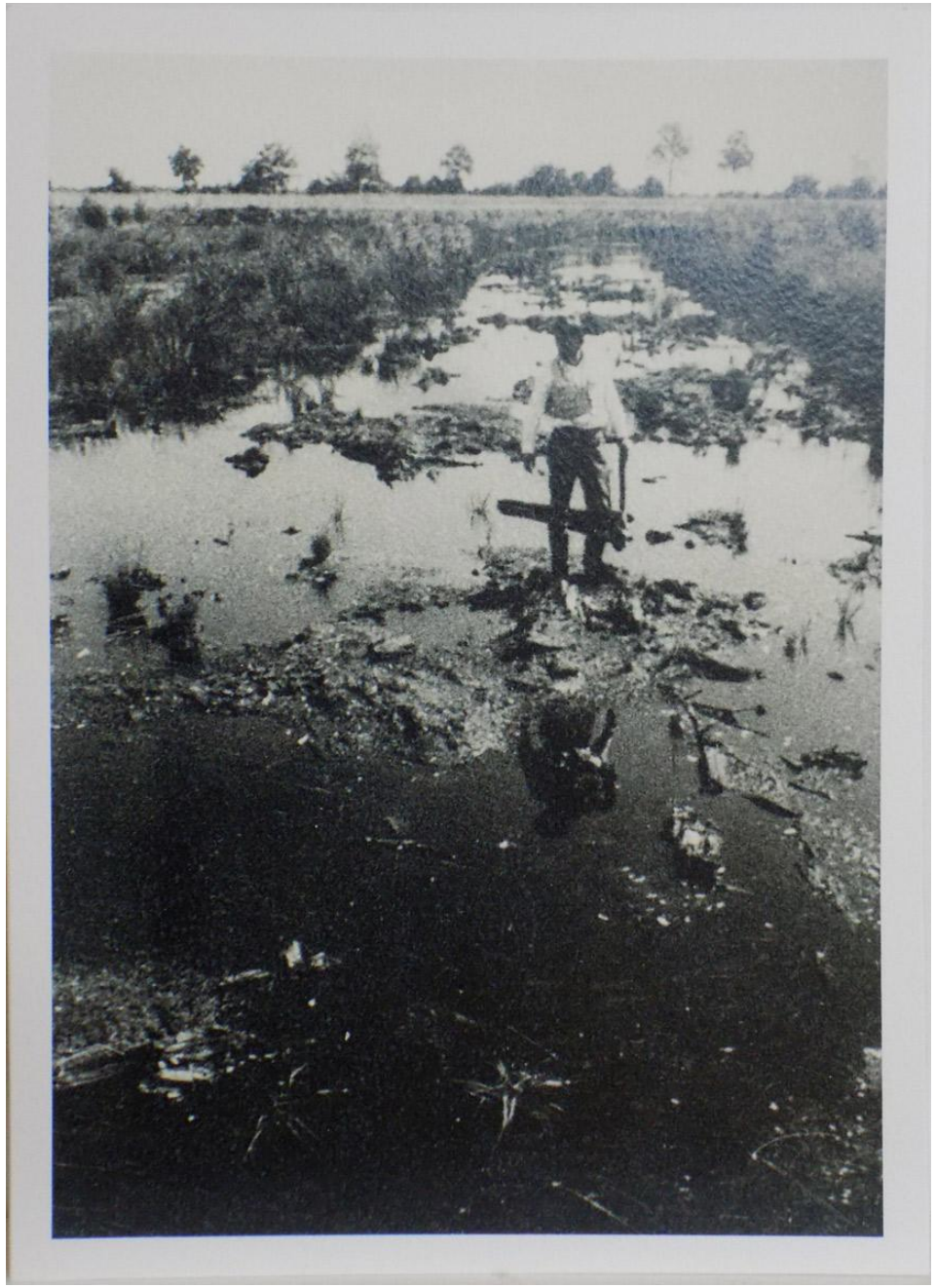
Devenir terre

(être soi c’est être autre à soi)

Joseph Beuys, *Action dans le marais, 1971*

Action *Aktion im Moor* (« Action dans le marais »), 16 août 1971.

Joseph Beuys s'immerge tout habillé dans un marais du Zuider-See situé non loin d'Eindhoven, aux Pays-Bas. L'artiste allemand, à travers cette action, entend protester contre la dégradation environnementale croissante qui affecte les marais européens, du fait de l'expansion des cultures, et notoirement en Hollande, pour cause de poldérisation. Les clichés de sa performance pris par Gianfranco Gorgoni sont éloquents. On y voit Beuys maculé de boue liquide évoluer dans l'eau terreuse à coups des gestes empâtés, à la manière lourde d'un fantôme lent. Comme un homme qui se serait perdu, à deux doigts de disparaître dans un univers non fait pour lui mais qu'il entend pourtant voir préservé à tout prix, et sauvé de la folie pollueuse de ses semblables. ***« Les marais sont les lieux les plus vivants d'un paysage ; en tant que réserve du mystère de la vie et de la transformation chimique, ils conservent une histoire ancienne »***, dit Beuys.







La maculation

Le devenir terre

Un enjeu anthropologique – retrouver une condition perdue ?





Ana Mendieta,
Arbre de vie, 1976.

Incarner la terre Giuseppe Penone, *Souffles*

De nombreux artistes ont su très tôt, comme **Giuseppe Penone**, utiliser la beauté de la terre crue.

Les Souffles, œuvre qui date de 1978, tente ainsi à matérialiser l'immatériel, à rendre tangible le « souffle » qui émane du corps. S'inspirant des recherches de Léonard de Vinci sur la représentation des fluides, l'artiste a déposé son empreinte dans la terre fraîche, qui garde en mémoire le geste, les traces de l'artiste. Reprenant l'ancien mythe biblique de la Création, où le souffle de Yahvé est donneur de vie, comme aussi le mythe grec de Prométhée et d'Athéna où le souffle de la divinité anime la matière inerte, l'artiste donne vie à la matière lui insufflant l'*anima*.



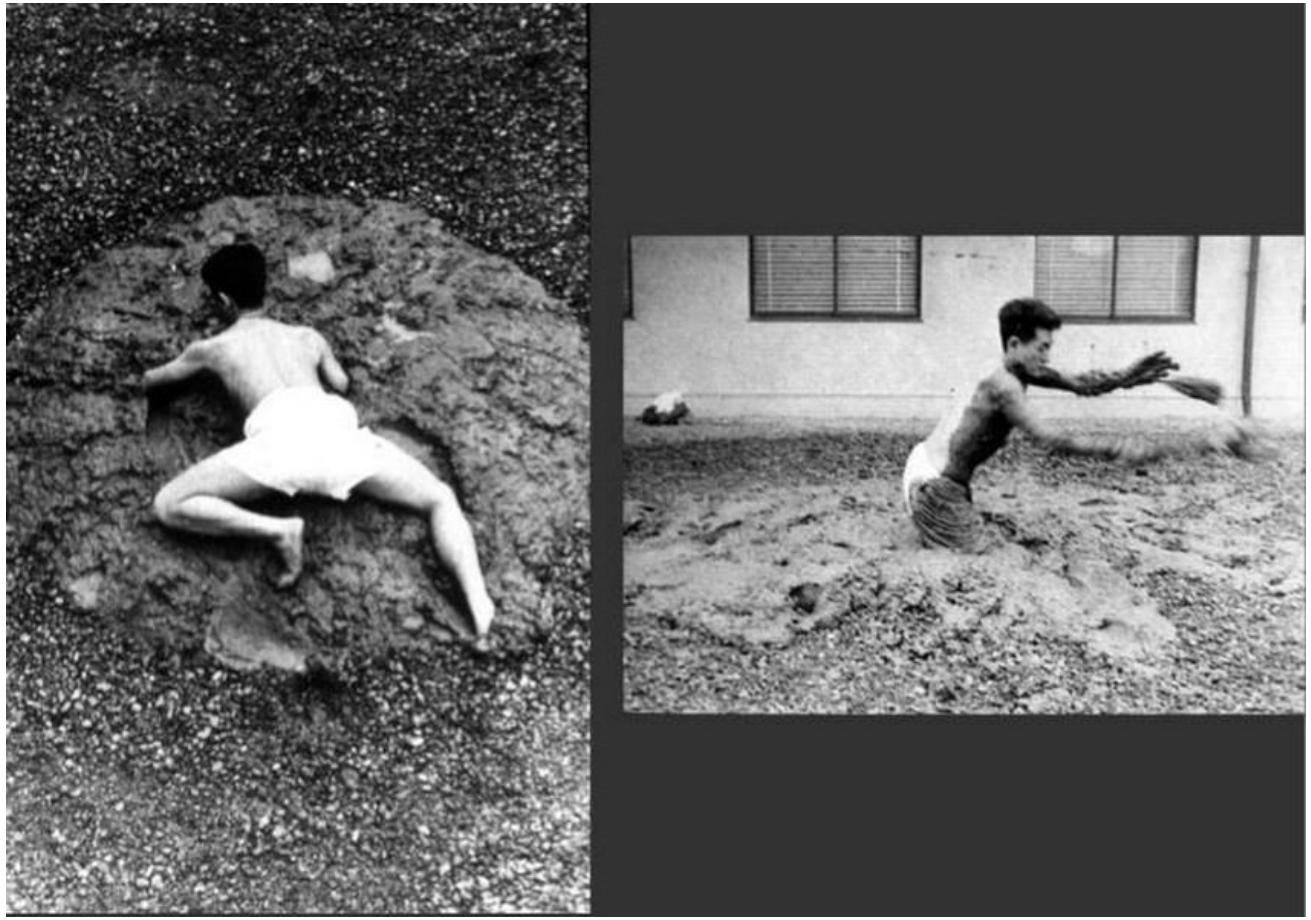




Se mélanger, de corps, avec la terre…

Kazuo Shiraga, ***Lutter dans la boue***.





- Entrer dans la matière pour entrer dans l'œuvre et inversement : cette complémentarité est riche de sens. *Kazuo Shiraga, à l'instar de bien des artistes de son époque, est las de la « représentation »*. À celle-ci, qui met le sujet à distance, il préfère une poétique de la « présentation », cette poétique même alors en train d'accoucher de l'art corporel. ***Quiconque pratique l'art corporel ne conçoit pas de créer si son propre corps n'est pas tout ou partie de l'œuvre qu'il crée***. Dans l'action artistique s'investissent le corps efficace qu'est celui de l'artiste conventionnel, l'*homo faber*, manipulant en expert pinceau ou burin, ainsi qu'un tout autre corps, un « corps-œuvre ».

Constat – avec l'« anthropocène »

Un intérêt pour le matériau naturel à mesure toujours plus écologique

L'âge écologique de l'art consacre bientôt une incontestable évolution de la matériologie de l'art.

Toujours plus d'artistes vont faire le choix des matériauxc dits « sensibles ».

Un exemple de matériau sensible :

la terre crue ?

Pour diverses raisons, qui touchent à la fois à l'esthétique, à l'éthique et aux qualités intrinsèques de ce matériau.

Raisons esthétiques et sensorielles :

Texture et matérialité uniques : La terre crue offre une richesse de textures, de couleurs et d'aspects qui varient en fonction de son origine et de sa préparation. Les artistes apprécient cette diversité pour créer des œuvres uniques et expressives.

Connexion à la nature : L'utilisation de la terre brute permet un lien direct avec le monde naturel, apportant une dimension organique et authentique aux créations.

Malléabilité et plasticité : La terre est un matériau souple et facile à modeler, offrant une grande liberté d'expression pour la sculpture, le modelage et d'autres techniques artistiques.

Pigments naturels : La terre elle-même contient des pigments naturels qui peuvent être exploités pour colorer les œuvres, offrant une palette de tons subtils et terreux.

Adel Abdessemed, *Shams*, MAC Lyon, 2018





Pourquoi les artistes plasticiens utilisent-ils de plus en plus *la terre crue* ?

Pour diverses raisons, qui touchent à la fois à l'esthétique, à l'éthique et aux qualités intrinsèques de ce matériau.

Raisons esthétiques et sensorielles :

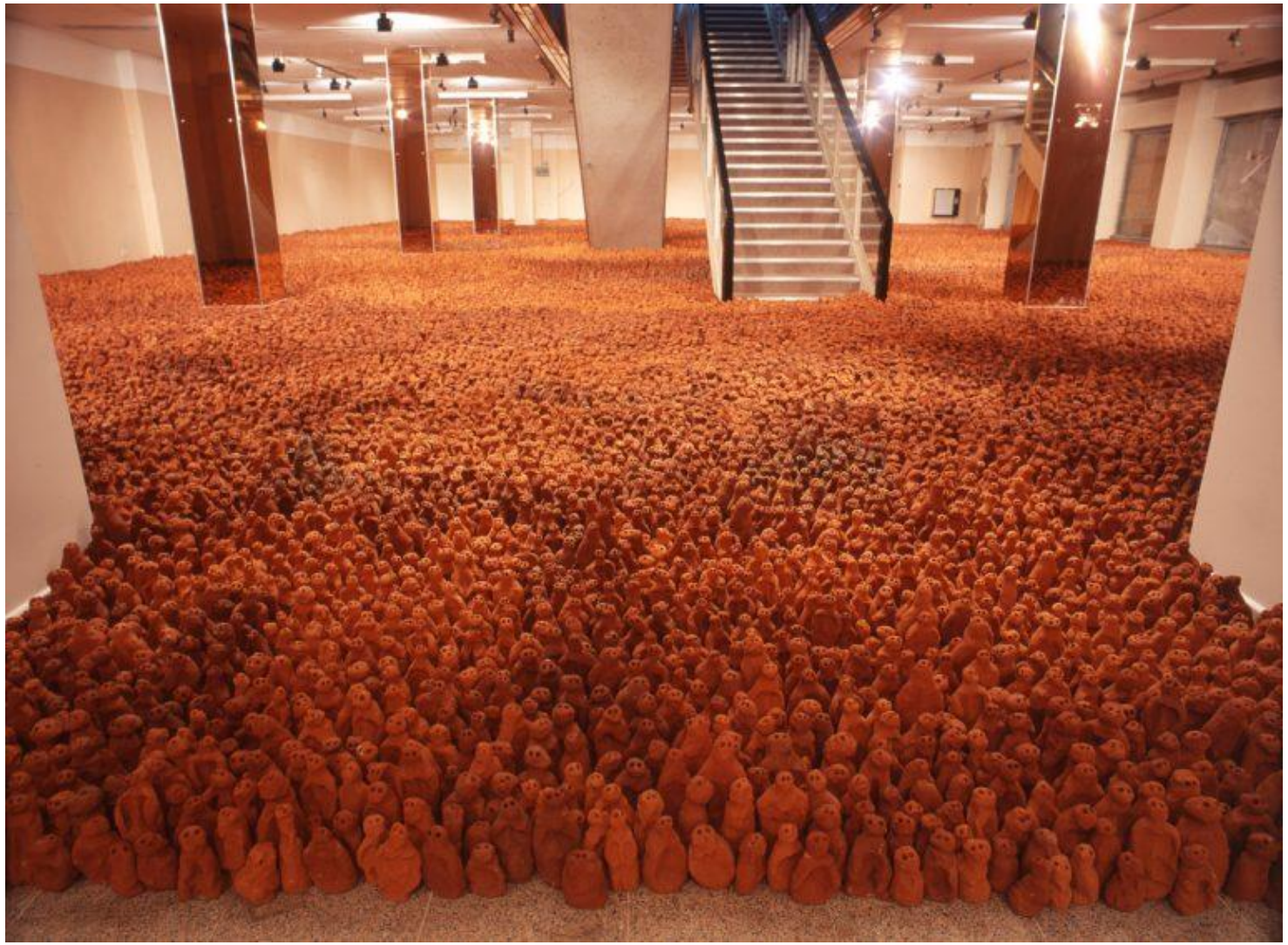
Texture et matérialité uniques : La terre crue offre une richesse de textures, de couleurs et d'aspects qui varient en fonction de son origine et de sa préparation. Les artistes apprécient cette diversité pour créer des œuvres uniques et expressives.

Connexion à la nature : L'utilisation de la terre brute permet un lien direct avec le monde naturel, apportant une dimension organique et authentique aux créations.

Malléabilité et plasticité : La terre est un matériau souple et facile à modeler, offrant une grande liberté d'expression pour la sculpture, le modelage et d'autres techniques artistiques.

Pigments naturels : La terre elle-même contient des pigments naturels qui peuvent être exploités pour colorer les œuvres, offrant une palette de tons subtils et terreux.

Anthony Gormley, ***Field****, 1989-2003*





Mobiles d’utilisation, encore:

Raisons éthiques et environnementales :

Durabilité et faible impact environnemental : La terre crue est une ressource abondante, renouvelable et locale. Son extraction et sa transformation nécessitent peu d'énergie, ce qui en fait un matériau écologique par excellence.

Recyclabilité et circularité : Contrairement à de nombreux matériaux industriels, la terre crue peut être réutilisée et recyclée à l'infini, s'inscrivant dans une logique d'économie circulaire.

Absence de toxicité : La terre crue est un matériau sain, sans composés organiques volatils (COV) ni autres substances nocives.

Autres raisons :

Propriétés techniques intéressantes : La terre crue possède des qualités hygrométriques (régulation de l'humidité) et thermiques (inertie) qui peuvent être intégrées dans des installations ou des oeuvres architecturales.

Redécouverte d'un matériau ancestral : L'intérêt croissant pour la terre crue s'inscrit dans un mouvement de valorisation des savoir-faire traditionnels et des matériaux locaux.

Polyvalence : La terre crue peut être utilisée dans une grande variété de formes artistiques, allant de la sculpture à la peinture en passant par les installations et le design d'objets.

En somme, l'engouement des artistes pour la terre crue reflète une prise de conscience des enjeux environnementaux,

un désir de renouer avec des matériaux authentiques

et une appréciation de la richesse esthétique et sensorielle de ce matériau millénaire.

Art écologique et utilisation de la terre crue : esthétique et ***éthique***

La terre crue est un matériau de choix pour l'art écologique, car elle s'inscrit dans une démarche de durabilité et de respect de l'environnement à plusieurs niveaux : Matériau naturel et abondant :lLa terre est une ressource ***locale***, souvent disponible directement sur le site de création ou à proximité. Son extraction a un impact environnemental bien moindre que celui de matériaux transformés comme le béton ou l'acier. ***Faible impact carbone*** : La transformation de la terre crue nécessite très peu d'énergie. Elle n'a pas besoin de cuisson à haute température comme la céramique traditionnelle, ce qui réduit considérablement les émissions de gaz à effet de serre. Le séchage se fait généralement à l'air libre.

Biodégradabilité et recyclabilité

Contrairement à de nombreux matériaux de construction ou de sculpture, ***la terre crue est entièrement recyclable et biodégradable***.

Les œuvres peuvent être réintégrées dans le sol à la fin de leur cycle de vie sans générer de déchets nocifs.

Encore, la ***régulation thermique et la qualité de l'air*** : La terre crue a la capacité d'absorber et de restituer l'humidité de l'air, contribuant ainsi à un environnement intérieur plus sain et confortable. Elle peut également absorber certaines odeurs.

Bien que moins pertinent pour des sculptures, cet aspect souligne les qualités écologiques du matériau.

Connexion à la nature et au territoire : L'utilisation de la terre locale permet de créer des œuvres qui sont intrinsèquement liées à leur environnement géographique, renforçant un sentiment d'appartenance et une conscience écologique du lieu.

Esthétique brute et naturelle : La terre crue offre une palette de couleurs et de textures naturelles, mettant en valeur la beauté intrinsèque du matériau et son aspect brut. Cela peut s'aligner avec une esthétique de l'art écologique qui privilégie l'authenticité et la simplicité.

De nombreux artistes contemporains intègrent ces principes de l'art écologique en utilisant la terre crue dans leurs créations :

Ils explorent les qualités tactiles et visuelles de la terre brute.

Ils créent des installations éphémères ou des sculptures qui se fondent dans le paysage.

Ils utilisent des techniques de construction en terre crue comme le pisé, l'adobe ou les enduits pour réaliser des œuvres monumentales ou des détails architecturaux artistiques.

Ils sensibilisent aux enjeux environnementaux en utilisant un matériau ***durable*** et en mettant en avant son potentiel esthétique et écologique.

En bref, l'utilisation de la terre crue dans l'art est une démarche profondément écologique qui s’inscrit dans une vision de création respectueuse de l’environnement, valorisant les ressources locales et minimisant l'impact sur la planète.

Les artistes qui choisissent ce matériau contribuent à une prise de conscience des enjeux environnementaux à travers leur pratique artistique.

Le recours plasticien à la terre crue se banalise

De nombreux artistes plasticiens contemporains explorent et réinventent l'utilisation de la terre crue dans leurs pratiques. Voici quelques exemples notables et des pistes pour découvrir davantage d'artistes :

Artistes utilisant la terre crue comme matériau principal ou partiel :

- **Daniel Duchert :** Cet artiste est reconnu pour ses "tableaux" et ses œuvres sculpturales qui mettent en valeur la texture et la matérialité brute de la terre crue. Il explore les différentes identités propres à chaque terre.
- **Alexandra Engelfriet :** Depuis les années 1990, elle crée des installations en terre crue, souvent filmées, explorant la nature cyclique de ce matériau.
- **Benjamin Bloch, Hugo Carton et Ugo Lange :** Ces trois artistes ont récemment exposé leur travail commun intitulé "Entendez-vous rêver la Terre ?", explorant les liens entre l'éco-construction et la création artistique à travers la terre crue. Hugo Carton est notamment céramiste et éco-constructeur.
- **Dzovag Kotchian :** Cet artiste designer et architecte d'intérieur revisite la construction en terre crue en créant des objets du quotidien organiques et poétiques, s'inspirant souvent de l'univers marin.
- **Sara Ranieri (Terrae Project) :** Elle crée des enduits artistiques personnalisés en terre crue, mettant en valeur le potentiel esthétique de ce matériau et combinant savoir-faire ancien et style contemporain.
- **Simon Nicaise :** Cet artiste a notamment proposé un "barbecue de sculptures en terre crue" comme projet collaboratif et explore également la terre dans ses installations.
- **Marie-Laure Griffe :** Bien que travaillant principalement la terre cuite, elle a également réalisé des œuvres en terre crue, explorant la matière dans ses différentes expressions.

Collectifs et événements mettant en avant la terre crue dans l'art :

● **L'association TIGE (Travaux d'Initiatives Générales et Écologiques) :** Ce collectif de plasticiens a organisé des événements de Land Art utilisant des matériaux naturels locaux, dont la terre.

● **Le TERRA Award :** Ce prix mondial des architectures contemporaines en terre crue met en lumière des projets innovants qui valorisent ce matériau, ce qui peut inclure des aspects artistiques et sculpturaux.

● **Expositions thématiques :** Des événements comme "Architecture en terre d'aujourd'hui" ont permis de sensibiliser au potentiel contemporain de la terre crue, y compris dans des applications artistiques.

Un exemple contemporain de rapport écologique à la terre, *Elvia Teotski*

Elvia Teotski, artiste née en 1983, utilise la terre et les éléments naturels de manières diverses et significatives dans son travail.

Son travail explore souvent les notions de trace, de cycle de vie et de relation entre les êtres vivants et leur environnement. Elle s'intéresse aux matériaux fragiles, éphémères et en constante évolution, les intégrant dans des installations et des sculptures qui mettent en lumière des microphénomènes et des processus organiques.

En résumé, Elvia Teotski emploie la terre crue et d'autres éléments naturels comme les algues et les graines, souvent en les associant à des matériaux de rebut, pour créer des œuvres qui interrogent notre rapport à l'environnement, aux déchets et aux cycles naturels. Son approche est à la fois sculpturale et écologique, soulignant la valeur et le potentiel des matériaux souvent négligés.







Dans son exposition ***Molusma*** (2021), **Elvia Teotski** crée une installation in situ en utilisant des briques de terre crue. Ces briques ont été fabriquées à partir de terres de chantier, d'algues échouées, de sable, de vase, de détritus de plage et de déchets déshydratés d'algues alimentaires, le tout assemblé avec d'autres rebuts.

L'ensemble est conçu pour accueillir des criquets. Ce projet met en évidence son intérêt pour les matériaux considérés comme des déchets et leur potentiel de réutilisation dans un nouveau cycle de vie.



Pour une autre œuvre intitulée *Ce que je ne perçois pas, je ne m'y oppose pas* (2022), ***Elvia Teotski*** a créé un dôme en briques de terre crue intégrant de l'agar-agar et des graines, reposant sur un socle métallique mobile.

Cette œuvre suggère une interaction entre la structure terrestre, un liant organique (agar-agar issu d'algues) et le potentiel de croissance (graines).

La terre crue, mais pas seulement.

Une obsession croissante : utiliser des médiums autres, plus « naturels », biosourcés…

Ackroyd & Harvey, Grass Art

Inventer de nouveaux médiums







Côme di Meglio, *MycoTemple*, mycélium, 2023



Travailler la terre – un « art de la plantation »

Certains artistes, encore, décident de se faire ***jardiniers, horticulteurs, agriculteurs…***

Mel Chin, *Revival Fields*, années 1980.

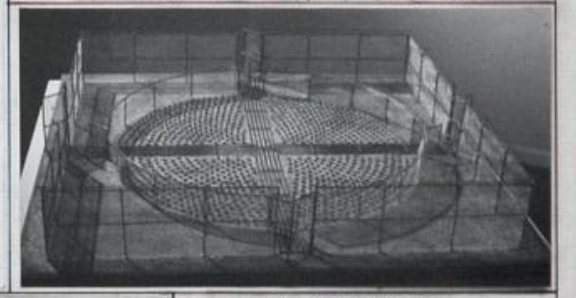
"REVIVAL FIELD"

SCIENTIFIC ADVISOR:
Dr. Rufus L. Chaney
Senior Research Scientist, U.S.D.A.
Beltsville, Maryland

SCALE OF PLAN: 1/8" = 1 FT.

PHOTO: 3/4" = 1' SCALE MODEL

ACTIVE:
REVIVAL
FIELD



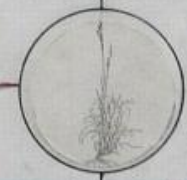
CONTROL
CONTROL
TEST
TEST
TEST
TEST
CONTROL
CONTROL

PROPOSED PLANTS
"HYPERACCUMULATORS" For
TOXIC CONCENTRATIONS of Cd/Zn

NOTE: SITE CONDITIONS MAY AFFECT:
a. PLANT CHOICES
b. REVIVAL FIELD CONFIGURATIONS







INTERNAL TEST CIRCLE:
ANNUAL SPECIES: 3 to 4 MONTH TEST
QTY. 172 PLANTS

- "SWEET" CORN Zea mays.

Inbred dwarf variety (HR 44: Identified by T.D. Hinesley) capable of accumulating 100 times the cadmium of normal corn.

PLANTING: Normal fertilization (10/10/10*) 1 ft. centers in accordance to pattern.

EXTERNAL TEST RING:
PERENNIAL SPECIES: CONTINUOUS TEST
QTY. 800 PLANTS

- BLADDER CAMPION, Silene cucabalis.

A zinc and cadmium hyperaccumulator. Seeds from the correct ecotype to be germinated and transplanted on a site.

PLANTING: Normal fertilization (10/10/10*) 1 ft. centers in accordance to pattern.

CONTROL
PERENNIAL METAL TOLERANT SPECIES
QTY. SUBJECT TO SITE REQUIREMENTS

- MERLIN RED FESCUE, Festuca rubra.

Not a high accumulator but a metal tolerant species that would serve in the control areas and in the prevention of erosion.

PLANTING: Broadcast

- BEYOND THE CONTAINED REVIVAL FIELD AREA

Any of the plants listed above or trials of other metal tolerant/accumulating species could be introduced.

* 10/10/10 is a common nitrogen (N), phosphorus (P) and potassium (K) based fertilizer used in gardening. Site conditions will also determine the needs or exclusion of these additives.









Patricia Johanson, *Fair Park Lagoon*, Dallas











Kathryn Miller

- *Seed Bombings*

(c. 1980)

Fabriquer une grenade remplie de graines.

Semer dans un espace privé de végétation.




Sauge
+
Coleus
BROCCOLOTTO
BROCCOLI
(LITTLE)
GIRASOLI
SUNFLOWERS
~~PANIC~~
~~PANIC GRASS~~
GIRASOLI



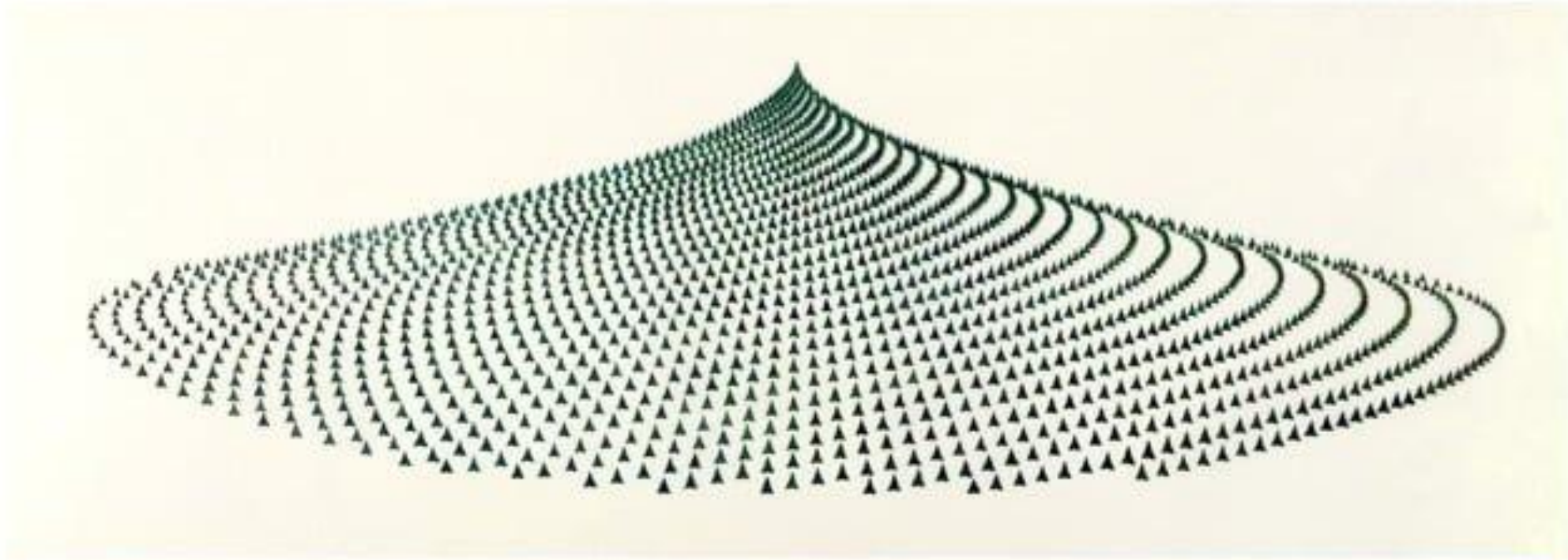
- *Seed Bombings*

Agnes Denes



Wheatfield, 1981









Thierry Boutonnier






subs


QUAI
subs



Encore, le travail artistique avec la *graine*

Maria Thereza Alves, ***Seeds of Change***.

À propos des graines que transportent les navires, des siècles durant, d'un continent à l'autre, et de ce qu'elles révèlent (domestication, perspective postcoloniale).



Maria Thereza Alves, *Seeds of Change*.



… Et avec le public,

Thierry Boutonnier encore, *Le déjeuner dans l'herbe*, Nyon, 2022.









Vers un art toujours plus « contextuel »

Confer le souci de *dépollution.*

La création artistique comme pratique dépolluante.

Un « Cleaning Art ».




SAVE OUR
PLANET


83


LE MONDE CHANGE L'ART



Ha Schult,
Trash People.



RECYCL' ART

DONNE UNE NOUVELLE VIE AUX OBJETS DU QUOTIDIEN



Virginie Aladjidi

Cécile Perrin

CAHIER DE DESSIN +

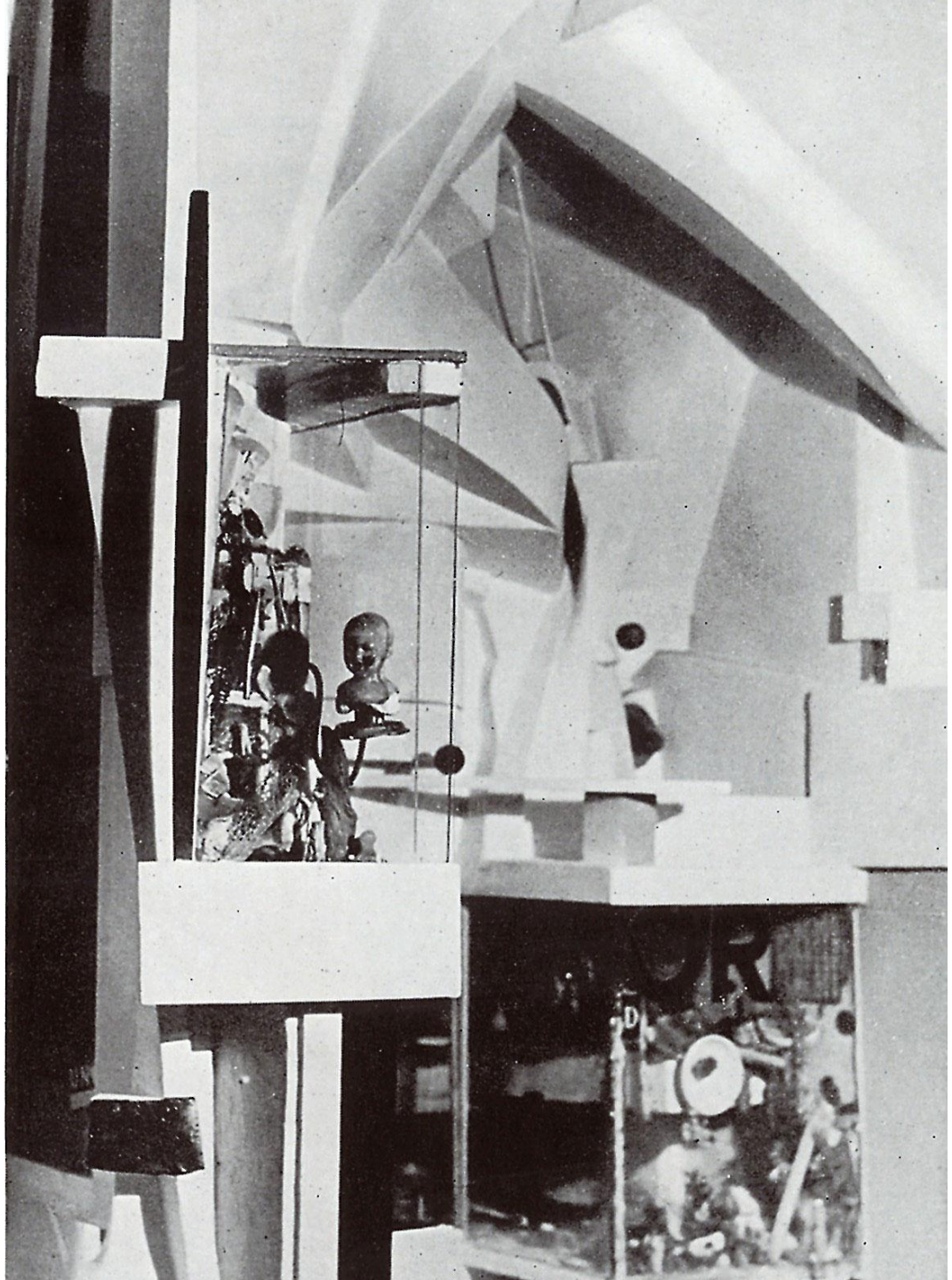
Infos inédites sur le recyclage

Larousse Jeunesse


Ouvert

Arman,
Accumulations,
années 1960.





Kurt Schwitters, *Merzbau*.

Natures Sociétés

L'art des ghostnets

approche anthropologique et esthétique des filets-fantômes

Géraldine **Le Roux**

préface de
Gilles **Clément**



PUBLICATIONS SCIENTIFIQUES

MUSÉUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE











Marina De Bris, *Trashion*.




Doritos
DANGER
The Guardian



Caroline Le Méhauté & Isabella Soupart

Tellus Project

Du 10.04.2025 au 24.08.2025

Centrale, Bruxelles

Un désir fort, réparer… « Désalir » la terre, notre Terre surpolluée







Phytoremédier à un destin-terre tragique…

« ***Tellus Project***, une installation-performance au croisement de l'art et de la biologie ou **bio-art.** Le bio-art est un mouvement d'art contemporain prenant pour médium les ressources plastiques offertes par les biotechnologies. Le projet nous invite à repenser notre relation au vivant et à interroger nos pratiques à travers l'art. Prenant la terre sous nos pieds comme point de départ, les artistes font appel au constat que **75 % des sols de notre planète sont aujourd'hui pollués**. Unies par leur préoccupation commune pour l'environnement et la matière, le duo investit la Centrale et collabore avec un matériau particulier, une terre d'excavation polluée.

Tellus Project est un travail de recherche initié par **Caroline le Méhauté**. De ce constat accablant, elle dirige ses recherches vers d'autres pratiques. Une méthode douce et lente permet de participer à remédier à cette pollution, c'est ce qu'on appelle la phytoremédiation. Elle consiste en l'absorption des polluants contenus dans les sols par des plantes hyperaccumulatrices, capables de filtrer et de dégrader une partie des polluants. Au-delà d'un acte symbolique et poétique, la création peut participer au « care », au « prendre soin », pour une résilience du vivant.

Dans Tellus Project, la chorégraphe Isabella Soupart invite un groupe de danseur'euses à se relayer, dans une épreuve d'endurance, physique, rythmique et envoûtante, iels interagissent individuellement ou collectivement en se confrontant à cette terre polluée, qu'on ne peut plus « cacher » : les tas de terre sont ainsi modelés, transformés, déplacés, sculptés tour à tour. Le public est invité à partager cette expérience unique et hypnotique, chacun.e définissant son temps personnel d'expérience. *Tellus Project* est une éblouissante chorégraphie de corps et de sculptures/installations, inlassablement reconfigurée » (source / La Centrale, Bruxelles).

La tentation logique du laisser-faire.

L’artiste est celui qui n’intervient plus…

Alan Sonfist à NY, **Lara Almarcegui** à Rotterdam…

Alan Sonfist, *Time Landscape*, 1977



New York


TIME
LANDSCAPE

Donner corps à la libre expression naturelle (le « jardin sauvage », *Wild Garden* de William Robinson, XIXe siècle)

L’abandon de la prérogative humaine ?

Gilles Clément, premier « jardin de résistance », 2007 (*Jardin d'eau jardin d'orties*, biennale de Melle, 2011)



Lara Almarcegui



Laisser la nature tranquille.

Pas d'intervention.

Bloquer le processus d'humanisation des paysages



La mission de l’ artiste est de protéger la nature. Ne rien faire est parfois plus important que faire quelque chose. L’art restaure les droits de la nature. L’homme se dresse contre sa propre condition acquise.

Faire travailler la nature…

Une autre option, caractéristique du devenir de la création plasticienne à l'ère anthropocène, est le fait de « faire travailler la nature ».

L'artiste, dans ce cas, se fait « connexionniste », il ne crée pas à proprement parler mais siuuscite les conditions qui vont permettre à la nature de « créer », de faire œuvre.

Fernando Prats,

Peint par les oiseaux,

c. 2015

Mettre la nature à contribution,
Co-création,
Éco-conception.





Fernando **Prats**,

Peint par la nature

Chaiten, 2010 (éruption volcanique : poussière, cendres, suie)



Fernando Prats

Peint par l’océan

La méthode



Du papier fumé. L'élément naturel marque la suie



L’accrochage en galerie d’art ou au musée

Un art militant

Où la création plasticienne rejoint le domaine des luttes écologiques.



- Gustav **Metzger**

- *Mobile*

Témoigner de la mort d'une plante

Un processus létal

La dénonciation exposée



Pas une métaphore

Un fait



Une culture volontariste : *inciter*





Mierle Laderman Ukeles, *Touch sanitation*, 1978.



Activisme, artivisme




Sanitation
M 3
M 3
25



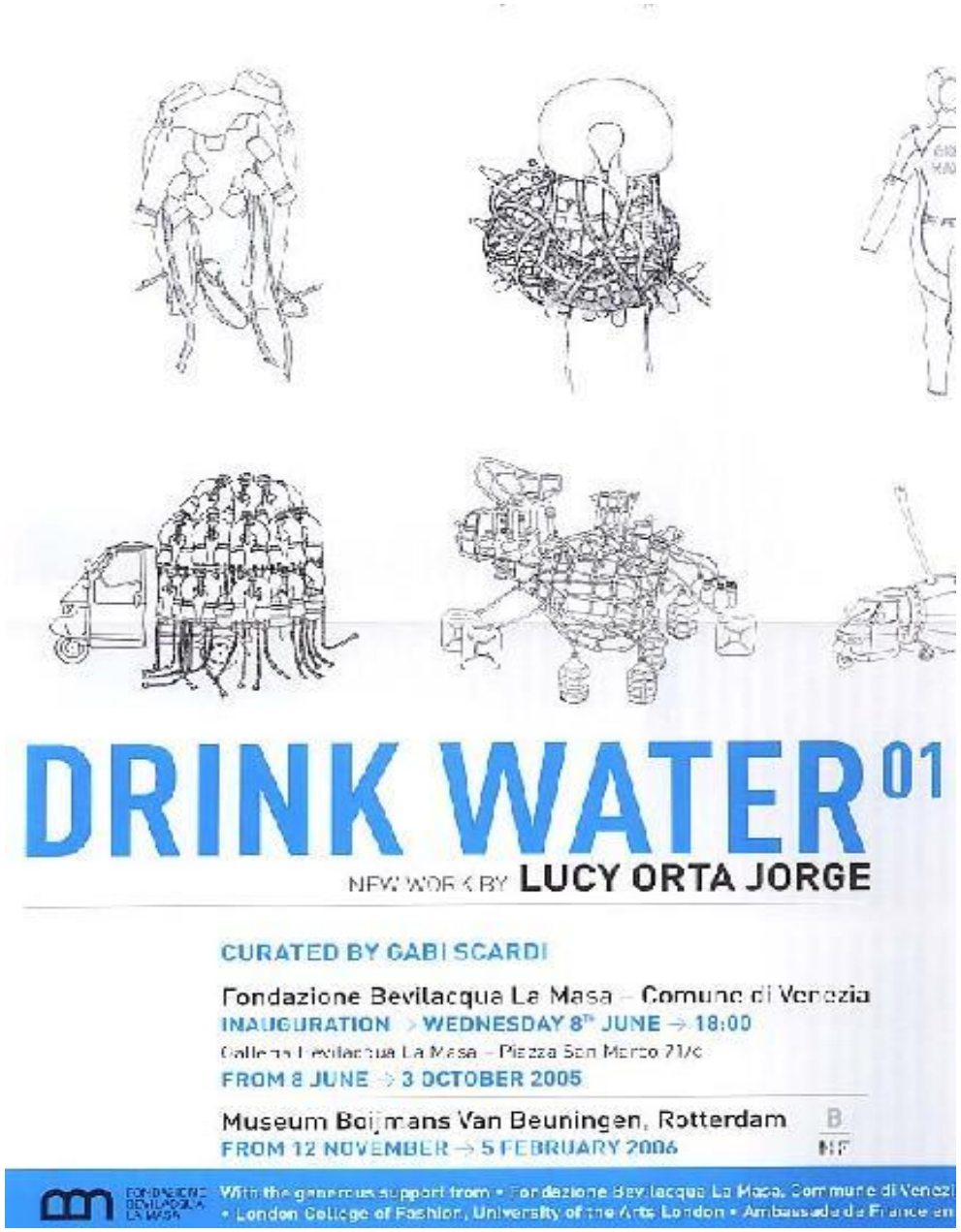
Lucy & Jorge Orta

Drinkwater

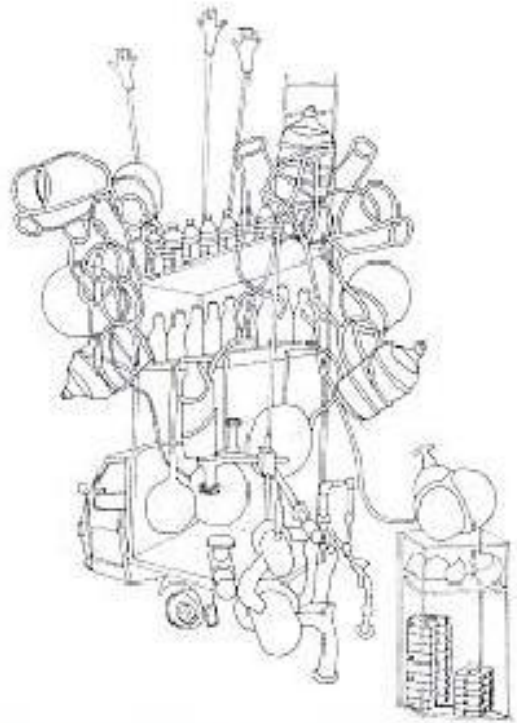
Activisme, artivisme

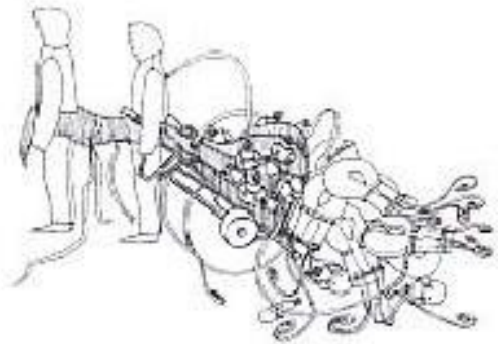
Un engagement contextuel

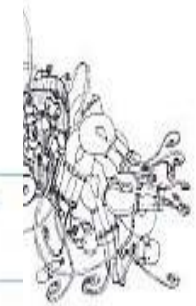
Qu'en est-il de l'eau potable dans le monde ?



ORTA







FONDAZIONE BEVILACQUA LA MASA | Lucy ORTA Jorge Drink Water! | 9 giugno 3 ottobre 05 | Galleria di Piazza San Marco Venezia

FONDAZIONE BEVILACQUA LA MASA | Lucy ORTA Jorge Drink Water! | 9 giugno 3 ottobre 05 | Galleria di Piazza San Marco Venezia

- Studio Orta, **Drinkwater**





Design d’urgence
Plans en libre accès (fichiers libres en Open Source).
Libre droit de construction



Activisme, artivisme *suite*

Amy BALKIN




APRIL 2010
The Upper Park opens over the USA with the purchase of the right to emit 500 tons of CO2.



Un processus complexe.

L’artiste exploite le droit à polluer accordé aux États par les autorités contrôlant la pollution globale.

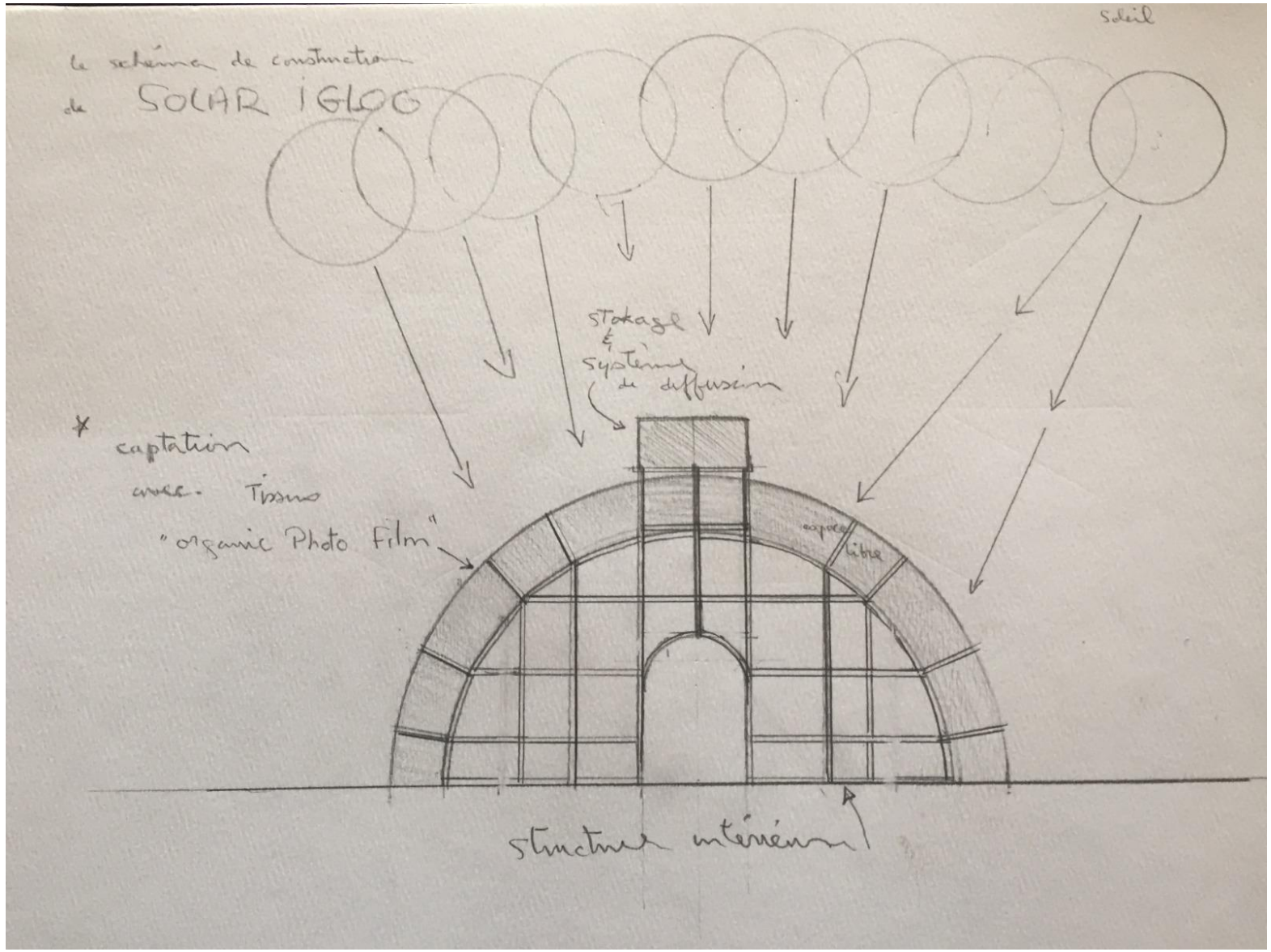
En faisant acheter des droits à polluer qui ne seront pas utilisés, l’artiste aide à limiter la pollution de l’air.

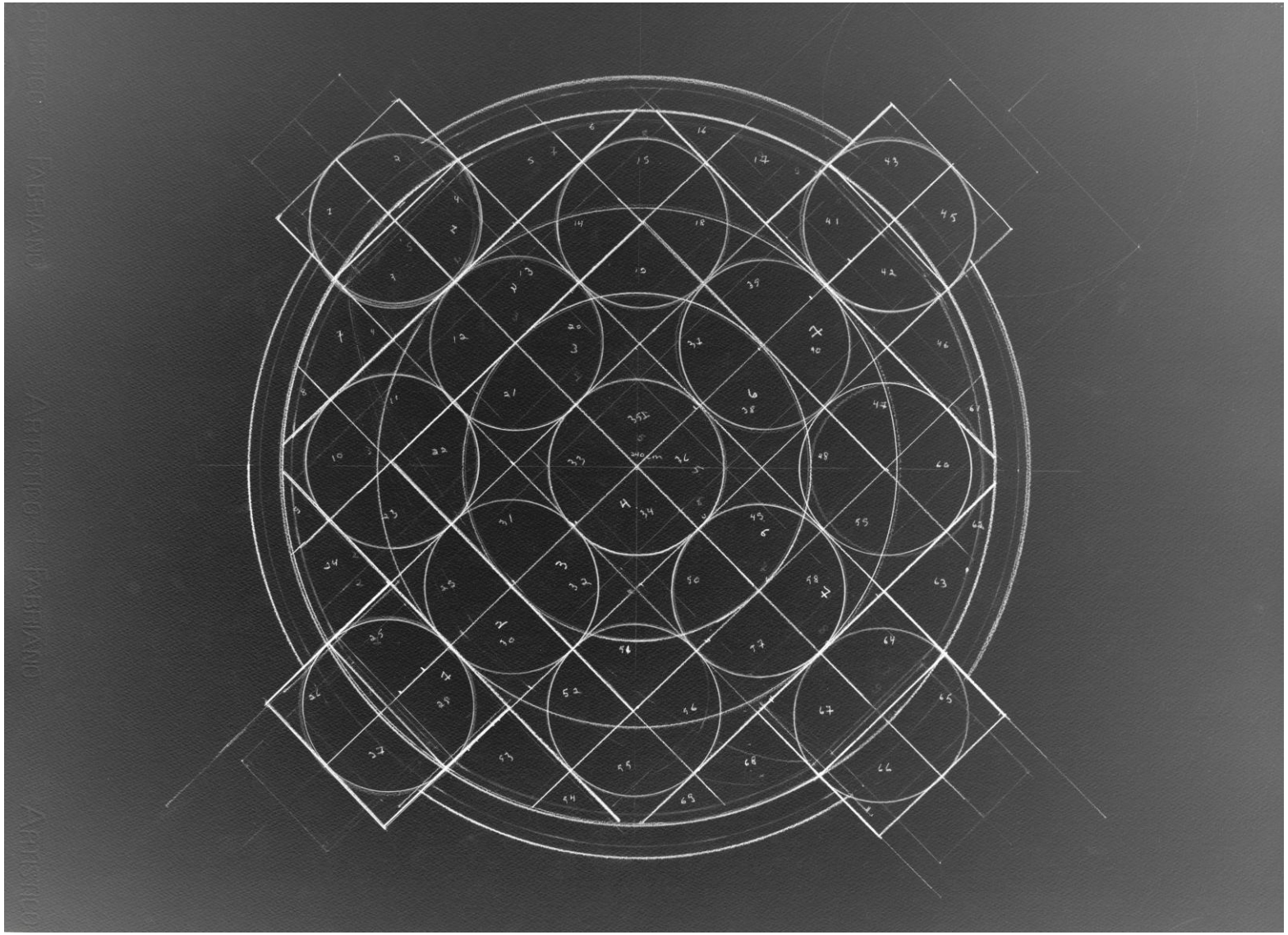
Enfin, les projets « art science »…

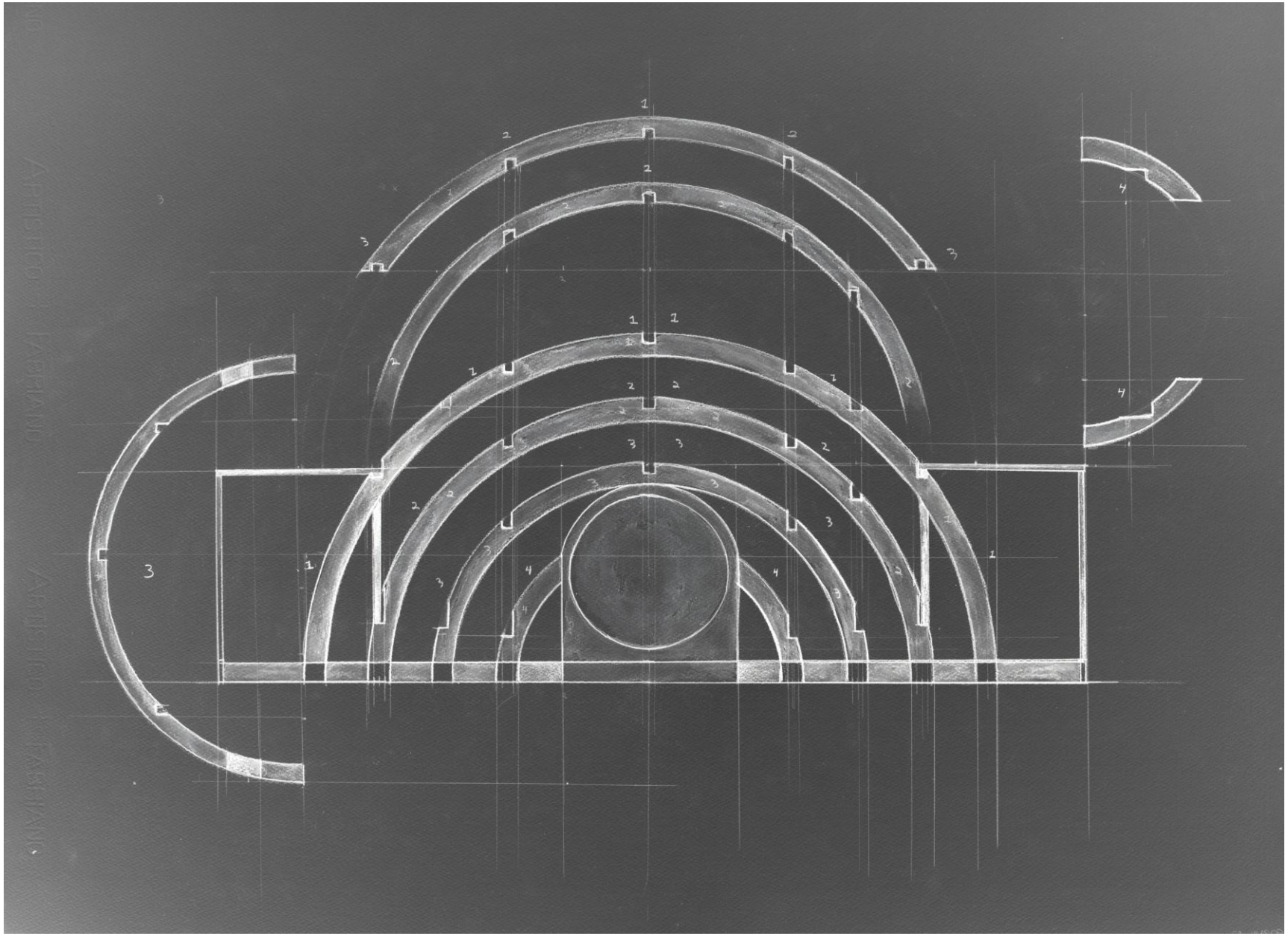
Le temps des projets art-science

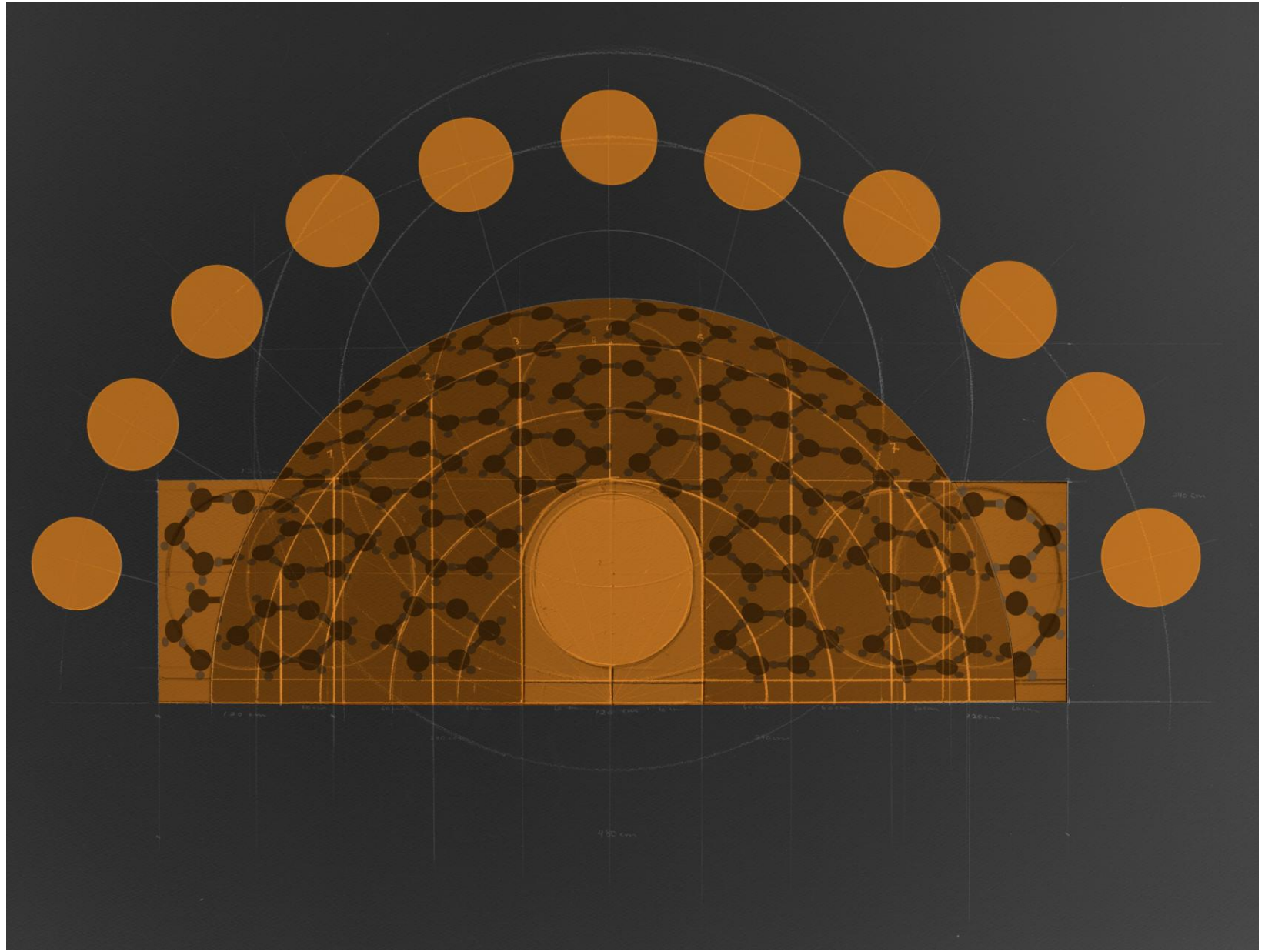
Couturier Lafargue, *Igloo Solaire / Chutes de glace*, 2022-…

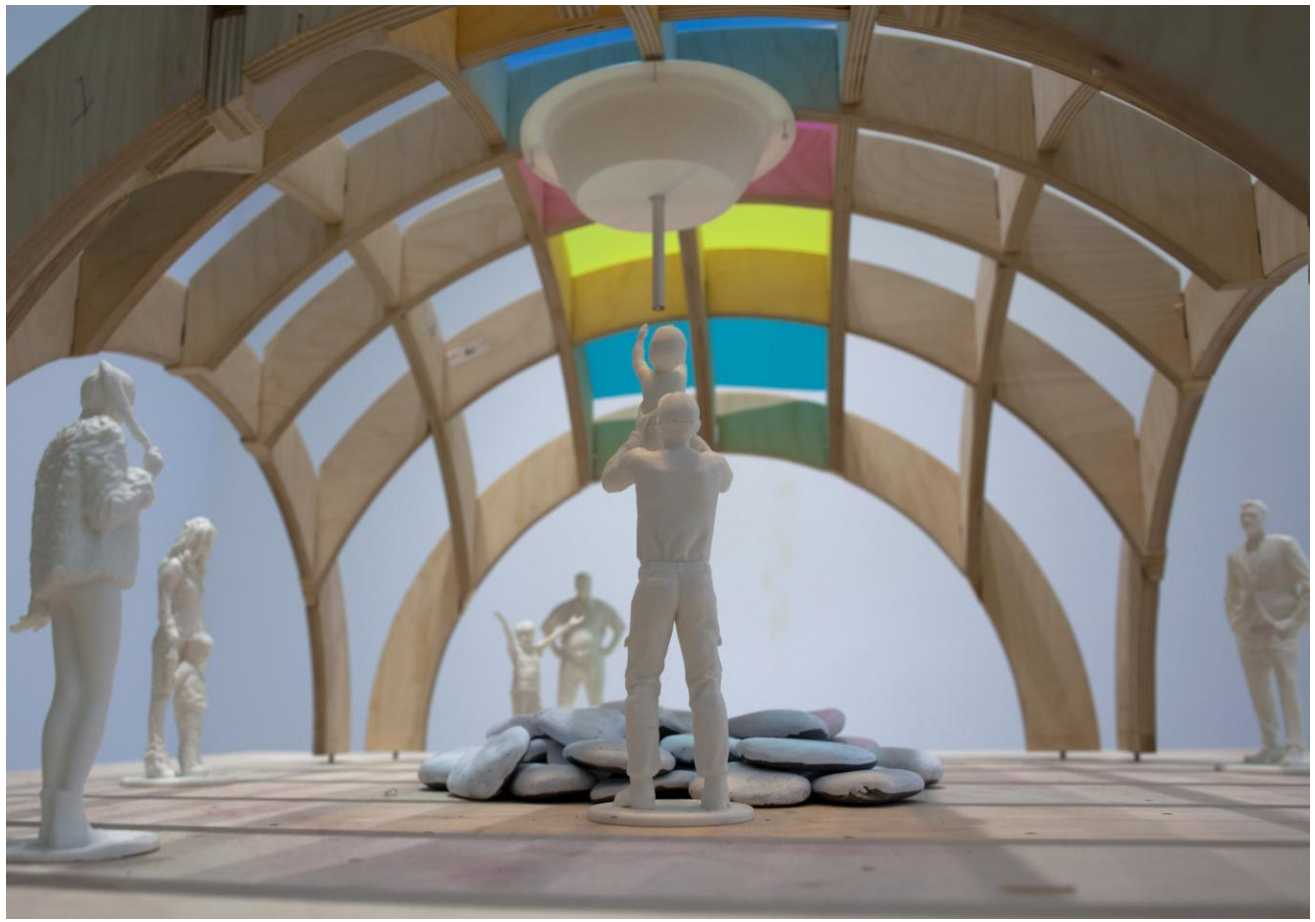



le schéma de construction
de SOLAR IGLOO
Soleil
stokage
&
système
de diffusion
* captation
avec Tissus
"organic Photo Film"
espace
libre
structure intérieure









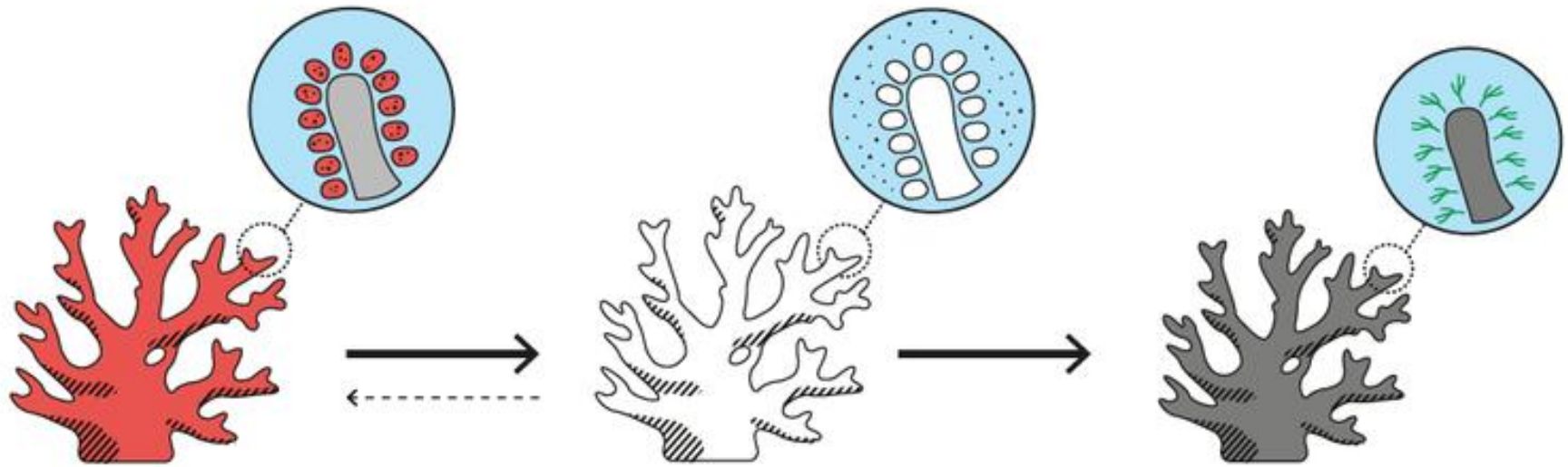


Jérémy Gobé, *Corail Artefact*, depuis 2017





Le processus du blanchissement



CORAIL EN BONNE SANTÉ
Le polype, un animal, héberge des algues unicellulaires, les zooxanthelles, qui le nourrissent et donnent au corail sa couleur.

CORAIL BLANCHI
Si la température de l'eau augmente, le corail expulse ses microalgues. Dépigmenté, il laisse voir son squelette blanc.

CORAIL MORT
Si la température reste trop haute, le corail finit par mourir. Des algues filamenteuses recouvrent alors son squelette.

Sources : Noaa ; IUCN Climate Council ; InsideClimate News ; Coral reef Studies

LES POINTS D'ESPRIT

Ce sont de petits motifs servant à orner la dentelle.
On en distingue six formes :
ovales, carrés, triangulaires, en croissant,
en losange, et ronds (boutons)

Le point d'esprit se confectionne, généralement, avec 4 fuseaux soit un meneur ou voyageur et 3 fuseaux statiques.
Le meneur va de droite à gauche et de gauche à droite
en passant alternativement dessus et dessous et dessous/dessus les 3 fuseaux.
C'est une passée qui commence et clôture un point d'esprit.
La tension, plus ou moins importante, portée sur le meneur et l'écartement des fuseaux extérieurs donnent la forme souhaitée au point d'esprit.
(Fig. 35).

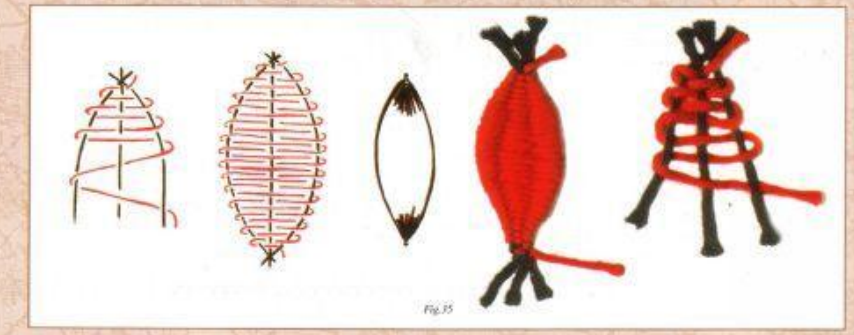
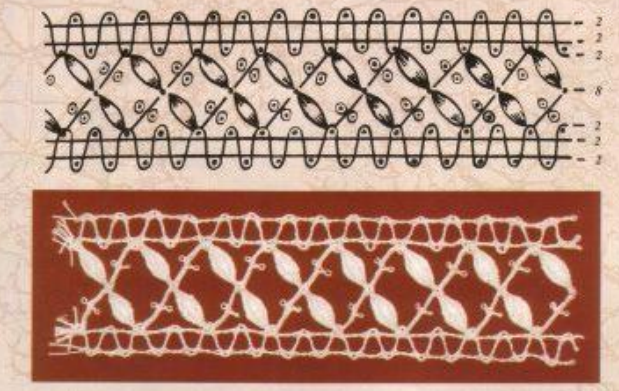


Fig.35

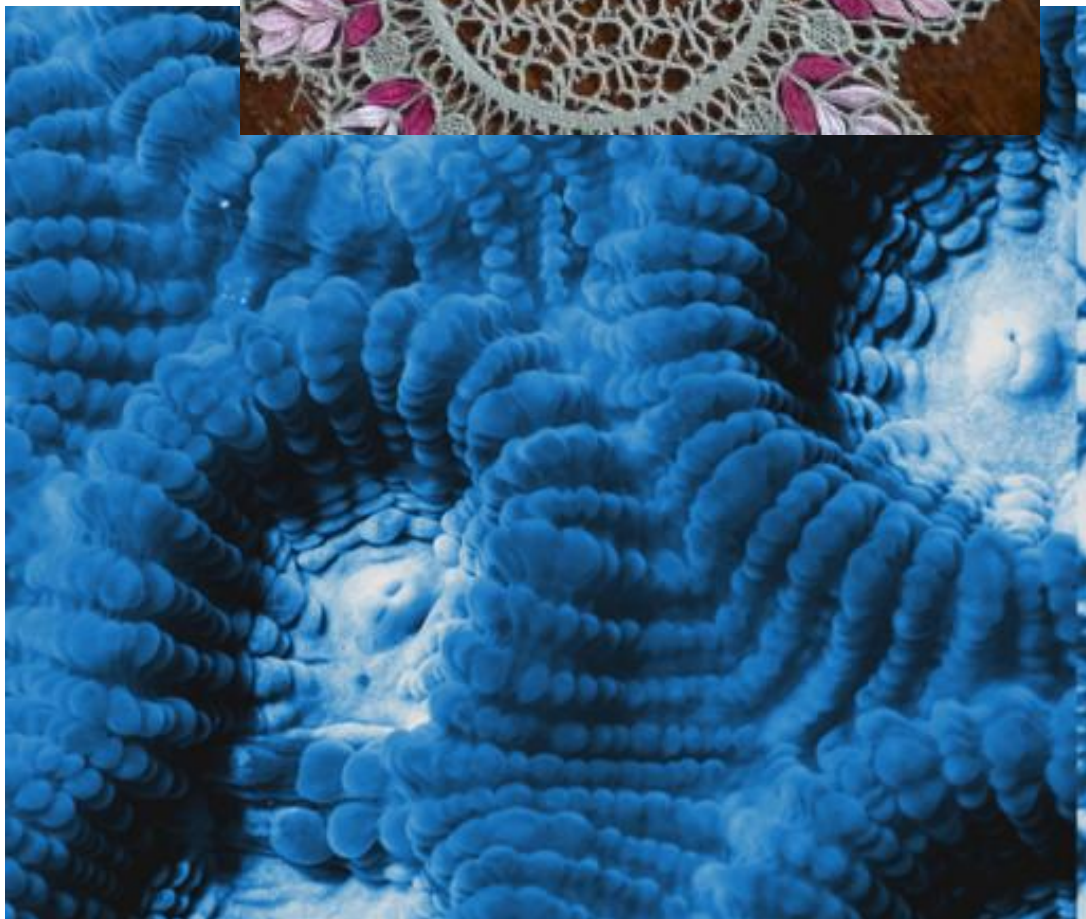
N°27 - *Point d'esprit ovale - 20 fuseaux*

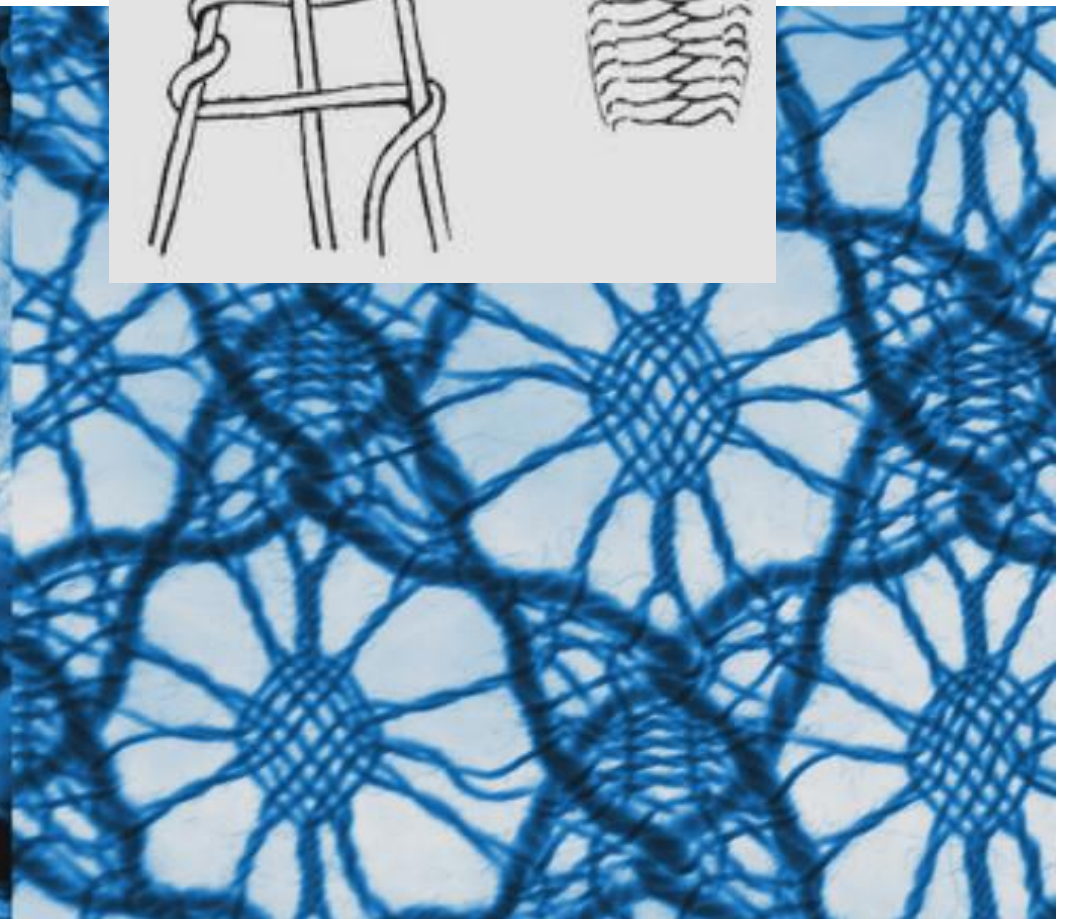












L’artiste, nouvel OGMiste

L’alliance éco-responsable

Sam **Van** Aken

The Tree of Forty Fruits

Sam van Aken est artiste, agronome et biologiste. Il crée une variété d’arbres qui peut porter plusieurs fruits de différentes espèces.





L'artiste recourt ici au principe de l'OGM mais sans processus chimique, en utilisant les seuls moyens élémentaires qu'offre la nature : coupes, boutures, greffes. L'homme devient un acteur volontariste dont l'action consolide la nature et la biodiversité.



Luce Moreau, *travailler avec les abeilles*

« Notre dessein commun est la survie, l'adaptation à un monde de plus en plus hostile à la vie plurielle, et par la même, à notre coévolution ».



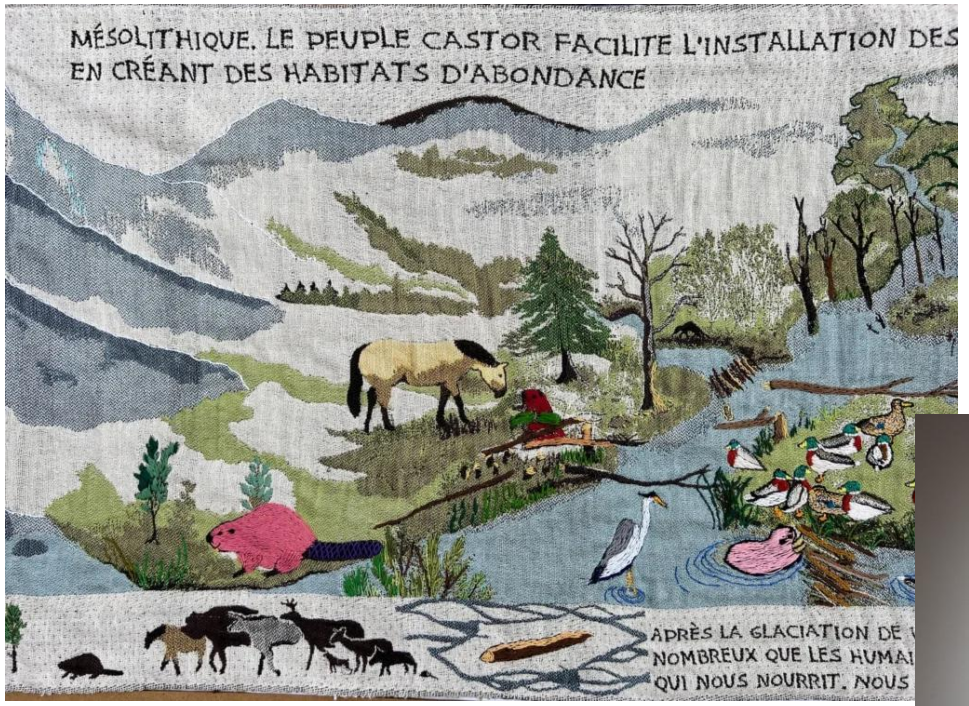


Luce Moreau, *Phalanstère*



La fusion ultime

Suzanne Husky (avec Baptiste Morizot), *vivre avec le peuple castor*





Pour solde de tout compte,

un art *« symbiocénique »* ?

En intention du moins, oui.

Je vous remercie.