

# FUERA DE CAMPO\*

Gilles A. Tiberghien  
Université de Paris I Panthéon-Sorbonne

## RESUMEN

Son muchos los artistas que, interesados por la naturaleza, el paisaje y la ecología, se han asociado en los últimos tiempos a la idea de *land art*. Sin embargo, es preciso una revisión de esta misma categoría, tanto para evitar convertirla en un cajón de sastre como para retomar el estudio de este movimiento e intentar comprender sus nuevas tendencias. En este contexto, la práctica artística debe ser también contemplada como fruto de una evolución y, en consecuencia, susceptible de nuevos análisis. Así, la lectura que se extrae de las obras más significativas de Smithson en nada se asemeja al desarrollo de algunas prácticas de Joseph Beuys o a las pretensiones ecológicas planteadas por Patricia Johanson. Término "fuera de campo" –*hors champ*–, derivado del mundo de las artes secuenciales, se utiliza aquí para describir el tipo de piezas en las que el espectador, en base a la información que se le aporta, es capaz de aprehender aquello que existe fuera de la obra, lo que es invisible a sus ojos pero no al entendimiento. Al fin y al cabo, el paisaje no se entiende como un elemento autónomo o ajeno al espectador, sino que es un punto de encuentro, un espacio para la interrelación y que convierte el propio arte en diálogo.

Palabras Clave: Land Art, paisaje, medioambiente, fuera de campo.

## ABSTRACT

Pursuing their interest in nature, landscape and ecology, there are many artists who have recently embraced the concept of land art. However, this very category is in need of reappraisal, both to prevent it becoming something of a catch-all term and so that study of it may be resumed and an insight gained into its latest trends. Given this context, the artistic practice must also be viewed as the product of a development and as such, open to fresh analysis. The interpretation deriving from Smithson's most significant works does not, therefore, in any way resemble the development of certain practices engaged in by Joseph Beuys or the environmental aims propounded by Patricia Johanson. The term "out of field" (*hors champ*), deriving from the world of sequential arts, is used here to describe the type of pieces in which the spectator, on the basis of the information given to them, is able to perceive that which exists outside the work, that which is invisible to their eyes but not to their understanding. Ultimately, landscape is not understood as an element that is autonomous or remote from the spectator, but is seen as a meeting point, a space where interactions can occur and which transforms art into dialogue.

Keywords: land art, landscape, environment, out of field.

*Nuestra facultad de percibir la calidad en la naturaleza comienza, como en el arte, por el placer de la vista. A continuación, se extiende siguiendo diferentes etapas de la belleza hasta alcanzar valores todavía no captados por el lenguaje.*

Aldo Leopold, *Almanach d'un comté des sables*, p. 128

---

\* Este texto es el capítulo 8 del libro *Land art* de Gilles A. Tiberghien, publicado en el otoño de 2012 en una versión revisada y aumentada (1ª edición de 1993) en Éditions Carré. Es uno de los dos nuevos capítulos de esta obra.

Al principio de mi libro *Land art*, intenté diferenciar el *land art* de otras formas de trabajo artístico en y con la naturaleza. Este trabajo metodológico me parecía, y me sigue pareciendo, necesario para evitar las confusiones lamentables que comparan cualquier forma de intervención en la naturaleza con el *land art*. El parámetro histórico que aquí se invoca como uno de los diferenciadores que permiten utilizar esta categoría debería bastar para no confundir las producciones nacidas en su mayoría en la década de 1960 con las propuestas y las intervenciones mucho más tardías que remiten a presupuestos aceptablemente diferentes incluso si el ejemplo de estos antecesores pudo haber desempeñado un papel importante para los artistas más jóvenes.

Sin embargo, la historia aquí no es lo único en juego. Las formas de las intervenciones también desempeñan su papel, al menos en lo que respecta al tipo de intervención artística que aquí impera, con el sentido con el que Baxandall considera la intención, no como una reserva mental sino como un depósito legible<sup>1</sup> en condiciones de producción que permiten interpretar una obra.<sup>2</sup> En la década de 1960, los artistas trabajaban con materiales naturales creando, en ocasiones, arte con la ciencia para poner en evidencia procesos que afectan a cada individuo en su relación con la sociedad y el mundo natural que le rodea.

Alan Sonfist al recurrir a la historia de la botánica, Peter Hutchinson al experimentar las formas de la descomposición natural, Hélène y Newton Harrison al volver visibles mediante mapas y fotografías las formas de adaptación a nuevos medios de determinadas especies de cangrejos como el *Scylla serrata*... todos ellos participan en un determinado tipo de arte que podríamos calificar como arte ecológico. Para llevarlo a cabo se ha optado por considerar el mundo del arte como una especie de «teatro de la naturaleza».<sup>3</sup>

Cuando ordena los restos recogidos en la playa de Carboneras en España y cuando los apila en montones para fotografiarlos como un monumento efímero que titula *Beach Pollution*, Hans Haacke trabaja también en este sentido. Su trabajo que, además, había comenzado con el agua (recogida, pulverizada, congelada, etc.),

adoptará un matiz cada vez más comprometido, contribuyendo a denunciar las implicaciones políticas y los presupuestos ideológicos que animan el mundo de la cultura, con el que el mundo del arte está permanentemente enfrentado.<sup>4</sup> A partir de mediados de la década de 1970 las preocupaciones de Haacke ya no hacen referencia apenas a la ecología ni a la naturaleza en general. Por otra parte, su visión de las cosas, como la de Robert Smithson o la de la mayoría de los artistas del *land art*, no habrá sido nunca muy idílica ni «romántica», ni siquiera en el mejor sentido del término.

Cuando Jack Burnham le preguntó cuál era su relación con la filosofía de D.H. Thoreau, al que le recordaba su evolución artística, Hans Haacke respondió:

*¡El bueno de Thoreau! El romanticismo no es realmente lo mío, aunque no niego que haya algo de eso en mí. Sea como fuere, no soporto ese amor decimonónico, ostensible e idílico por la naturaleza. Estoy a favor de lo que nos pueden ofrecer las grandes ciudades, las posibilidades de la tecnología y la mentalidad urbana. El Plexiglass, por otra parte, es artificial y resiste con firmeza tanto la sensualidad táctil como el "toque personal". Plexiglass, producción en masa y Thoreau... no casan demasiado bien juntos.<sup>5</sup>*

Smithson ya se burlaba de Thoreau cuando se enfrentaba a Olmstead afirmando que éste, al crear los lagos, «no se limitaba a teorizar sobre la materia». Para Smithson, que defendía una visión materialista de lo pintoresco y la naturaleza en general, Thoreau o Emerson, con su visión religiosa de la naturaleza, no manifestaban nada a lo que pudiese apelar... con la excepción de una posición política radical en la cual se inspirarían profundamente el *Mayflower* y sus herederos, puesto que la apropiación de los territorios de Norteamérica por parte de los colonos fundó la identidad del país permitiendo a todo el mundo reconsiderar aquello que les vinculaba con los demás y con un suelo recién conquistado. Como escribió Catherine Larrère:

*En su reencuentro con la vida salvaje (Wilderness), las personas adquieren una*

*confianza en ellas mismas que hace posible el autogobierno. El movimiento de protección de la naturaleza se arraiga en una contracultura, pero también hace un llamamiento a los mitos fundacionales, religiosos a la par que políticos, de la nación estadounidense.*<sup>6</sup>

La visión de la naturaleza de los artistas del *land art* es la de los amplios espacios exteriores que permiten prolongar en cierto modo las galerías o los museos. «No creo –afirmaba Smithson en su debate con Heizer y Oppenheim– que planteemos la cuestión en términos de retorno a la naturaleza». Para él, añadía, el mundo es un museo: «Por el hecho de pensar en términos de “emplazamiento” y “no emplazamiento” [*site/non-site*], ya no siento la necesidad de referirme a la naturaleza».<sup>7</sup>

La naturaleza –que, en muchos aspectos, es una especie de abstracción para numerosos artistas, una reserva de materiales, un taller a cielo abierto, una gigantesca paleta– es considerada al mismo tiempo por otros un conjunto de firmas entrelazadas, un lugar de correspondencias más secretas entre el hombre y su entorno, donde el primero participa dejando en el suelo las huellas de su actividad, que se entremezclan con las de los agentes naturales más elementales, como el viento y el agua, pero también con las huellas que dejan los animales.

Si se puede hacer que emerja globalmente un determinado número de pistas de la década de 1960, quizá también debamos considerar la aparición de otras formas de arte en la naturaleza en ruptura con esta época o buscando las referencias en tiempos anteriores. Hoy en día, algunos artistas mantienen así una relación muy íntima con la naturaleza observada en sus aspectos más efímeros, siguiendo procesos de pensamiento en ocasiones próximos a los orientales y, con frecuencia, a modo de prolongación de un cierto romanticismo.

Andy Goldsworthy, gracias a las manipulaciones de los orfebres, realizó obras cuya instantánea fotográfica conserva para nosotros la frágil organización. Flores, hierbas, pétalos, bayas, plumas, conchas, sostenidos por argamasas naturales, arcilla, resina o sujeciones vegetales, di-

bujan delicados montajes coloridos. Instalado en Escocia desde hace veinte años, se interesa por los límites de las propiedades materializadas por los muros de piedra seca. Una técnica ancestral en la que se ha inspirado para determinadas intervenciones como este muro construido en Vasivière (en la región de Limousin) y que se hunde bajo las aguas cerca de los restos del pueblo hoy desaparecido en el fondo del lago artificial.

Su obra juega a menudo con fenómenos de tensión entre lo líquido y lo sólido –el agua y el hielo, por ejemplo, con el que ha trabajado mucho–, con la elevación y la gravedad, con la movilidad (el movimiento de las mareas, los palos lanzados al aire) y la inmovilidad (por ejemplo, la de los «centinelas» de piedra que se sostienen por su propio peso y resisten el viento y las corrientes). Lo que mejor simboliza este sistema de equilibrio son los arcos que va a construir esparcidos por el paisaje y que constituyen, tanto en sentido literal como figurado, la piedra angular de su obra. Goldsworthy pertenece además a una familia de artistas que practica lo que podríamos denominar un «arte vegetal» –*art végétal*–, del que es, junto a Nils Udo, el representante más conocido. A mayores del estilo del planteamiento y del tipo de materiales que utilizan, otra particularidad vinculada al carácter efímero de sus obras es trabajar a menudo con, y en ocasiones *para*, la fotografía.<sup>8</sup>

Nils Udo, nacido en Alemania en 1937, comienza pintando antes de trabajar en la naturaleza en la década de 1970. Gran parte de sus obras juegan con elementos extremadamente efímeros y manifiestan las inquietudes de un colorista, que asocia (con frecuencia de manera muy contrastada) el rojo de las bayas, las serbas o determinadas flores con el verde vegetal o que dibuja, por medio de pétalos, líneas sinuosas o círculos sobre el agua, colocando campanillas sobre hojas de robinia en la superficie de un estanque. En ocasiones trenza fucsias sobre rejillas de bambú, recalcando la pronunciada fisura de un bloque de lava fría con una fila de pétalos rojos de ponsetia, denominados en la isla de Reunión «Lenguas de fuego», y que, a la vez que «combinan» a la perfección con el paisaje, contrastan con la masa oscura de la roca así formada.

Nils Udo juega a menudo con los reflejos que desplazan los límites entre las cosas y que perturban, al mismo tiempo, su identidad. La esencia de mi trabajo, escribió, «es una forma de activar la propia naturaleza, mediante intervenciones ínfimas, y de ponerla de este modo bajo tensión, de tal manera que el espacio natural sale de su anonimato y se convierte en espacio artístico».<sup>9</sup> Sigue siendo una visión de la ecología bastante idílica, revestida en ocasiones de una concepción en cierta medida simplista del trabajo de los campesinos.

Por su parte, el trabajo de Andy Goldsworthy se inscribe en una tradición inglesa de escultores que han trabajado en el Grizedale Forest después de David Nash y que también incluye a Richard Harris.<sup>10</sup> De hecho, estos artistas se abren a toda la gama de lo vegetal, desde el tronco hasta las hojas. Sin embargo, desde las raíces hasta las hojas, pasando por las ramas, pasamos de un arte de escultor, que mantiene todavía la lógica del objeto, a un arte efímero, cuyo soporte se vuelve básicamente fotográfico. En este último caso, la naturaleza también se utiliza como decoración de una puesta en escena que resalta las cualidades cromáticas, las correspondencias formales que se han vuelto visibles gracias a determinados desplazamientos sutiles.

El lugar, el sitio, se convierte entonces en el decorado de un ritual arcaico que dibuja la imagen de un mundo en el que los seres y las cosas se responden mediante un sistema de analogías y semejanzas. La naturaleza es un texto, una red de signos o un conjunto de firmas que hay que descifrar. Un complejo de relaciones visuales, invisible a vista, parece manifestar el sentido oculto. Este juego de correspondencias, que evoca también el «realismo mágico» de Novalis, nos remite al romanticismo, en el que con estas prácticas se cultivan aspectos, digamos, más «espirituales». Así sucede, por ejemplo, con las obras de Michael Singer, que, entre numerosas actividades que van de la arquitectura a la creación de jardines, produjo un conjunto de esculturas (algunas en interiores, otras en plena naturaleza) al que denominó *Ritual Gates*. Se trata de estructuras de bambú y ramaje que prácticamente se confunden con su entorno y son detectores de visión. De hecho, el ojo parece acercarse «a

ciegas» como a través de pequeñas pinceladas de estos objetos, a los que descubre progresivamente. Estas «puertas» están numeradas, son en cada ocasión nuevas estructuras colocadas en medio del bosque, en un claro o en un estanque y hacen eco del paisaje que las rodea, dando la impresión a veces de que se confunden con él como si se tratase de gigantes insectos palo. Es como si estuviesen destinadas a engañar a la mirada, a afinar la visión, para impedir que el ojo diferencie mejor aquello que pertenece al sitio y aquello que resulta de la intervención artística. Al observar la obra, nos comunicamos mejor con la naturaleza y este sutil rodeo es, en cierta medida, una forma de aprehenderlo mejor.<sup>11</sup>

En menor medida, nos encontramos con prácticas más personificadas, más vinculadas a registros de percepciones individuales que relacionan el cuerpo con determinados tipos de espacios construidos. Es lo que Robert Morris dio en denominar un arte del «espacio del ego», un arte ambiental que, sin embargo, está centrado en fenómenos psicológicos. El arte en cuestión —escribía Morris en 1975 en *Aligned with Nazca*— ha sustituido al solipsismo, incluso al autismo, la construcción de un paisaje psicológico o de un paisaje concreto destinado a contener el ego. En esta categoría entra un cierto número de obras realizadas al aire libre. Ejecutadas en una escala generalmente intimista, utilizan pequeños espacios cerrados que, para no ser artesanales, representan, no obstante, una inversión financiera menor que los primeros *earthworks* monumentales de tipo minimalista.<sup>12</sup> A este tipo pertenecen estos objetos arquitectónicos que mantienen una relación de intimidad y de introspección con la naturaleza. Estamos pensando en ciertas obras de Alice Aycock en las que encontramos una aprehensión muy primitiva de los lugares, que evoca los escondrijos, los subterráneos, los pasillos disimulados, por lo que los castillos medievales se presentan como la arquitectura preferida. Es claramente el tema de una de sus primeras obras, *Simple network of underground wells and tunnels* (1975). Se cavan seis pozos de unos dos metros de profundidad y se conectan unos con otros mediante túneles. Se desciende hasta ellos por una escalera de mano y hay que reptar por esas galerías oscuras para pasar de un pozo al siguiente.

Se puede asociar a Mary Miss con esta misma corriente; desde la década de 1970 ha construido estructuras de madera para guiar la percepción del espectador de una forma a menudo muy escenográfica, que juega con la profundidad del espacio organizado en planos, como en *Untitled* (1973), en Battery Park, imitando un gigantesco telescopio, o como en *Veiled Landscape* (1979), una obra formada por una sucesión de plataformas y de visores que permiten captar el paisaje que se despliega, en cierta forma, a partir de sus horizontes interiores.

En ocasiones, la artista busca encajar unos espacios en otros para generar zonas de invisibilidad, como en *Sunken Pool* (1975), que recuerda a un gaseoducto en miniatura. O bien crea estructuras que engañan a la mirada y obligan al espectador a revisar lo que está viendo. *Perimeters, pavilions, decoys* (1977-78) es un conjunto complejo que tiene desde torretas a plataformas colocadas en torno a un foso al que solo podemos acceder a través de una escalera de mano, aunque la totalidad del sitio supone un desplazamiento del cuerpo a alturas y niveles distintos cada vez, que obligan a elevarse por encima del suelo o a echarse por tierra.<sup>13</sup>

En su artículo *The Present Tense of Space* (El tiempo presente del espacio), en el que examina las relaciones complejas de la escultura de la década de 1970 con el espacio, entregándose a diversas comparaciones con el barroco y el manierismo, Robert Morris incluye al final una obra del canadiense George Trakas, *Union Pass* (1977), aunque no la comenta. Realizada para la Documenta 6 de Kassel, esta pieza mantiene de hecho una relación oblicua con el jardín barroco del palacio del káiser Guillermo y hace alusión a la historia reciente, a la Segunda Guerra Mundial y a los puentes bombardeados y derrumbados.

Georges Trakas –quien, por cierto como Mary Miss, se consagró de joven a la danza y la *performance*– ha buscado, desde comienzos de la década de 1970, diversas formas de poner el cuerpo a prueba a través de los pasajes, pasos o sitios que permiten desarrollar sensaciones concretas a las que apenas prestamos atención en el día a día. Trakas realiza estructuras sobre las que caminar como si fueran senderos (*Rock River Union*, Artpark Levinson, 1976, o *The pathway*

*of love*, Fattoria di Celle, Pistoia, 1982). Estos caminos suspendidos, o ligeramente separados del suelo, permiten así observar la geología de los sitios que atraviesan o dominan, la roca bruta, el agua que se escurre, como en los Creux de l'Enfer, en Thiers (Francia). Aquí, escribe Catherine Grout, «la experiencia de la obra corresponde a una relación bruta, orgánica, con la piedra, el agua y el acero. Nos "compromete" en el sentido literal y en el figurado. Se trata de explorar lugares inaccesibles o desconocidos y sentir visceralmente aquello que los constituye».<sup>14</sup>

En algunos casos, estas arquitecturas se han transformado en cabañas –una de las primeras piezas de Trakas se llama *Locomotive and shack* (1971; *shack* significa cabaña)– o en máquinas de visión destinadas a contemplar los elementos del paisaje o de las «cajas oníricas» (al igual que Panofsky hablaba de «cajas espaciales» en el arte de Duccio o de Giotto). En el caso de las máquinas de visión, podemos pensar en las *Cloud Chambers* de Chris Drury, que funcionan aplicando el principio de la *cámara oscura*. El artista edifica mojones al borde del camino, estelas que marcan el paso del hombre, pero que son también un homenaje a una naturaleza convertida en objeto de contemplación. Chris Drury, que caminó con Fulton en 1974, construyó, cuando acampaban juntos por la noche, abrigos improvisados. Posteriormente, realizó él solo cierto número como esculturas. En algunos, que pasaron a ser permanentes, realizó un agujero lateral por el cual el paisaje se recompone sobre una pared o sobre el suelo (*Wave Chamber*), creando más la sensación de un paisaje rememorado que de uno realmente percibido (Fig. 1). En otros, el agujero está en la parte más alta y la imagen del cielo se proyecta a través de él en el suelo. En las *Cloud Chambers*, que comienza a construir a partir de 1990, la persona, el cuerpo en reposo, sumergido en la oscuridad, toma conciencia de la fragilidad y del carácter efímero de las cosas al observar a sus pies el paso de las nubes, además de, por la noche, el movimiento regular de las estrellas, como en la reciente *Star Chamber*.<sup>15</sup>

En el caso de las cajas oníricas, pensamos en cabañas como las del italiano Giuliano Mauri, que, al igual que Chris Drury y algunos otros



Fig. 1. Chris Drury, Wave Chamber, 1996.

artistas, practica el trenzado de cestería y de fibras vegetales. O en los artistas franceses Bruni y Babarit, que restablecen a la vez la infancia del hombre y la de la humanidad, recordando las especulaciones de Vitrubio acerca de los orígenes de la arquitectura, relevadas por las del abad Laugier en el siglo XVIII y discutidas por toda una corriente del romanticismo alemán.

En las décadas de 1980 y 1990, Bruni y Babarit construyen cabañas o chozas delante de las cuales se colocan a menudo atareados en tareas de subsistencia o en trabajos de construcción y mantenimiento. (*Entre le dôme et la coupe: le maïs, l'assister pour le renouveler*, (1989); o *La hutte de maïs : une lente gestation pour renaître ensemble*, (1988)). Estas obras son efímeras y, con frecuencia, están destinadas a ser fotografiadas; algunas resultan incluso un montaje que permite desdoblarse el volumen, por ejemplo.

Ahora bien, aunque la etimología de la palabra signifique «casa pequeña», creo que la cabaña tiene poco que ver con la arquitectura, ya que confunde las relaciones entre interior y exterior, no cuenta realmente con un umbral y es, en su totalidad, un afuera que alía postulados contradictorios, en particular el de estar en todas partes («*anywhere out of the world*») y en ninguna. De hecho, la experiencia de la cabaña

es una experiencia de la naturaleza: una forma de estar, no al abrigo del mundo, sino fuera de uno mismo. En efecto, la cabaña no encierra ni protege al que la habita; al contrario, le expone a sí mismo y a la naturaleza concebida como exterioridad.<sup>16</sup>

Existe una conexión antigua y comprobada en el imaginario de nuestras civilizaciones entre las cabañas y los templos: así, el primer templo según Pausanias fue una cabaña de laurel y Vitrubio no dejó de relacionar sus especulaciones sobre la cabaña con aquellas sobre la construcción de los templos. Este paralelo también se realizará a lo largo de la historia y no resulta en absoluto sorprendente que un artista como Giuliano Mauriti haya acabado realizando una *Catedral vegetal* formada por tres naves y ochenta columnas de ramajes entrelazados. En este caso, el crecimiento de la naturaleza está dirigido por el hombre, como en el proyecto de David Nash, *Ash Dome*, comenzado hace más de treinta años en el valle de Ffestiniog, al norte del País de Gales. Nash, para hablar de esta obra —de esta cúpula o *duomo*, como llaman los italianos a sus catedrales— evoca una máxima búdica según la cual «es preferible colaborar con la naturaleza que intentar dominarla».

Más recientemente, Marcel Kalbener (inspirado por los *mudhifs*, esas arquitecturas de

cañas trenzadas de los árabes de los pantanos o *Ma'dān*) construyó también una *Catedral de Sauce* a comienzos 2001, en Rostock (Alemania). Para construirla contó con la ayuda de 600 voluntarios de *Sanfte Strukturen*, un grupo de arquitectos y artistas con los que colabora a menudo. El conjunto sigue un plano de iglesia tradicional con nave y ábside.<sup>17</sup> El trabajo de estos artistas que operan con lo vegetal para construir este género de edificios ha sido denominado «arquitectura natural»: de hecho, estas obras, construidas como arquitecturas, son efímeras y evolutivas, como las plantas y los seres vivos en general, y surgen al mismo tiempo del arte de los jardines. También se les podría llamar arquitecturas orgánicas. Un artista como Hannsjörg Voth, nacido en 1940, pudo jugar con lo monumental y lo efímero al construir, en 1981, una pirámide posada sobre pilotes encima del agua. Con una altura de 12,5 metros, se eleva en medio del mar sobre una base cuadrada de 14 metros de lado. El proyecto se tituló *Boot aus stein* (barco de piedra) y el artista tenía la intención de vivir en ella durante un año mientras esculpía en forma de barco un bloque de granito de seis toneladas. Sin embargo, un iceberg destruyó la obra en 1982. En 1992, en la bahía de Authie, en el norte de Francia, el artista francés Jacques Leclercq-K. levantó tres pirámides de paja. Estas estructuras y la lenta movilidad de los sedimentos de la desembocadura del río le recordaban al delta del Nilo. Es esta configuración particular la que le decidió a realizar su proyecto en este lugar.<sup>18</sup>

Esto nos lleva a un tercer grado en el que se escenifica la presencia ausente de un sujeto limitado a su enunciación, convirtiendo a la obra en su huella. Este tipo es el mejor representado por los artistas caminantes. Dejando a un lado a Richard Long, podemos señalar la obra de David Tremlett. Desde finales de la década de 1960, dedica en efecto su arte al viaje, del que la caminata es solo una modalidad. De estos viajes trae fotografías, croquis, notas, en las que se basaba al principio para realizar pequeños libros como *Some Places to Visit* (1974), compuesto por veintiséis planchas que restituyen en cierta medida el ritmo de un viaje, sus altos, sus sueños topográficos. Estas notas son mínimas y traducen un

ambiente, un momento. Sucede que el artista entonces graba los ruidos de los animales con los que se encuentra, los cantos de los pájaros, el viento entre el follaje. A continuación, expone lo que ha guardado en forma de casetes alineados en una estantería (*The Spring Recording*, 1972, 81 casetes de 30 minutos cada uno).

En sus dibujos de principios de la década de 1970 –le explica Tremlett a Liliana Albertazzi en “Une interview extorquée” (una entrevista arrancada)–

*todo se reducía a algunas líneas significativas, como en un mapa topográfico. De hecho, en esa época, viajaba mucho y me sentía todo el tiempo ocupado con el problema de los mapas, que además, por otra parte, estaban trazados por alguien que pasaba, que no hablaba mi idioma y que me indicaba el camino mediante líneas y signos.*

En otra entrevista, después de haber comparado sus obras recientes con las de esta época, añade:

*creo que la única diferencia entre estas obras y las anteriores, que antes denominamos mapas esquemáticos, es que ahora la atención se concentra en una sección específica del mapa.<sup>19</sup>*

No obstante, Tremlett interviene ahora en los lugares por los que viaja, en espacios en ruinas o en museos, sobre cuyas paredes realiza pinturas efímeras. Así multiplica estos *Wall Drawings* por todo el mundo aproximando un vocabulario de formas, a la vez abstractas y arcaicas. Estas formas son prestadas, durante sus excursiones, a otros lugares y pertenecen a veces a otro tiempo, marcando así un ritmo a las arquitecturas en las que se inscriben sin que podamos reconocerlas en nada.

Este tipo es el mejor representado por los artistas caminantes y, quizás mejor que ningún otro, por Hamish Fulton, que lleva la radicalidad de su práctica hasta solo reivindicar lo que es invisible en él, siendo el resto (fotos, dibujos, marcados con letras) un simple sustituto, el depósito congelado de una actividad que encuentra su fin

en sí misma.

Fulton no solo se ha defendido, como Richard Long, de pertenecer al *land art*, sino que también ha rechazado que se le asimile con un escultor o un fotógrafo, incluso un poeta, aunque en determinados aspectos es un poco de todos ellos. Evocando su distanciamiento del mundo de los objetos del mercado del arte a comienzos de la década de 1970, Fulton era consciente de la paradoja y por eso le comentó a Thomas A. Clark:

[...] *estábamos casi dando a entender que se puede caminar a través del paisaje sin tan siquiera sacar una fotografía, sin escribir nada, sin hacer arte. Pero yo sé que siempre querré hacer arte. Soy un artista.*<sup>20</sup>

Conocemos el santo y seña: *no walk no work* (no se camina, no hay obra), estando esta última totalmente en el proceso del que las imágenes o los textos solo son el resto. Estos textos tienen una gran fuerza de sugestión asociados a estas imágenes y, en ocasiones, adoptan valores de apotegmas o de divisas personales. *An object cannot compete with an experience* (un objeto no puede rivalizar con una experiencia), es uno de los más sorprendentes. Pero también en otros, como aquellos que encontramos reunidos en una pequeña obra cuadrada, de 13 cm por 5 cm de lado, realizado por el artista y titulado:

Rainbow  
1234567  
Walking

Y frases como: *Walking in the distance beyond imagination* (Caminar más allá de lo que podemos imaginar), o bien: *Walks are like clouds they come and go* (Las caminatas son como las nubes, vienen y van). O aquel, como para continuar el diálogo con Thomas Clark: «P: ¿Es la caminata realmente arte?; R: Se puede pensar en la caminata como una forma de arte, pero, a diferencia de un objeto de arte, no podemos venderla».<sup>21</sup>

La práctica de Fulton es extremadamente respetuosa con la naturaleza. Su relación con ella es casi mística: «estar en la naturaleza –declara– es casi una religión directa».<sup>22</sup>

Tenemos casi la impresión de que aquí el objeto sobra, o digamos más bien que es una añadidura. En la misma perspectiva, diremos que la *energeia* suplanta al *ergon*, la producción y el producto. Esta distinción propiamente romántica se remonta a la Antigüedad. Si tomamos como referencia el antiguo estoicismo, vemos que este tipo de actividad puede ponerse en paralelo en un plano moral y, por otra parte, igualando todas las cosas, estético. De hecho, en la metáfora del arquero que tanto le gustaba a los estoicos, el objetivo (*skopos*) es la diana, pero el fin (*télos*) es el tiro. Ahora bien, solo cuenta el fin, dicho de otra forma, la actitud moral –aquí artística–, incluso aunque no se alcance nunca el objetivo, si el destino no lo ha querido. Igual que importa el lugar al que aspira a unirse, el valor de la obra reside en el gesto para llegar a ella, en la propia caminata.

Si oponemos las rutas a los caminos, como hace el teórico del paisaje John Brinckerhoff Jackson, diremos que las rutas están del lado de la superficie recorrida, del suelo y del firme, mientras que los caminos (*Ways*) están del lado de la velocidad o de la forma de caminar. Entonces, desde este punto de vista, la práctica de un artista como George Trakas se concentraría más en las rutas y la de Hamish Fulton más bien en los caminos. Sin embargo, semejante distinción debe ser matizada, ya que, para estos artistas, ambos son en realidad indisolubles, puesto que a Trakas le interesa también la experiencia particular del suelo y de las sensaciones, mientras que a Fulton le gusta igualmente emprender rutas para encontrar y «tomar prestadas» nuevamente sensaciones frescas de itinerarios antiguos.<sup>23</sup>

En orden inverso, se presta atención a la naturaleza no tanto como ocasión de una experiencia personal, sino por la experiencia en sí misma. Así, la ecología ha adquirido una importancia cada vez mayor y un cierto número de artistas han trabajado en este campo intentando formular con medios artísticos problemas propiamente políticos. Siguiendo los pasos de los pioneros evocados anteriormente, han intervenido muy directamente en los procesos de reconstrucción de los sitios naturales, produciendo de esta forma lo que podríamos denominar un



efecto de lupa sobre una realidad económica y social que, en ocasiones, evidencia los procesos que han conducido históricamente a situaciones preocupantes. El artista, por consiguiente, se convierte en una especie de «revelador»: hace visible lo que todo el mundo tiene frente a sus ojos, pero por lo que pocos hasta entonces se habían preocupado. La naturaleza se convierte en un manojo de preguntas, es capaz de volver sensibles procesos a los que apenas prestábamos atención, incluso aunque los conociésemos de antes.

La tradición ecologista en los Estados Unidos se remonta, sin duda, a los filósofos de Concord, pero encuentra su verdadero fundamento en las ideas de John Muir, que se inspira en la corriente trascendentalista para desarrollar una reflexión acerca de la preservación de la naturaleza salvaje, la famosa *Wilderness*. Su entusiasmo y sus esfuerzos culminan con la creación de un cierto número de parques nacionales, como el de Yosemite en 1890, y de una asociación, el Sierra Club, dedicada a la protección del patrimonio natural.<sup>24</sup> Smithsonian no dejó tampoco de ironizar acerca de esta tradición al escribir sobre los grandes parques históricos, ya que, contrariamente a *Central Park*, no había nada más que hacer que acondicionarlos creando vías de acceso y alojamientos, ya que esa perspectiva debilitaba

*la definición original del “estado salvaje” (Wilderness), es decir, un lugar que existe sin intervención humana. En la actualidad –añadía–, Yosemite parece más bien un estado salvaje urbanizado con sus tomas de corriente eléctrica para los campings y sus tendales entre los pinos.*<sup>25</sup>

De hecho, los artistas estadounidenses de la década de 1960, inmersos en el movimiento general de la contracultura que agita la época, cuestionan globalmente los valores de su sociedad, su relación con la mercancía, con el espectáculo en la medida en que este conversa con la naturaleza. El ecologismo no escapa de sus críticas y, por ello, estos artistas apenas lo reclaman. Por el contrario, la ecología es una preocupación nueva a la que el libro de Rachel Carlson, *Silent Spring*, publicado en 1962, no es ajeno. En esta

obra, la autora, que no evita el tono moralizador característico de los primeros ecologistas, denuncia con vigor el uso abusivo de pesticidas en la agricultura, el DDT concretamente. Ya no se trata únicamente de preservar la naturaleza, sino de proteger a las personas de sí mismas, haciéndoles tomar conciencia de la fragilidad de su entorno. Una idea que, por lo demás, dará lugar muchos años después, en 1992, a una exposición organizada por Barbara C. Matilsky, en el Queens Museum of Art de Nueva York, *Fragile Ecologies. Contemporary Artists Interpretations and Solutions*.<sup>26</sup>

Christo y Jeanne Claude siempre han hablado de arte ecologista, dando a este término un alcance bastante amplio, pero que les permitía desmarcarse del *land art* o de otras formas de intervención con las que, con razón, no querían que se les identificase. No es casualidad, sin duda, que esta denominación concuerde bien con la visión ecologista que mencionaba. Estas obras que ponen en evidencia nuestro entorno al mismo tiempo que se preocupan por preservar el equilibrio entre el ser humano y la naturaleza pueden, en efecto, ser calificadas como ecologistas.

Al dejar crecer un campo de trigo en *Battery Park*, al sur de Manhattan, en la época en que ese lugar era todavía un terreno yermo y cuando un cierto número de artistas ya habían intervenido en él, Agnès Denes también puede ser considerada una artista de este género. *Wheatfield, Battery Park City– A Confrontation* es una forma muy eficaz de sensibilizar al público sobre cuestiones que pueden seguir siendo, para un ciudadano neoyorquino, bastante abstractas. La artista, ayudada por dos asistentes y una tropa de voluntarios, transformó así un terreno yermo cubierto de desperdicios en un campo cultivado en el que, posteriormente, organizó la recolección. Hicieron falta doscientos cinco camiones volquetes llenos de tierra para reponer el suelo y crear un sistema de irrigación que permitiera que el trigo creciese durante cuatro meses. Al despertar la sensibilidad de los ciudadanos por su entorno natural, Agnès Denes atrajo su atención hacia los recursos vivos del planeta y hacia su uso. La paja recogida tras la siega sirvió para alimentar a los caballos del departamento de po-

licía de Nueva York y una parte del grano se expuso en la *exposición internacional para detener el fin del mundo* organizada por el Minnesota Museum of Art.

Hans Haacke, invitado en 1970 por la fundación Maeght a participar en una exposición de arte estadounidense, liberó en el bosque cerca de Saint Paul de Vence tortugas compradas a un vendedor de animales. Esta *performance* titulada *Ten Turtle Set Free* destacaba la relación entre el ser humano y el animal, la instrumentalización del segundo por parte del primero y el estatus de los animales en el mundo occidental (Fig. 2). Joseph Beuys, en mayo de 1974, la primera vez que pisa suelo estadounidense, hace que le lleven en ambulancia desde el avión, enrollado en un fieltro, hasta la galería en la que va a permanecer encerrado tres días con un coyote. Esta *performance* (*I love America, America loves me*) se hizo célebre y es un intento de captar el inconsciente colectivo de una nación para la que el coyote es una figura emblemática y totémica, ya que recuerda el espíritu que animaba a los primeros habitantes de este país y sus estrechas relaciones con el mundo animal.

Esta cuestión de la relación entre el ser humano y los animales, incluso aunque probablemente sea tan antigua como su existencia, está cada vez más presente en nuestra sociedad: escritores, artistas y filósofos se la replantean. Lo que se cuestiona cada vez más es el uso desconsiderado que hacemos de los animales, sin hablar de la violencia que les infligimos o incluso de las condiciones en las que les hacemos vivir. No obstante, el problema está sobre todo en el límite que nos separa o nos acerca, lo que se denomina la cuestión de la diferencia zoo-anropológica.<sup>27</sup>

Cuando Beuys, que acabamos de mencionar, planta 7000 árboles en la *Documenta 7* de Kassel en 1982 (Fig. 3), podemos decir que ya no hace arte medioambiental sino arte ecológico y esta acción va a convertirse, por cierto, en el origen de la fundación del partido de los «verdes». Aquí ya no se trata solo de sensibilizar a las personas acerca de su entorno, sino de actuar de manera concreta sobre este reforestando la ciudad y convirtiendo a cada ciudadano que lo desee en padrino y «promotor» de un árbol des-



Fig. 2. Hans Haacke, *Ten Turtles Set Free*, 1970

pues de haber participado económicamente en la operación. Así, cada participante firmaba un contrato y recibía a modo de recibo un certificado en el que estaba escrito «pequeños robles crecen y la vida continúa». En Alemania, estas cuestiones alcanzarán gran intensidad y tanto la formación como la práctica de los paisajistas alemanes lo notará fuertemente. Un artista como Herman Prigann podría ser considerado en cierto modo un heredero de Beuys por su voluntad de inscribir el arte en un proceso de transformación social al que no solo contribuye con sus producciones artísticas sino también con las conferencias, debates y encuentros que organiza en torno a su concepto / programa interdisciplinar nacido a comienzos de la década de 1990 y que denomina «Terra Nova».<sup>28</sup>

El arte ecológico, aunque existe en la «época dorada» del *land art*, a finales de la década de 1960 y a comienzos de la década de 1970, es



Fig. 3. Joseph Beuys, 7000 robles, *Documenta 7*, 16 de marzo de 1982.

poco visible. Los artistas, mujeres en su mayoría, trabajan en la naturaleza con perspectivas de género: Harriet Feigenbaum, Betty Beaumont, Mierle Laderman Ukeles, Patricia Johanson... por solo citar a unas pocas.<sup>29</sup>

Harriet Feigenbaum, tras varias estancias en Pennsylvania en la década de 1960 que la habían familiarizado con esta región y sensibilizado acerca de las degradaciones provocadas por la industria, va a procurar intervenir sobre estas explotaciones mineras para lograr su rehabilitación. Las minas a cielo abierto han creado agujeros enormes que han sido disimulados sin ser realmente rellenados y suponen un verdadero peligro. Puesto que disponía de escasos medios, la artista buscó especies de árboles capaces de adaptarse a los suelos ácidos y susceptibles de frenar la erosión fijando el terreno.

La mayoría de los proyectos que emprende en la década de 1980 no se pudieron realizar y acabó por abandonar este tipo de intervención.<sup>30</sup> *Willow Ring* sigue siendo el proyecto más logrado. Compuestas por una doble línea circular de sauces, conocidos por absorber el agua, estas plantaciones han favorecido el desarrollo de una vegetación variada. Aunque no es accesible al público, el terreno sirve en la actualidad de reserva para la fauna y la flora salvaje. Harriet Feigenbaum, desanimada por los obstáculos de todo tipo que encontró entonces, abandonó finalmente este tipo de práctica a finales de la década de 1970.

Varios artistas se interesaron a partir de la década de 1960 por el superávit producido por nuestra sociedad de consumo. En nuestras ciudades, los «nuevos realistas» han jugado con las nociones de gasto, acumulación y despilfarro. Otros, al reflexionar acerca de toda la cadena de producción y de su impacto sobre nuestro entorno, han observado implicaciones ecológicas complejas. Es el caso de Mierle Laderman Ukeles, cuyas acciones tratan la basura y el reciclaje de residuos, cuestiones cada vez más cruciales en la actualidad. Después de haber escrito un texto titulado *Manifeto! Maintenance Art* (Manifiesto del arte del mantenimiento),<sup>31</sup> publicado en la revista *Artforum* en 1971, Mierle Laderman Ukeles realiza *performances* en las que se transforma en vigilante de museo o en personal de

limpieza, barriendo y limpiando los suelos. Con su proyecto *Flow City*, comenzado en 1983, Mierle Laderman Ukeles atrajo la atención del público hacia el lugar de los residuos en nuestra sociedad mediante una instalación permanente en la New York City Installation of Sanitation Marine Transfert Station de la ciudad de Nueva York, donde es tratada la basura antes de enviarla a Fresh Kills, situado en Staten Island.<sup>32</sup> Así, se acondicionaron plataformas especialmente creadas para que la gente pudiese observar la transferencia de la basura de la ciudad a pontones en dirección del vertedero, siguiendo en tiempo real en pantallas las actividades de reciclaje de la basura en otros puntos de la ciudad. En 2000, ella participa en la exposición del museo de arte de Tel Aviv de proyectos para la rehabilitación de un vertedero llamado Hiriya con una altura de 90 metros y un ancho de un kilómetro situado en la intersección de dos autopistas.<sup>33</sup>

Betty Beaumont, quien, desde la década de 1970, se interesa por la contaminación de las aguas, realizó en la década de 1980 un vasto proyecto: *Ocean Landmark*. Se trata de una «escultura» sumergida a veintidós metros de profundidad frente a Nueva York, a unos quince kilómetros de la costa. Esta obra permite el reciclaje de residuos de carbón y ofrece un lugar hospitalario para los peces que una pesca intensiva hace desaparecer de la región.<sup>34</sup> El público no puede acceder al proyecto, pero hay fotografías y vídeos que permiten comprender el dispositivo y los retos.

Artistas como Mel Chin y Patricia Johanson han intentado, a través del arte, no solo señalar problemas o evidenciar las cuestiones planteadas por determinados tipos de actividades humanas industriales especialmente destructivas, sino que también han reflexionado acerca de las soluciones, desarrollando métodos de descontaminación de los suelos.

Con su serie *Revival Field* que empieza en 1990, Mel Chin comenzó una colaboración con el científico Rufus L. Channey, del departamento estadounidense de agricultura, para establecer estrategias de descontaminación natural. Juntos seleccionaron seis especies de plantas capaces de alimentarse de productos tóxicos y las probaron primero en St Paul (Minnesota) en 1990,

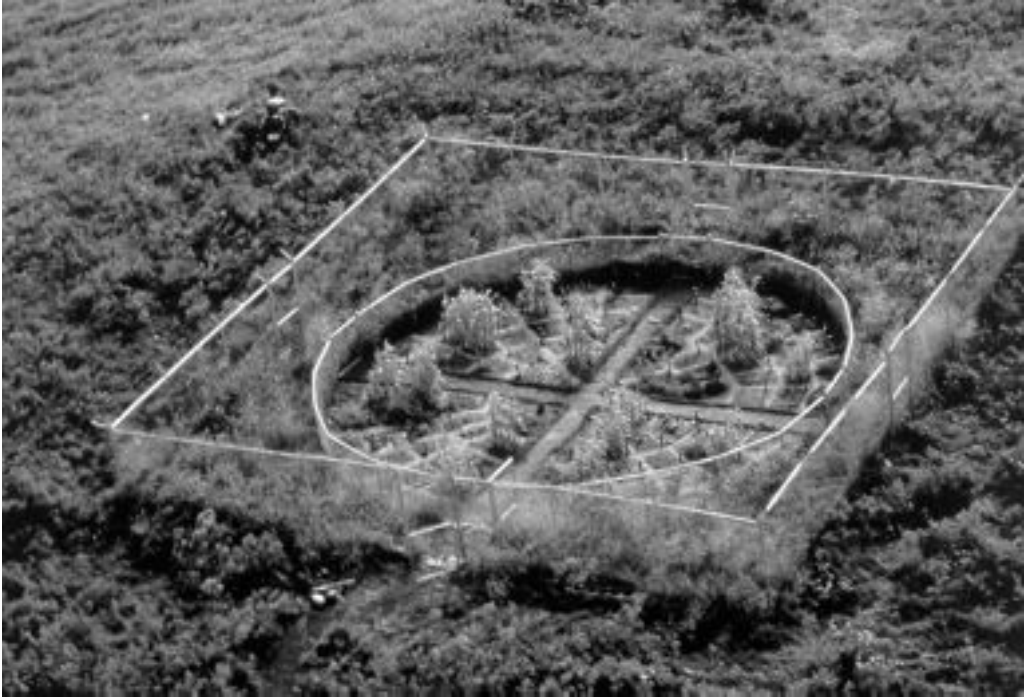


Fig. 4. Mel Chin, *Pig's Eye Landfill*, 1990 (Fuente: The Grove Encyclopedia of American Art, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 164)

donde crearon su primer terreno experimental: *Pig's Eye Landfill* (Fig. 4). A continuación, el artista y el investigador trabajaron con este prototipo en los Países Bajos y después en Pennsylvania en 1993, en una zona contaminada por elevadas concentraciones de zinc y cadmio escapadas de pilas usadas. Estos *Revival Fields* están destinados a proliferar y las plantas, que desempeñan un papel hiperacumulador, absorben los residuos contaminantes.

El artista interviene como científico, o como técnico que aplica las investigaciones científicas «en nombre del arte». Por cierto, afrontará todo tipo de dificultades para encontrar becas de las fundaciones que aceptan subvencionar porque estas considerarían que no se trataba de arte. Sin embargo, el Walker Art Center terminó por dejarse convencer y contribuyó así a la financiación de la operación. Las formas de mándala que eligió y los rituales que organizó para la plantación de las especies solo son estrategias para obtener una etiqueta artística. Aunque se trate, al mismo tiempo, como declara él mismo, de una

«estética deliberadamente invisible que se podrá medir científicamente a través de la calidad de la tierra que así se revitalice».<sup>35</sup>

Incluso si las parcelas así seleccionadas son terrenos de experimentación para verificar hipótesis de laboratorio, se trata de una operación desarrollada en el campo del arte, ya que es en este mundo en el que se ha vuelto visible y puesto que el proceso que la preside, tomado prestado de la ciencia, procede, no obstante, de una lógica de artista preocupado por dar sentido al mundo que habita y que intenta transformar. Que ese sentido sea opaco no cambia nada, puesto que la intención de solicitar la imaginación de aquellos a los que se muestran estas obras sigue siendo bastante clara. Podemos decir que es la naturaleza la que predomina finalmente, pero la naturaleza es el rodeo gracias al cual el arte acaba por cumplirse. O, por parodiar una expresión famosa: aquí el arte es el que hace a la naturaleza más interesante que el arte.

Patricia Johanson, nacida en 1940, comenzó a reflexionar, en la década de 1960, acerca de las

intervenciones en el paisaje y a imaginar jardines que tienen en cuenta los problemas medioambientales. En 1981 participa en la rehabilitación ecológica de un cuerpo de agua artificial contaminada en Texas (*Leonhardt Lagoon*, denominada primero *Fair Park Lagoon*). Limpia el lago invadido por algas y reintroduce en él plantas, peces y reptiles para reconstruir el ecosistema. Habilita las inmediaciones del cuerpo de agua y establece vías de acceso para el público que serpentean sobre el agua como largas cintas de colores que imitan, agrandadas, el dibujo de las plantas acuáticas locales, la *Saggitaria platyphylla* y la *Pteris multifida*. Estas pasarelas y estos bancos de hormigón coloreados aparentan ser así formas vegetales y contrastan fuertemente con el verde del césped.

Recientemente ha culminado un proyecto muy ambicioso en Petaluma (California) cuya construcción comenzó en 2005. El parque de 110 hectáreas sirve en parte de balsa de recuperación de las aguas y permite el desarrollo de hábitats ecológicos. El diseño del conjunto, como sucede siempre con Patricia Johanson, evoca el mundo vegetal o animal, sin tener en cuenta los títulos dados a ciertas partes, como *Petaluma Butterffly Pond* o *Mouse Pond*. Esta última, vista desde un avión, evoca de hecho la cabeza de un ratón. «Las aguas usadas –escribe la artista– son purificadas a medida que pasan a través de una serie de balsas de dieciocho hectáreas de marismas saladas con forma de una especie de roedor amenazado, el *Salt marsh harvest mouse*, que vive en esta región. En el cuerpo del ratón, la *Butterfly Pond* representa una orilla festoneada que forma playas para permitir el desarrollo de la vida salvaje».<sup>36</sup>

Algunos de los artistas que acabo de mencionar se pueden agrupar bajo la etiqueta de *Land Reclamation Artists*. Lo que distinguiría su práctica de la de los artistas ecologistas sería su preocupación concreta por educar al público a través de acciones a menudo efímeras pero con vocación pedagógica,<sup>37</sup> al mismo tiempo que crean obras o toman la iniciativa con acciones útiles para la comunidad. No estoy seguro de que sea un criterio suficiente para aislar tales prácticas que, más bien, me parece que «especifican» el género de lo que se ha dado en

denominar «arte ecológico», más que constituir una categoría genérica de pleno derecho. No es menos cierto que este único intento de dotar de autonomía a tales prácticas muestra bien hasta qué punto este género artístico coincide con las preocupaciones de la época de una forma mucho más fuerte que hace diez, veinte o, con mayor razón, cuarenta años, en la época en que el *land art* estaba en pleno auge.<sup>38</sup>

Ya sea a través de una exploración sensible y una disciplina personal o de forma más distanciada evidenciando la tierra como ecúmeno, hogar de los seres humanos, parte habitable del mundo, el arte se ha convertido, en gran medida, en una «actitud». Cada vez tomamos mayor conciencia de los problemas que se plantean a nuestro planeta y ya no solo se denuncian, como sucedía en la década de 1960, la sociedad de consumo, la satisfacción de los pudientes y el poder de algunos de los países más ricos. Los ejes se han desplazado y sabemos que el planeta entero se ha convertido en el bien de todos.

Si el paisaje interesa tanto a ciertos artistas en la actualidad –a diferencia de los miembros del *land art*– es porque perdemos progresivamente la naturaleza a medida que nos acercamos a ella y porque representa un cierto punto de vista sobre ella que no es solamente estético, sino también ético y político. El paisaje ha pasado a ser objeto de un discurso o, más bien, un intercambio de puntos de vista. Es ese propio intercambio. No es un objeto, sino una mediación entre términos, una «transposición» en palabras del geógrafo Augustin Berque. La belleza de una obra como *Shift* de Richard Serra consiste en hacer que lo comprendamos, ya que «los límites de la obra –como afirma el propio artista– están determinados por la distancia máxima a la que pueden estar dos personas sin perderse de vista».<sup>39</sup> El arte es una modalidad de este diálogo. Más allá de su valor comercial está su valor simbólico de intercambio que nos ocupa.

En este contexto quizás se podría decir que la naturaleza se ha convertido en el «fuera de campo» del arte. Lo que interesa al artista hoy con mayor frecuencia es lo que no vemos. La naturaleza es una potencia de transformación de la que solo percibimos estados, momentos detenidos. Ya sean artistas caminantes, medio-

ambientalistas o «ecoartistas», muchas de sus intervenciones tienen por objetivo implicarnos afectiva y/o intelectualmente en una naturaleza que hasta ahora habíamos mantenido a distancia. Al hacernos sentir mejor o comprender lo que tenemos en común con esta naturaleza, desestabilizan al mismo tiempo algunas de nuestras certidumbres, cuestionan, por ejemplo, qué es para nosotros «la» cultura en beneficio de un conjunto complejo en el que «la» naturaleza deja a su vez de ocupar un lugar claramente identificable.<sup>40</sup>

Aunque, en muchos aspectos, estamos lejos de las primeras obras del *land art* construidas en los desiertos o en las canteras abandonadas,

también podemos decir, desde determinado punto de vista, que una parte de su espíritu permanece. Así, encontramos en Michael Heizer esta idea de que una enorme roca desplazada lleva consigo algo de su lugar de origen. Existe como una carga invisible que transita de un lugar a otro.<sup>41</sup> Esta dimensión es también la que se indica a través de la distinción *site / non site* de Robert Smithson o la que afirma Walter de María en su texto de 1980 acerca del *Lightning Field*, en el que escribe concretamente que «lo invisible es real». Es la que encontramos reivindicada cada vez con mayor frecuencia en la práctica de algunos artistas contemporáneos que trabajan en y con la naturaleza.

#### NOTAS

<sup>1</sup> El intento de apoderarse de cualquier aspecto del *land art* interesándose principalmente por los materiales está predestinado al fracaso y permite comprender por qué, al comportarse así, Udo Weilacher considera al *land art* como un concepto «cajón de sastre» -a *catch all concept-*, *Between Land art and Landscape architecture*, Basel, Birkhäuser, 1996, p. 11. Por lo demás, esto no reduce en lo más mínimo el interés de su libro de entrevistas con artistas y paisajistas, pero tampoco contribuye a aclarar la naturaleza de las iniciativas propiamente artísticas en juego.

<sup>2</sup> Michael Baxandall, *Modelos de intención*, trad. de C. Bernárdez Sanchez, Madrid, Hermann Blume, 1989.

<sup>3</sup> Esta metáfora del teatro estaba muy difundida en el siglo XVIII, como indica John Brinckeroff Jackson en su texto «Le paysage comme théâtre», *De la nécessité des ruines et autres textes*, trad. al francés de Sébastien Marrot, Paris, édition du Linteau, 2005. Los Harrisson, desarrollando largos relatos sobre estas cuestiones, hablan de «eco-poésía». El *Lagoon Cycle*, expuesto en la Johnson Gallery de la universidad de Cornell en 1985, en el Los Angeles County Museum of Art en 1987 y en la Villette de París en 1996 es un buen ejemplo.

<sup>4</sup> Estos problemas le preocupan desde comienzos de la década de 1970. En la exposición prevista en el Salomon Guggenheim Museum en 1971 y cancelada finalmente por su director, Thomas Messer, con la justificación de que no se trataba de arte, Hans Haacke había dividido las salas del museo en tres secciones. Entre «sistemas físicos» y «sistemas sociales», una parte estaba consagrada a los «sistemas biológicos». Acerca de esta exposición, véase Jack Burnham «Hans Haacke's Cancelled show at the Guggenheim» *Artforum*, junio 1971. Con respecto a las posiciones políticas de Haacke, véase Pierre Bourdieu y Hans Haacke, *Libre échange*, Paris, Seuil-Les Presses du Réel, 1994 [accesible en español en <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/bordieu.pdf>, consultado el 30 de octubre de 2012].

<sup>5</sup> Jack Burnham, «Hans Haacke - Wind and water sculpture», Alan Sonfist, *Art in the land*, p. 119.

<sup>6</sup> Catherine Larrère, *Les philosophies de l'environnement*, P.U.F., 1997, p. 10.

<sup>7</sup> «Discussions with Michael Heizer, Dennis Oppenheim and Robert Smithson», *Avalanche*, Otoño-1970.

<sup>8</sup> Véanse las obras de Goldsworthy publicadas por la editorial Anthesse: *Crée avec la nature* (1990), *Pierres* (1994), *Bois* (1995), *Arches* (con David Craig, 1999), *Murs et enclos* (2008).

Andy Goldsworthy ha intervenido, desde 2000, en Francia, en la reserva geológica de Alpes-de-Haute-Provence, en los alrededores de Digne-les-Bains, en el marco de una operación denominada «Refugios del arte». Cf. el interesante catálogo *Nouvelles curiosités*, Musée Gasendi, Gilles Fages éditions, 2003. En el catálogo de Nils Udo y Bob Verschuren, *Avec Arbres et feuilles* (1992, Atelier 340, Bruxelles), Michel Draguet se esfuerza, con razón, por diferenciar el arte de estos artistas del que practican los miembros del *land art*. También tomo prestada de él la expresión «arte vegetal», que me parece muy apropiada. Véase también Bob Verschuren, *Dialogues entre nature et architecture*, Mardaga, Bruxelles, 2008. Acerca de François Méchain, véase François Méchain ou *L'apologie du lieu*/François Méchain oder die *Verteidigung des Ortes*, texto de Michel Guérin, catálogo de la exposición «Gorbitz / Fragment» y «Le geste de regarder/Betrachtung als Gestus», Kulturamt der Landeshauptstadt Dresden und französisches Kulturinstitut, Dresden, 1999 (francés/alemán), Programa a la carta, AFAA. Colette Garraud, François Méchain, *l'Arbre de Cantoorbe*, catálogo de la exposición en «La Vitrine», Paris, Casa Europea de la Fotografía / Arles, Actes Sud, 1998.

<sup>9</sup> Nils Udo, «Des sculptures dans et avec la nature», *Photographies*, n°8,

septiembre de 1985, p. 40. Acerca de Nils Udo, véase Nils Udo, *L'art dans la Nature* (Flammarion, 2008), con un texto de Hubert Besacier, «L'artiste dans la nature». Véase también Nils Udo, *Nids*, Elma Zorn, ed. Cercle d'art, Paris, 2003.

<sup>10</sup> Estos tres artistas nacieron en 1945, 1957 y 1958, respectivamente.

<sup>11</sup> Kirk Varnadoo escribió: «También en la obra de Michael Singer, el espectro de un esquema conductor (a menudo sugerido por una rejilla) gobierna unos entrelazamientos efímeros de palos y ramas. Su reacción a las propiedades de los objetos que ha encontrado, a su peso y a su forma, se rodea de una atmósfera de preceptos ritualistas y el sentimiento final de armonía no proviene únicamente del equilibrio entre el guijarro y la ramita, sino también de la aleación entre la necesidad tosca de un nido de pájaro y el despojo refinado de las ceremonias sintoístas», *Le primitivisme dans l'art du 20<sup>e</sup> siècle*, bajo la dirección de William Rubin, vol. 2 (a partir de la traducción al francés de Antoine Jaccottet), Paris, Flammarion, 1987, p. 678.

<sup>12</sup> Robert Morris, «Aligned with Nazca» («Las líneas de Nazca»), 1976. Con el paso de los años, Morris va a criticar cada vez con mayor dureza los Earthworks, denunciando las obras de gran tamaño, como la *City* de Heizer, que son, en su opinión, el producto típicamente americano de lo que denomina, para condenarlo, «el efecto Wagner». Véase, por ejemplo, Robert Morris, «Size Matter» (2000), reproducido en Robert Morris, *Have/Reasons, 1993-2007*, editado por Nena Tsouti-Schillinger, Durham (Carolina del Norte), Duke University Press, 2008.

<sup>13</sup> Como dice Ronald J. Onorato: «Estas obras sugieren con fuerza un lugar para la actividad contemplativa, mental, necesaria para quien considera la obra de Mary Miss. Aunque son el complemento pasivo del hecho de subir, caminar, explorar o tumbarse que se nos pide que hagamos para experimentar estos espacios», «Battlefields and Gardens; the Illusion Spaces of Mary Miss», *Sitings*, La Jolla Museum of Contemporary Art, 1986, p. 71. Es Lucy Lippard la que evoca esta «experiencia telescópica» en «Mary Miss, an extremely clear situation», *Art in América*, marzo-abril 1974, p. 76.

<sup>14</sup> Catherine Grout, «Les axes en mouvement. Au sujet de l'œuvre de George Trakas», *Les Carnets du Paysage*, Comme une Danse, Arles, Actes-Sud/ENSP, n° 13 et 14, otoño de 2006/ invierno de 2007, p.182. Véase Robert Morris, «The present tense of space», *Continuous project altered daily. The writings of Robert Morris*, Cambridge (Mass.), Londres (Inglaterra), M.I.T. Press, 1993; Hugh M. Davis y Sally Yard, «George Trakas: Passion in Public Places», en Hugh M. Davies y Ronald J. Onorato, *Sitings*, La Jolla Museum of Contemporary Art, 1986; *Arte ambientale*, Fattoria di celle, collezione Gori, Casa di risparmio di Pistoia, 2008.

<sup>15</sup> El mismo principio se aplica en *Earth Chambers*, *Wave Chambers* al borde del mar, etc. Véase Chris Drury, *Silent Spaces*, Thames and Hudson, 1998.

<sup>16</sup> «La naturaleza no es mi hábitat, sino mi morada soñada» escribe Stanley Cavell en *The senses of Walden*, edición ampliada, University of Chicago Press, 1992; *Los sentidos de Walden*, trad. al español de A. Lastra Meliá, Pre-Textos, Valencia, 2011. Véase: Gilles A. Tiberghien, «Cabanes» en *Nature, Art, Paysage*, Actes - Sud 2001; *Notes sur la Nature, la Cabane et quelques autres choses*, Le Félin, Paris, 2005; y Joseph Rykwert, *On Adam's house in Paradise*, Chicago, 1972 (*La casa de Adán en el paraíso*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974).

<sup>17</sup> Acerca de Giuliano Mauri, véanse *Giuliano Mauri, Arte nella Natura 1981-1993*, Mazotta, 1993, con un texto de Vittorio Fagone, *Cattedrale Vegetale un'opera di Giuliano Mauri*, Arte Sella - Nicolodi editore, 2003; *Giuliano Mauri*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 2005. Acerca de Marcel Kalbener y la Sanfte Strukturen, véase Alessandro Rocca, *Architectures naturelles*, Actes-Sud, Arles, 2007, p. 63-73.

<sup>18</sup> Acerca de Hannsjörg Voth, véase el capítulo que le está dedicado en Udo Weilacher, *Between Land art and Landscape architecture*, Birkhäuser, Basel, Berlin, Boston, 1996. Acerca de Jacques Leclercq-K., véase Jacques Leclercq-K., *La Rivière de Lin et autres fictions*, Paris, Marval, 1997 (con textos de Michel Butor, Anne Cauquelin, Jacques Darras y Liliana Albertazzi).

<sup>19</sup> David Tremlett, «Une interview extorquée!», Entrevista con Liliana Albertazzi, en *Dates différentes*, Musée Départemental d'Art contemporain de Rochechouart, 1987, p. 59-60. Véase también acerca de los libros del artista: Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétiques de livre d'artiste*, Jean-Michel Place/ Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1997, p.227-228; David Tremlett, *Wall Drawings*, Carré d'art, Musée d'art contemporain de Nîmes, Fundación Joan Miro, Nîmes-Barcelona, Skira éditeur, 1995; Anne-Françoise Penders, *En chemin le Land art*, tomos 1 y 2, édition La lettre volée, Bruxelles, 1999. A. F. Penders menciona una conversación con el artista: «"Si uno viaja realmente o va de un sitio a otro, transporta una cierta cantidad de memoria. La idea [de hacer un libro] era en cierto modo documentar todo esto. [...] El libro era una forma bastante sencilla de dar a la gente una idea del viaje." Y de una página a la siguiente, el libro ofrece a su vez el sentido de un pasaje». En *Chemin le Land Art*, tomo 1, p.202.

<sup>20</sup> Hamish Fulton. *Des Pierres Levées et Des Oiseaux Chanteurs En Bretagne*. Entrevista con Hamish Fulton en la zona de Kerguehenec por Thomas A. Clark. Kerguehenec, 1989, p. 21.

<sup>21</sup> «Q: is the walk really the art?, A: The walk can be thought of as an artwork but unlike an artwork a walk cannot be sold», en WALKING ARTIST THE SEPARATION OF SUBJECT AND MEDIUM, Morning star Edinburgh, Crawford Art Centre, (en Hamish Fulton Wild Life: Walks in the Cairngorms, Edinburgh, Pocket books / Morning Size Publications/ Polygon / Aberdeen, Peacock, 2000). El mejor comentario de Fulton es su propio comentario en ese pequeño libro (sin paginar):

	ONLY ART RESULTING FROM THE EXPERIENCE OF INDIVIDUAL WALKS		
ONLY ART RESULTING FORM	MEANS	NOT A GENERALISED RESPONSE TO NATURE	
THE EXPERIENCE OF	MEANS	FIRST THE WALK SECOND THE ARTWORK	
INDIVIDUAL WALKS	MEANS	A WALK MUST BE EXPERIENCED IT CANNOT BE IMAGINED	
		EACH WALK HAS A BEGINNING AND AN END	

<sup>22</sup> Colette Garraud, *L'idée de Nature dans l'art contemporain*, Flammarion, 1994, p. 132. Acerca de la oposición de Fulton al *land art* y de las posibles relaciones entre él y Smithson, véase Jeremy Gilber Rolfe, «Sculpture as everything else, twenty years or so of the question of landscape», *Artmagazine*, January 1988, p.75. Me permito también remitir a mi libro *Nature, Art, Paysage*, Actes-Sud, ENSP, Arles, 2001, p. 95 y ss., y a Andrew Wilson, *Hamish Fulton. Walking Journey*, Tate publishing, London, 2002, p. 25. Al subrayar lo que opone a Fulton a Heizer, De Maria y Smithson, A. Wilson escribe: «A pesar de ello, encontramos no obstante ciertos ecos de lo que preocupa a Fulton. En 1969, en Nueva York, se encontró y, a continuación, intercambió brevemente correspondencia con Smithson. La explicación de este último de la disociación entre el trabajo realizado *in situ* y el que se muestra como un "no lugar" en un espacio interior recuerda la designación realizada por Fulton de la caminata como obra, ya que Smithson destaca la relación entre lo que se muestra en la galería y la experiencia donde tiene lugar», p. 25.

<sup>23</sup> Véase John Brinckerhoff Jackson, *Discovering the vernacular Landscape*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1984 (traducción al español: *Descubriendo el paisaje autóctono*, trad. de M. Veuthey Martínez, Biblioteca Nueva, Madrid, 2010), *A Sense of Place, A Sense of Time*, Yale University Press, New Haven y London, 1994. Fulton titula además uno de sus catálogos *Roads and paths* (1978). En la actualidad, numerosos artistas se interesan por la caminata y la practican siguiendo diversas modalidades, en la naturaleza pero también en las ciudades. Véanse a este respecto, entre otras, *Les Figures de la marche, Un siècle d'arpenteurs*, Musée d'Antibes, RMN, 2000; y Thierry Davila, *Marcher, Créer, Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du xxe siècle*, éditions du Regard, Paris, 2002.

<sup>24</sup> El parque de Yellowstone se creó en 1890. Aldo Leopold (1887-1948) constituye el segundo jalón importante en esta historia intelectual del ecologismo. Véase Aldo Leopold, *A Sand County Almanach* (Almanaque de un condado arenoso), Oxford University, 1949. De John Muir solo existe un libro traducido al español: *Viajes*

por Alaska, trad. de P. Chapa Huidobro, Ediciones Desnivel, 2004. Acerca de estos pensadores y como introducción a su filosofía, véase en francés: Catherine Larrère, *Les philosophies de l'environnement*, P.U.F., 1997.

<sup>25</sup> Robert Smithson, *Frederic Law Olmstead et le paysage comme dialectique*, véase aquí mismo la p. 299. «Smithson –escribe Dan Graham– rechazaba cualquier lectura de su trabajo según los términos del movimiento ecologista entonces tan de moda. Asimismo, rechazaba cualquier interpretación política; prefería que se considerase su trabajo como una toma de posición formalista, o como un cierto "romanticismo" ambiguo». Dan Graham, «Gordon Matta Clark», *Gordon Matta Clark*, Catálogo del museo Cantini, Marseille, 1993, p. 211. Este romanticismo ambiguo, como dice Dan Graham, sería en cualquier caso un romanticismo materialista.

<sup>26</sup> Véase el catálogo *Fragile Ecologies. Contemporary Artists Interpretations and Solutions* publicado por Rizzoli int. Inc. ese mismo año.

<sup>27</sup> Véase Elisabeth de Fontenay, *Sans offenser le Genre humain, Réflexions sur la Cause animale*, Paris, Albin Michel, 2008. Véase también su gran libro *Le Silence des Bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, 1998. Cf. igualmente, Jean-Marie Scheffer, *El fin de la excepción humana*, Barcelona, Marbot, 2009 (trad. Elisenda Julibert), Jacques Derrida, *El animal que luego estoy si(gui)endo*, Madrid, Trotta, 2008 (trad. Cristina de Peretti), Jean-Yves Goffi, *Le philosophe et ses animaux*, édition Jacqueline Chambon, 1998, Tim Ingold, *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, London y New York, Routledge, 2000.

<sup>28</sup> Véase, acerca de este trabajo, la obra dirigida por Hermann Prigann y que reúne contribuciones de críticos y especialistas del arte en su relación con la ecología, *Ecological Aesthetics, Art an Environmental Design: Theory and Practice*, Birkhäuser, 2004. En ella se puede leer el texto-manifiesto de Herman Prigann: «Integrative conversion: the terra nova project» p. 214-215.

<sup>29</sup> «Que se trate sobre todo de mujeres» pudo ser interpretado de maneras contradictorias, ya que algunos vieron en ello una relación de protec-

ción y cuidado propio de las mujeres, mientras que otros rechazaron enérgicamente esta idea demasiado estereotipada. Véase Lucy Lippard, *Overlaid: Contemporary Art and the Art of Prehistory*, New York, Pantheon Book, 1983.

<sup>30</sup> Podemos retomar la distinción de Malcolm Miles, que habla en relación con este tipo de intervención de *Issue specific*, específica de un problema concreto, más bien que de *Site specific*, destinada a un lugar concreto. Véase Malcolm Miles, «A green and pleasant land? Ecological art in the U.K.» en *Public Art Review*, Saint Paul, Minnesota, vol. 10, n° 1 otoño / invierno 1998, p. 26-29. Citado en Adeline Lausson, *Le Land Reclamation art, Idées, artistes, projets, des années 1960 aux années 2000*. Tesis defendida en la Université de Paris-1, bajo la dirección de François Vaillant. Otros, como el crítico James Meyer, han hablado de «sitios funcionales». Véase James Meyer, «The Functionall site» en *Documents*, n° 7, New York, otoño 1996.

<sup>31</sup> Véase Lucy Lippard, *Six Years: The dematerialisation of the Art Object from 1966 to 1972*, New York, Praeger, 1973, pp. 220-221 [vertido al castellano por Luz Rodríguez como: *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Tres Cantos, Madrid, Akal, 2004].

<sup>32</sup> El vertedero se hizo famoso por el vídeo de Gordon Matta Clark, *Fresh kills* (1972), en el que vemos al artista que se estrella al volante de una furgoneta contra una excavadora en medio de la basura. Matta Clark ya había manifestado su interés por los desechos al crear *Garbage Wall* en 1970. En la actualidad, Fresh Kills está en proceso de convertirse en un parque planificado por el paisajista James Corner, que ha ganado el concurso para su transformación. El hecho de que se llevasen allí los escombros de las Torres Gemelas tras el atentado del 11 de septiembre de 2001 ha complicado considerablemente la situación, ya que le otorga al lugar un estatus distinto: ¿cementerio, monumento funerario?

<sup>33</sup> En esta exposición participaron, entre otros, Igalé Tumarkin, Cai Guo Quiang y Vito Acconci, que, en su proyecto titulado *Garbage City*, propone transformar la ciudad en contenedor de basura. Acerca de los proyectos de Acconci relacionados con el paisa-



je y sobre este en particular, véase, en francés, Marc de Verneuil, «Les Fantasmés d'Acconci. Un monde entre art, architecture et paysage», *Les Carnets du paysage*, n° 8, primavera / verano de 2002 y el catálogo: *Vito Hannibal Acconci 33 Studio*, Nantes, coedición de Musée des Beaux-Arts de Nantes / MACBA, Barcelona, 2004.

<sup>34</sup> Beaumont se inspiró en las técnicas de construcción de los arrecifes artificiales que se utilizan para pescar en Japón. «Cuando se sitúa los bloques en el fondo del océano, el espacio abierto que forman atrae a especies concretas de peces según el tamaño y la forma de los bloques. Invertimos un tiempo y una energía considerables para determinar el tamaño y la forma de las cenizas frías industriales y cómo tratar este material». Por tanto, con estos residuos industriales, la artista creó una reserva marina que permite el desarrollo de un ecosistema colonizado por una fauna y una flora abundantes. Véase *Fragile Ecologies...*, p. 98-100.

<sup>35</sup> Citado en Barbara C. Matilsky, *Fragile Ecologies. Contemporary Artist Interpretations and Solutions...*, p. 111.

<sup>36</sup> Correspondencia con la autora.

<sup>37</sup> Es la tesis de Adeline Lausson, *Le Land Réclamation Art...*, 2006. Entre los artistas enumerados por Adeline Lausson se encuentran: Nancy Holt,

Harriet Faigenbaum, Mierle Laderman Ukeles, Betty Beaumont, Buster Simpson, Mel Chin, Patricia Johanson, Viet Ngo, Jackie Brookner, Agnès Denes. El terreno de elección de estas intervenciones artísticas se corresponde con lo que James Meyer denomina «sitios funcionales», que, temporalmente ocupados por los artistas, hacen que una comunidad de individuos interesados tomen conciencia de problemas medioambientales que no siempre perciben.

<sup>38</sup> Muchos otros artistas trabajan en este campo, y no es cuestión aquí de pasar revista a todos. Algunos se han agrupado o han creado sociedades, como Peter Fend, quien, con la intermediación de «Ocean Earth Development Corporation», vende a organizaciones imágenes obtenidas vía satélite del planeta, o como el colectivo inglés PLATFORM, que «denuncia los estragos del ecosistema londinense provocados por la canalización y el desvío de afluentes del Támesis mediante desagües y otros conductos subterráneos», Jeffrey Kastner y Brian Wallis, *Land art et art environnemental*, Phaidon Press, Paris, 2004, p. 39.

<sup>39</sup> Richard Serra, «Shift», *Écrits et entretiens, 1970-1989*, trad. al francés de Gilles Courtois, Lelong éditeur, Paris, p. 21 [*Richard Serra: escritos y entrevistas 1972-2008*, trad. al español de G. Insausti, Pamplona, Univ. de Navarra, 2011].

<sup>40</sup> Véanse en Francia los trabajos de Augustin Berque, *Les Raisons du Paysage*, Paris, Hazan, 1995 (traducción al español: *El pensamiento paisajero*, edición y traducción de Javier Madeiruelo, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009); Bruno Latour, *Politique de la Nature*, La Découverte, Paris, 1999; Philippe Descola, *Par delà la Nature et la culture*, Paris, Gallimard, 2005 (traducción al español: *Más allá de naturaleza y cultura*, Amorrorrtu editores, Buenos Aires/Madrid, 2012) [Véase también de Berque *Le paysage de Cyborg ou l'espace de la ville-campagne* en Revista Quintana, N° 2, 2003 pp 109-127].

<sup>41</sup> «Es interesante importar materiales con la condición de que conserven su estado original lo suficientemente bien para reflejar todavía el lugar del que provienen. [...] Todos los rascacielos de Nueva York están cubiertos de piedras importadas; la única diferencia con las rocas que yo apporto es que estas últimas están menos acabadas, la vida no está tan ausente de ellas; se pueden serrar y tallar, la vida no está totalmente ausente de ellas. Intento conservar el espíritu de la roca. Las piedras en la escultura de Seattle no han sido transformadas para nada, solo han sido agujereadas, soltadas y traídas. Tenían su espíritu, no el mío». Michael Heizer, «Entrevista con Julia Brown», *Sculpture in Reverse*, Catálogo del MOCA, Los Angeles, 1985, p. 31.

## TEXTO ORIGINAL

## Hors Champ\*

Gilles A. Tiberghien  
 Université de Paris I Panthéon-Sorbonne

*Notre faculté de percevoir la qualité dans la nature commence, comme en art, par le plaisir des yeux. Elle s'étend ensuite, suivant différentes étapes du beau, jusqu'à des valeurs non encore captées par le langage.*

Aldo Léopold, *Almanach d'un comté des sables*, p. 128

Au début de mon livre *Land art*, j'ai tenté de distinguer le Land art d'autres formes de travail artistique dans et avec la nature. Ce travail méthodologique me paraissait et me paraît toujours nécessaire pour éviter les confusions regrettables qui assimilent toute forme d'intervention dans la nature au land art. Le paramètre historique invoqué ici comme l'un des discriminants permettant d'utiliser cette catégorie aurait dû suffire pour ne pas confondre des productions nées pour la plupart dans les années soixante avec des propositions et des interventions beaucoup plus tardives qui renvoient à des présupposés passablement différents même si l'exemple de ces aînés peut avoir joué un rôle important pour des artistes plus jeunes.

Mais l'histoire ici n'est pas seule en jeu. Les formes d'interventions jouent aussi leur rôle – en tout cas le type d'intention artistique qui y préside, au sens où Baxandall considère l'intention non comme une réserve mentale à imaginer mais comme un dépôt lisible<sup>1</sup> dans les conditions de production qui permettent d'interpréter une œuvre<sup>2</sup>. Dans les années soixante des artistes ont travaillé avec des matériaux naturels en faisant parfois de l'art avec de la science pour mettre en évidence des processus qui concernent chaque individu dans son rapport à la société et au monde naturel qui l'entoure.

Alan Sonfist en sollicitant l'histoire de la botanique, Peter Hutchinson en expérimentant des formes de compositions naturelle, Hélène et Newton Harrison en rendant visibles au moyen de cartes et de photographies les formes d'adaptation à de nouveaux milieux de certaines espèces de crabes comme le *Scylla Serrata*, participent à un certain type d'art que l'on peut qualifier d'art d'écologique. La manière choisie pour ce faire est de considérer le monde de l'art comme une sorte de «théâtre de la nature».<sup>3</sup>

Hans Haacke lorsqu'il rassemble des déchets ramassés sur la plage de Carboneras en Espagne et qu'il les empile en tas pour les photographier comme un monument éphémère auquel il donne le titre de *Beach Pollution* va aussi dans ce sens. Son travail d'ailleurs commencé avec l'eau, récoltée, pulvérisée, gelée etc., va prendre un tour de plus en plus engagé, contribuant à dénoncer les implications politiques et les présupposés idéologiques qui animent le monde de la culture auquel celui de l'art est en permanence confronté.<sup>4</sup> Dès le milieu des années soixante-dix les préoccupations de Haacke ne concerneront d'ailleurs plus guère l'écologie ou la nature en général. Sa vision des choses, comme celle de Robert Smithson ou de la plupart des artistes du Land art n'aura d'ailleurs jamais été très idyllique ou «romantique» - même au meilleur sens du terme.

A Jack Burnham qui lui demandait quel rapport il avait avec la philosophie de D. H. Thoreau auquel sa démarche artistique lui faisait penser Hans Haacke répondit:

«Ce bon vieux Thoreau! le romantisme n'est pas vraiment ma tasse de thé, même si je ne nie pas qu'il y en a un peu en moi. Quoiqu'il en soit, je déteste cet amour du dix-neuvième siècle, démonstratif et idyllique de la nature. Je suis favorable à ce que les grandes villes sont capables de nous offrir, les possibilités de la technologie et la mentalité urbaine. Le Plexiglass d'autre part, est artificiel et résiste fortement aussi bien à la sensualité tactile qu'à la "touche personnelle". Plexiglass, production de masse et Thoreau - ça ne va pas vraiment ensemble.»<sup>5</sup>

\* Ce texte est le chapitre 8 du livre *Land art* de Gilles A. Tiberghien paru l'automne 2012 dans une version revue et augmentée (1<sup>re</sup> édition 1993) aux éditions Carré. Il est l'un des deux nouveaux chapitres de cet ouvrage.

Smithson daubait déjà sur Thoreau lorsqu'il l'opposait à Olmstead en déclarant que celui-ci, en créant des lacs, «ne s'était pas contenté de théoriser à leur sujet.» Pour Smithson qui défendait une vision matérialiste du pittoresque et de la nature en général Thoreau ou Emerson avec leur vision religieuse de la Nature ne signifiaient rien dont il pu se réclamer - mise à part une position politique radicale dont le *May flower* et ses héritiers seront profondément inspirés. Car l'appropriation des territoires de l'Amérique du Nord par les colons a fondé l'identité du pays permettant à chacun de reconsidérer ce qui le lie aux autres et à un sol nouvellement conquis. Comme l'écrit Catherine Larrère: «Dans leur rencontre avec la *Wilderness*, les individus acquièrent une confiance en eux-mêmes qui rend possible l'autogouvernement. Le mouvement de protection de la nature s'enracine dans une contre-culture, mais fait tout autant appel aux mythes fondateurs, à la fois religieux et politiques, de la nation américaine.<sup>6</sup>»

La vision de la nature des artistes du land art est celle de vastes espaces extérieurs qui permettent de prolonger en quelque sorte les galeries ou les musées. «Je ne crois pas, déclarait Smithson dans sa discussion avec Heizer et Oppenheim, que nous envisagions la question en terme de retour à la nature.» Pour lui, ajoutait-il, le monde est un musée: «Du fait que je pense en termes de site et de non-site, je n'éprouve plus le besoin de me référer à la nature.»<sup>7</sup>

La nature qui, a bien des égards, est une sorte d'abstraction pour bon nombre d'artistes, une réserve de matériaux, un atelier à ciel ouvert, une gigantesque palette, est en même temps considérée par d'autres comme un entrelacs de signatures, un lieu de correspondances plus secrètes entre l'homme et son environnement où le premier prend sa part laissant sur le sol les traces de son activité qui se mêlent à celles des agents naturels les plus élémentaires comme le vent et l'eau mais aussi aux traces laissées par les animaux.

Si on peut globalement faire émerger un certain nombre de pistes des années soixante, on doit peut-être aussi considérer l'apparition d'autres formes d'art dans la nature en rupture avec cette époque ou allant chercher ses références plus en amont. Certains artistes aujourd'hui entretiennent ainsi une relation très intime à la nature considérée sous ses aspects les plus éphémères, suivant des processus de pensée parfois proche de l'Orient et souvent dans le prolongement d'un certain romantisme.

Andy Goldsworthy, grâce à des manipulations d'orfèvres, a réalisé des œuvres dont l'instantané photographique conserve pour nous la fragile organisation. Fleurs, herbes, pétales, baies, plumes, coquillages, maintenus par des liants naturels, glaise, résine ou agrafes végétales dessinent de délicats assemblages colorés. Installé en Ecosse depuis vingt ans il s'est intéressé aux limites de propriétés matérialisées par des murs en pierre sèche. Une technique ancestrale dont il s'est inspiré pour certaines interventions comme ce mur édifié à Vassivière dans le Limousin et qui s'enfonce sous les eaux vers les restes du village désormais disparu au fond du lac artificiel.

Son œuvre joue beaucoup avec des phénomènes de tension entre le liquide et le solide, -l'eau et la glace, par exemple, avec laquelle il a beaucoup travaillé- la surrection et la gravité, le mobile ( le mouvement des marées, des bâtons jetés en l'air) et l'immobilité comme celle de ces «sentinelles» de pierre qui tiennent par leur propre poids et résistent au vent et aux courants. Ce qui symbolise le mieux ce système d'équilibre ce sont les arches qu'il va construire un peu partout dans le paysage et qui sont en un sens au propre comme au figuré la clef de voûte de son œuvre. Goldsworthy appartient d'ailleurs à une famille d'artistes qui pratique ce que l'on pourrait appeler un «art végétal» dont il est avec Niels Udo le représentant le plus connus. Hormis ce style d'approche et le genre de matériau qu'ils utilisent une autre de leur particularité liée au caractère éphémère de leurs œuvres est de beaucoup travailler avec et parfois *pour* la photographie<sup>8</sup>.

Niels Udo, né en Allemagne en 1937, a commencé comme peintre avant de travailler dans la nature dans les années soixante-dix. Bon nombre de ses œuvres jouent avec des éléments extrêmement éphémères et manifestent un souci de coloriste associant souvent de façon très contrasté le rouge des baies, des sorbes ou de certaines fleurs et le vert végétal ou dessinant au moyen de pétales des lignes sinueuses ou des cercles sur l'eau, disposant des fleurs de campanule sur des feuilles de robinier à la surface d'un étang. Il lui arrive de tresser des *Fushia* sur des grilles en bambous, soulignant la fissure béante d'un bloc de lave refroidi avec une rangée de pétales rouges de poinsettia, appelées sur l'île de la Réunion «Langues de feu» et qui tout en «convenant» parfaitement au paysage contrastent en même temps avec la masse sombre de la roche ainsi formée.

Niels Udo joue souvent avec les reflets qui déplacent les limites entre les choses et brouillent du même coup leur identité. Le propre de mon travail, écrit-il «C'est une façon d'activer la nature même, par des interventions infimes, et de la mettre ainsi sous tension, de telle façon que l'espace nature sorte de son anonymat et devienne espace art»<sup>9</sup> Reste une vision de l'écologie assez idyllique doublée parfois d'une conception quelque peu réductrice du travail des paysans.

Le travail de Andy Goldsworthy s'inscrit pour sa part dans une tradition anglaise de sculpteurs qui ont travaillé à Grizedale Forest à la suite de David Nash et qui compte également Richard Harris<sup>10</sup>. En fait ces artistes œuvrent sur toute la gamme du végétal depuis le tronc jusqu'aux feuilles. Mais des racines aux feuillages en passant par les branches on va d'un art de sculpteur, qui reste encore dans la logique de l'objet, à un art du presque rien dont le support devient essentiellement photographique. Dans ce dernier cas la nature est aussi prise comme décor d'une mise en scène qui en fait ressortir les qualités chromatiques, les correspondances formelles rendues visibles au moyen de quelques déplacements subtils.

Le lieu, le site, devient alors le décor d'un rituel archaïque qui dessine l'image d'un monde où les êtres et les choses se répondent par un système d'analogies et de ressemblances. La nature est un texte, un réseau de signes à déchiffrer, un ensemble de signatures à décrypter. Un complexe de relations visuelles, invisible de prime abord, semble en manifester le sens caché. Ce jeu des correspondance qui évoque aussi le «réalisme magique» de Novalis nous renvoie au romantisme dont ces pratiques cultivent un des aspects disons le plus «spirituel». Ainsi par exemple des œuvres de Michael Singer qui parmi de nombreuses activités qui vont de l'architecture à la création de jardins a produit un ensemble de sculptures, certaines en intérieurs, d'autres en pleine nature, qu'il appelle des *Ritual Gates*. Il s'agit de structures en bambou et en branchages qui se confondent presque avec leur environnement et sont des *palpeurs* de vision. L'œil en effet semble s'approcher «à l'aveugle» comme par petites touches de ces objets qu'il découvre progressivement. Ces «portes» sont numérotées, ce sont chaque fois de nouvelles structures posées au milieu des bois, dans une clairière ou sur un plan d'eau et qui font écho au paysage environnant semblant parfois se confondre avec lui comme de gigantesques phasmes. C'est comme si elles étaient destinées à piéger le regard, à affiner la vision pour contraindre l'œil à mieux différencier ce qui appartient au site et ce qui résulte de l'intervention artistique. En regardant l'œuvre on correspond mieux avec la nature et ce subtil détour est une façon de mieux l'appréhender en quelque sorte<sup>11</sup>.

A un second degré, on trouve des pratiques plus incarnées, plus liées à des registres de perceptions individuelles mettant en rapport le corps avec certains types d'espaces construits. C'est ce que Robert Morris a pu appeler un art de «l'espace du *self*», un art environnemental mais centré sur des phénomènes psychologiques. «L'art en question, écrivait Morris en 1975 dans *Aligned with Nazca*, a substitué au solipsisme - voire à l'autisme, la construction soit d'un paysage psychologique, soit d'un paysage concret destiné à contenir le *self*. Entrent dans cette dernière catégorie un certain nombre d'œuvres réalisées en plein air. Exécutées sur une échelle généralement intimiste, elles utilisent de petits espaces clos qui, pour n'être pas artisanaux, représentent cependant un investissement financier moindre que les premiers *earthworks* monumentaux de type minimaliste.»<sup>12</sup> A ce type correspondent ces objets architecturaux qui entretiennent un rapport d'intimité et d'intériorisation avec la nature. On pense à certaines œuvres de Alice Aycock chez qui on trouve une appréhension très primitive des lieux évoquant les cachettes, les souterrains, les couloirs dérobés, dont les châteaux médiévaux se présentent comme l'architecture d'élection. C'est clairement le thème d'une de ses premières œuvres, *Simple network of underground wells and Tunnels* (1975). Six puits d'environ deux mètres de profondeurs sont creusés dans le sol et reliés les uns aux autres par des tunnels. On y descend par une échelle et il faut ramper dans ces boyaux obscurs pour passer d'un puits à l'autre.

Mary Miss peut être associée à ce même courant; dès les années 1970 elle a construit des structures en bois pour guider la perception du spectateur d'une façon souvent très scénographique jouant avec la profondeur de l'espace qu'elle organise en plans comme dans *Untitled* (1973), à Battery Park, à la manière d'un gigantesque télescope, ou comme dans *Veiled Landscape* (1979), un œuvre faite d'une succession de plates-formes et de viseurs qui permettent de saisir le paysage se dépliant à partir de ses horizons intérieurs en quelque sorte.

Parfois elle cherche à emboîter des espaces dans d'autres espaces pour produire des zones d'invisibilité comme *Sunken Pool*, (1975) qui ressemble à un gazoduc en miniature. Ou bien elle crée des structures qui piègent le regard et obligent le spectateur à vérifier ce qu'il est en train de voir. Périmètres pavillons, leurres, 1977-78 est un ensemble complexe composé de tourelles à plates-formes aménagées autour d'une fosse à laquelle on ne peut accéder que par une échelle si bien que la totalité du site suppose un déplacement du corps à des hauteurs et à des niveaux chaque fois différents qui obligent à s'élever au dessus du sol ou à s'enfoncer sous terre.<sup>13</sup>

Dans son article *The present Tense of Space* (Le temps présent de l'espace) où il examine les rapports complexes de la sculpture des années 1970 à l'espace en se livrant à diverses comparaisons avec le Baroque et le maniérisme, Robert Morris fait figurer en toute fin une œuvre du canadien George Trakas, *Union Pass*, (1977) mais sans la commenter. Réalisée pour la Documenta 6 de Cassel cette pièce entretient en fait un rapport oblique au jardin Baroque du palais du Kaiser Wilhelm et fait allusion à l'histoire récente, à la seconde guerre mondiale et aux ponts bombardés et écroulés.

Georges Trakas qui, comme Mary Miss d'ailleurs, s'est consacré jeune à la danse et à la performance, a, depuis le début des années 1970, cherché diverses façons de mettre le corps à l'épreuve à travers des passages, des franchissements ou des sites qui permettent de développer des sensations particulières auxquelles on ne prête généralement guère attention en temps ordinaire. Il réalise des structures sur lesquelles marcher comme des sentiers (Rock River Union, Artpark Levinson, 1976, ou *The pathway of love*, Fattoria di Celle, Pistoia, 1982). Ces chemins suspendus, ou légèrement décollés du sol, permettent ainsi d'observer la géologie des sites qu'ils traversent ou surplombent, la roche brute, l'eau qui s'écoule, comme au Creux de l'Enfer, à Thiers, en France. Ici, écrit Catherine Grout, « L'expérience de l'œuvre correspond à une relation brute, organique avec la pierre, l'eau et l'acier. Elle nous "engage" au sens propre et figuré. Il s'agit d'explorer des lieux inaccessibles ou inconnus et de ressentir viscéralement ce qui les constitue<sup>14</sup>. »

Dans certains cas ces architectures se sont transformées en cabanes – une des premières pièces de Trakas s'appelle *Locomotive and shack* (1971) – *shack* signifie cabane - ou en machines de vision destinées à contempler les éléments du paysage ou des «boîtes oniriques» (comme Panofsky parlait de «boîtes spatiales» dans l'art de Duccio ou de Giotto). Pour les machines de vision on peut penser aux *Cloud chambers* de Chris Drury qui fonctionnent sur le principe de la *caméra obscura*. L'artiste édifie des Cairns (Fig. 1) au bord des chemins, des stèles qui marquent le passage de l'homme mais qui sont aussi un hommage rendu à une nature devenue objet de contemplation. Chris Drury, qui a marché avec Fulton en 1974, a construit, alors qu'ils bivouaquaient ensemble la nuit, des abris de fortune. Ensuite il en a réalisé, seul, un certain nombre comme des sculptures. Dans certains - qui sont devenus permanents - il a pratiqué un trou latéral par lequel le paysage se recompose sur un mur ou sur le sol (*Wave chamber*) donnant plus le sentiment d'un paysage remémoré que réellement perçu. Dans d'autres le trou est au sommet et l'image du ciel est projetée à travers sur le sol. Dans les *Cloud Chambers*, qu'il commence à construire à partir de 1990, la personne, le corps au repos, plongé dans l'obscurité, prend conscience de la fragilité et du caractère éphémère des choses en observant à ses pieds le passage des nuages mais aussi, la nuit, le mouvement régulier des étoiles come dans le récent *Star Chamber*<sup>15</sup>.

Pour les boîtes oniriques on songe aux cabanes - comme celles de l'italien Giuliano Mauri qui tout comme Chris Drury et quelques autres artistes, pratique le tressage de vanneries et de fibres végétales. Ou aux artistes français Bruni/ Babarit –qui renouent à la fois avec l'enfance de l'homme et avec celle de l'humanité rappelant les spéculations de Vitruve sur les origines de l'architecture, relayées par celles de l'abbé Laugier au XVIII<sup>e</sup> siècle et contestées par tout un courant du Romantisme allemand

Dans les années quatre - vingt et quatre - vingt – dix, Bruni et Babarit construisent des cabanes ou des huttes devant lesquelles ils se mettent souvent en scène en train de s'adonner à des tâches de subsistance ou à des travaux de construction et d'entretien. (*Entre le dôme et la coupe: le maïs, l'assister pour le renouveler*, (1989); ou *La hutte de maïs: une lente gestation pour renaître ensemble*, (1988)). Ces réalisations sont éphémères et sont souvent destinées à être photographiées; certaines résultent même d'un montage qui permet d'en dédoubler le volume par exemple.

Or même si l'étymologie du mot signifie «petite maison» je pense que la cabane a peu à voir avec l'architecture. Parce qu'elle brouille les rapports intérieur / extérieur, qu'elle ne connaît pas véritablement de seuil, qu'elle est tout entière un dehors qui allie des postulations contradictoires, en particulier être partout «*anywhere out of the world*» et n'être nulle part. L'expérience de la cabane est en fait une expérience de la nature: une façon d'être non pas à l'abri du monde mais hors de soi. La cabane, en effet, n'enferme ni ne protège celui qui l'habite; au contraire, elle l'expose à lui-même et à la nature conçue comme extériorité<sup>16</sup>

Il y a un lien antique et avéré dans l'imaginaire de nos civilisations entre les cabanes et les temples: ainsi le premier temple suivant Pausanias était une cabane de Laurier et Vitruve ne manqua pas de mettre en relation ses spéculations sur la cabane et sur la construction des temples. Ce parallèle sera d'ailleurs fait tout au long de l'histoire et il n'y a rien d'étonnant à ce qu'un artiste comme Giuliano Mauri ait fini par réaliser une *Cathédrale végétale* formée de trois nefs et de quatre vingt colonnes de branchages entrelacés. Ici la croissance de la nature est dirigée par l'homme, comme dans le projet de David Nash, *Ash Dome*, commencé il y a plus de trente ans dans la vallée de Flestiniog, au nord du Pays de Galles. Nash pour parler de cette œuvre, de ce dome ou *Duomo*, comme disent les italiens en désignant ainsi leurs cathédrales, évoque une maxime bouddhique suivant laquelle «il est préférable de collaborer avec la nature que de chercher à la dominer».

Plus récemment Marcel Kalbener inspiré par les *mudhifs*, ces architectures en roseaux tressés des arabes des marais, les maadans, a construit lui aussi une *Cathédrale de Saule* au début 2001, à Rostock, en Allemagne. Pour ce faire il s'est fait aider de 600 bénévoles aidé de Sanfte Strukturen, un groupe d'architectes et d'artistes avec les-

quels il collabore régulièrement. L'ensemble suit un plan d'église traditionnel avec nef et abside<sup>17</sup>. Le travail de ces artistes qui opèrent avec le végétal pour construire ce genre d'édifice a pu être nommé «architecture naturelle»: ces œuvres en effet, construites comme des architectures sont éphémères et évolutives, comme les plantes et le vivant en général, et tiennent en même temps de l'art des jardins. On pourrait aussi les appeler des architectures organiques. Un artiste comme Hannsjörg Voth, né en 1940, a pu jouer avec le monumental et l'éphémère, en construisant, en 1981, une pyramide posée sur des pilotis, au dessus des eaux. Haute de 12,5 mètres elle s'élevait en plein milieu de la mer sur une base carrée de 14 mètres de côté. Le projet fut intitulé *Boot aus stein*, (Bateau de pierre) et l'artiste avait l'intention d'y vivre durant un an tout en sculptant en forme de bateau un bloc de granit de 6 tonnes. Mais un iceberg a détruit l'œuvre en 1982. En 1992, dans la Baie d'Authie, dans le Nord de la France, l'artiste français Jacques Leclerc K. a élevé trois pyramides en paille. Ces structures et la lente mobilité des sédiments à l'embouchure du fleuve lui évoquaient le Delta du Nil. C'est cette configuration particulière qui l'a décidé à réaliser son projet à cet endroit.<sup>18</sup>

Ce qui nous amène dans ce registre à un troisième degré où est mise en scène la présence absente d'un sujet limité à son énonciation dont l'œuvre devient la trace. Ce type est le mieux représenté par les artistes marcheurs. Richard Long mis à part, dont on a évoqué dans ce livre le rapport problématique au Land art, on peut signaler l'œuvre de David Tremlett comme une composante de ce type. Depuis la fin des années 1960 il consacre en effet son art au voyage dont la marche n'est qu'une modalité. De ces voyages il rapporte des photographies, des croquis, des notes, dont il se servait à ses débuts pour réaliser de petits livres comme *Some places to visit* (1974) composés de vingt-six planches qui restituent quelque chose comme le rythme d'un voyage, ses haltes, ses rêveries toponymiques. Ces notes sont minimales et traduisent une atmosphère, un moment. Il arrive que l'artiste alors enregistre les bruits des animaux qu'il rencontre, les chants des oiseaux, le vent dans les feuillages. Il expose ensuite ce qu'il en a conservé sous forme de cassettes alignées sur une étagère (*The Spring Recording*, 1972, 81 cassettes de 30 minutes chacune).

Dans ses dessins « du début des années 1970, déclare Tremlett à Liliana Albertazzi dans «Une interview ex-torquée», tout était réduit à certaines lignes significatives, comme dans une carte topographique. Et, en effet, à cette époque je voyageais beaucoup et je me sentais tout le temps investi par le problème des cartes qui, pour la plupart, d'ailleurs, étaient tracées par un passant qui ne parlait pas ma langue et qui m'indiquait le chemin par des lignes et par des signes». Dans un entretien, après avoir comparé ses œuvres récentes à celles de cette époque, il ajoute: «je pense que la seule différence entre ces travaux et les précédents, que tout à l'heure nous appelions des cartes schématiques, est que maintenant l'attention se concentre sur une section spécifique de la carte<sup>19</sup>.» Si bien que Tremlett intervient désormais sur les lieux même de ses voyages, dans des espaces en ruines, ou dans des musées sur les murs desquels il réalise des peintures éphémères. Ces Wall Drawings, il les multi- plie ainsi à travers le monde déclinant un vocabulaire de formes, à la fois abstraites et archaïques. Ces formes sont emprun- tées, lors de ses randonnées, à d'autres lieux et appartiennent parfois à d'autres temps, rythmant ainsi les architectures dans lesquelles elles s'inscrivent sans que l'on puisse en rien les reconnaître.

Ce type est le mieux représenté par les artistes marcheurs et peut-être plus qu'aucun autre par Hamish Fulton qui pousse la radicalité de sa pratique jusqu'à ne revendiquer que ce qui en est invisible, le reste, photos, dessins, lettrages demeurant un simple substitut, le dépôt gelé d'une activité qui trouve sa fin en elle-même

Fulton s'est non seulement, comme Richard Long, toujours défendu d'appartenir au Land art mais il a aussi toujours refusé d'être assimilé à un sculpteur ou à un photographe voir à un poète même s'il est à certains égards tout cela à la fois. Evoquant son détachement du monde des objets du marché de l'art au début des années soixante dix Fulton conscient du paradoxe déclarait à Thomas A. Clark: «[...] on en était presque à laisser entendre qu'on peut marcher à travers le paysage, sans même prendre une photo, sans rien écrire, sans faire de l'art. Mais je sais que je voudrai toujours faire de l'art. Je suis artiste.»<sup>20</sup>

On connaît le mot d'ordre: *no walk no work*, pas de marche pas d'œuvre, celle-ci étant tout entière dans le processus dont les images ou les textes ne sont que le reliquat. Ces textes ont une grande force de suggestion associés à ces images et prennent parfois valeurs de d'apophtegmes ou de devises personnelles. *Un object cannot compete with an experience*, (Un objet ne peut rivaliser avec une expérience), est l'un des plus frappant. Mais d'autres encore, comme ceux que l'on trouve réunis dans un petit ouvrage carré de 13cm,5 de côté réalisé par l'artiste et intitulé:

Rainbow  
1234567  
Walking

On peut lire des phrases comme: *Walking in the distance beyond imagination*, (Marcher bien au delà de que l'on peut imaginer) ou encore: *Walks are like clouds they come and go*, (Les marches sont comme les nuages elles vont et viennent). Ou ceci, comme pour poursuivre le dialogue avec Thomas Clark: «Q: Est-ce que la marche est vraiment l'art? R On peut penser la marche comme une forme d'art mais à la différence d'un objet d'art on ne peut la vendre.<sup>21</sup>»

La pratique de Fulton est extrêmement respectueuse de la nature. Son rapport à celle-ci est presque mystique «être dans la nature, déclare-t-il, est presque une religion directe»<sup>22</sup>

On a presque l'impression que l'objet ici est de trop, ou disons plutôt qu'il vient de surcroît. Dans la même perspective on dira que l'*énergeia* supplante l'*ergon*, la production le produit. Cette distinction proprement romantique remonte à l'antiquité. Si on prend comme référence l'ancien stoïcisme on voit que ce genre d'activité peut être mis en parallèle sur un plan moral et, toutes choses égales par ailleurs, esthétique. En effet dans la métaphore de l'archer cher aux stoïciens, le but (*skopos*) est la cible mais la fin (*télos*) est le tir. Or seule la fin compte, autrement dit l'attitude morale –ici artistique–, même si le but n'est jamais atteint, le Destin en ayant décidé autrement. Ainsi qu'importe le lieu qu'il cherche à rejoindre, la valeur de l'œuvre réside dans le geste pour y parvenir, dans la marche elle-même.

Si on oppose les Routes aux Chemins, comme le fait le théoricien du paysage John Brinckerhoff Jackson, on dira que les routes étant du côté de la surface parcourue, du sol et du revêtement, les chemins, Ways, sont du côté de l'allure ou de la façon de marcher. De ce point de vue la pratique d'un artiste comme George Trakas s'intéresserait alors plutôt aux routes et celles de Hamish Fulton plutôt aux chemins. Mais une telle distinction reste néanmoins à nuancer car pour ces artistes les deux sont en fait indissociables, puisque c'est bien aussi l'expérience particulière du sol et des sensations qu'il nous procure qui intéresse Trakas tandis que Fulton aime également s'engager sur des routes pour retrouver et « emprunter » à nouveaux frais des itinéraires anciens<sup>23</sup>.

Dans l'ordre inverse l'intérêt est porté à la nature non pas tant comme occasion d'une expérience de soi que pour elle-même. Ainsi l'écologie a-t-elle pris une importance grandissante et un certain nombre d'artistes ont travaillé dans ce domaine en essayant de formuler avec des moyens artistiques des problèmes proprement politiques. A la suite des pionniers évoqués plus haut ils sont intervenus très directement dans les processus de reconstitution des sites naturels produisant ainsi ce que l'on pourrait appeler un effet de loupe sur une réalité économique et sociale mettant parfois en évidence les processus qui ont historiquement conduit à des situations préoccupantes. L'artiste, des lors, devient-il une sorte de «révélateur»: il rend visible ce que tout le monde a sous les yeux mais dont peu jusqu'alors se préoccupaient. La nature devient un faisceau de questions, est capable de rendre sensible des processus auxquels nous ne prêtons guère attention même si nous les connaissons par ailleurs.

La tradition environmentaliste aux Etats-Unis remonte certes aux philosophes de Concord mais trouve son véritable fondement dans la pensée de John Muir qui s'inspira du courant transcendantaliste pour développer une réflexion sur la préservation de la nature sauvage, le fameux *Wilderness*. Son enthousiasme et ses efforts aboutirent à la création d'un certain nombre de parcs nationaux comme celui de Yosemite en 1890, et d'une association, le Sierra Club, dévoué à la protection du patrimoine naturel<sup>24</sup>. Smithsonian ne manqua pas non plus d'ironiser sur cette tradition lorsqu'il écrivait à propos des grands parcs historiques que si, contrairement à *Central Park*, il n'y avait rien d'autre à faire que de les aménager en y créant des voies d'accès et des lieux de séjour cette façon de voir affaiblissait «la définition originale de "l'état sauvage" (*Wilderness*) c'est à dire un endroit qui existe sans intervention humaine. Aujourd'hui, ajoutait-il, Yosemite ressemble plutôt à un état sauvage urbanisé avec ses prises électriques pour les campings et ses cordes à linges tendues entre les pins.»<sup>25</sup>

En fait les artistes américains des années soixante, pris dans le mouvement général de la contre-culture qui agite l'époque remettent globalement en cause les valeurs de leur société, son rapport à la marchandise, au spectacle autant que celui qu'elle entretient avec la nature. L'environnementalisme n'échappe pas à leurs critiques et c'est pourquoi ces artistes ne s'en réclament guère. En revanche l'écologie est une préoccupation nouvelle à laquelle le livre de Rachel Carlson, *Silent Spring*, publié en 1962, n'est pas étranger. Dans cet ouvrage l'auteur qui n'évite pas le ton moralisateur caractéristique des premiers environmentalistes dénonce avec vigueur l'usage abusif de pesticides dans l'agriculture, le DDT en particulier. Il ne s'agit plus seulement de préserver la nature mais de protéger les hommes contre eux-mêmes en leur faisant prendre conscience de la fragilité de leur environnement. Une idée qui donnera d'ailleurs lieu bien des années plus tard, en 1992, à une exposition organisée par Barbara C. Matilsky, au Queens Museum of art de New York, *Fragile Ecologies. Contemporary artists Interpretations and solutions*.<sup>26</sup>

Christo et Jeanne Claude ont toujours parlé d'art environnemental donnant à ce terme une extension assez large mais qui leur permettait de se démarquer du Land art ou d'autres formes d'interventions auxquelles, à raison, ils ne voulaient pas être assimilés. Ce n'est sans doute pas un hasard si cette dénomination s'accorde bien avec la vision environnementaliste que j'évoquais. Ces œuvres qui mettent en évidence notre environnement tout en ayant soin de préserver l'équilibre entre l'homme et la nature peuvent, en effet, être qualifiées d'environnementales.

En faisant pousser un champ de blé à *Battery Park* au sud de Manhattan à l'époque où l'endroit est encore un terrain vague et où un certain nombre d'artistes sont déjà intervenus, Agnès Denes peut aussi être considérée comme une artiste de ce genre. *Wheatfield, Battery Park City— A Confrontation* est une façon, très efficace de sensibiliser le public à des questions qui peuvent, pour un citadin New Yorkais, rester assez abstraites. L'artiste, aidée de deux assistants et d'une troupe de volontaires a ainsi transformé un terrain vague couvert de débris en un champ cultivé dont elle a ensuite organisé la récolte. Il a fallu deux cent vingt cinq camions - bennes remplis de terre pour refaire le sol et créer un système d'irrigation qui permettant au blé de pousser pendant quatre mois. En rendant ainsi sensible les citoyens à leur environnement naturel, Agnès Denes attirait leur attention sur les ressources vives de la planète et de leur utilisation. La paille après la moisson a servi à nourrir les chevaux du département de Police de New York et une partie du grain a été montrée dans *L'Exposition internationale pour l'arrêt de la fin dans le monde* organisée par Le Minnesota Museum of Art.

Hans Haacke, invité en 1970 par la Fondation Maeght à participer à une exposition d'art américain, a relâché dans la forêt près de Saint Paul de Vence des tortues achetées chez un marchand d'animaux. Cette performance intitulée *Ten Turtle set Free* (Fig. 2) mettait l'accent sur le rapport Humain - animal, l'instrumentalisation de ceux-ci par ceux-là et le statut des animaux dans notre monde Occidental. Joseph Beuys, en mai 1974, la première fois qu'il foule le sol américain, se fait transporter en ambulance à sa sortie d'avion, enroulé dans un feutre, jusqu'à la galerie où il va rester enfermé trois jours durant avec un Coyote. Cette performance devenu célèbre depuis, *Il love America, America loves me*, est une tentative de capter l'inconscient collectif d'une nation pour laquelle le Coyote est une figure emblématique et totémique en rappelant l'esprit qui animait les premiers habitants de ce pays et leurs rapports étroits avec le monde animal.

Cette question du rapport de l'homme aux animaux même si elle est probablement aussi ancienne que leur existence est de plus en plus présente dans notre société: des écrivains, des artistes, des philosophes l'interrogent à nouveaux frais. Ce qui est remis en cause, de plus en plus, c'est l'usage inconsidérée que nous faisons des bêtes, sans parler des violences que nous leur infligeons ou même des conditions dans lesquels nous les laissons vivre. Mais c'est surtout la limite qui nous en sépare ou nous en rapproche qui fait problème, ce que l'on appelle la question de la différence zoo - anthropologique.<sup>27</sup>

Lorsque Beuys que nous venons d'évoquer plante 7000 arbres à la *Documenta 7* de Cassel en 1982 (Fig. 3) on peut dire qu'il ne fait plus de l'art environnemental mais de l'art écologique et cette action va d'ailleurs être à l'origine de la fondation du parti des «verts». Ici il ne s'agissait plus seulement de sensibiliser les individus à leur environnement mais d'agir concrètement sur celui-ci en reboisant la ville et en rendant chaque citoyen qui le désirait parrain et «sponsor» d'un arbre après avoir participé financièrement à l'opération. Ainsi chaque participant signait un contrat et recevait en guise de reçu un certificat sur lequel était écrit «de petits chênes poussent et la vie continue». En Allemagne ces questions prendront une grande acuité et, d'ailleurs, la formation comme la pratique des paysagistes allemands s'en ressent fortement. Un artiste comme Herman Prigann peut-être perçu en un sens comme un héritier de Beuys dans sa volonté d'inscrire l'art dans un processus de transformation sociale auquel non seulement ses productions artistiques contribuent mais aussi les conférences, débats et rencontres qu'il organise autour de son concept - programme inter- disciplinaire né au début des années 1990 et appelé par lui «Terra Nova»<sup>28</sup>

L'art écologique même s'il existe à la «haute époque» du Land art, à la fin des années soixante et au début des années soixante dix, est peu visible. Des artistes, des femmes surtout, travaillent dans la nature avec des perspectives de ce genre: Harriet Feigenbaum, Betty Beaumont, Mierle Laderman Ukeles, Patricia Johanson pour ne citer qu'elles<sup>29</sup>.

Harriet Feigenbaum après plusieurs séjours en Pennsylvanie dans les années soixante qui l'avaient familiarisé avec cette région et sensibilisé aux dégradations causées par l'industrie, va chercher à intervenir sur ces sites miniers en vue de leur réhabilitation. Les mines à ciel ouvert ont créé des trous béants qui ont été dissimulés sans être vraiment comblés et présentent un véritable danger. Disposant de peu de moyens de l'artiste a recherché des essences d'arbres capables de s'adapter aux sols acides et susceptibles de freiner l'érosion en fixant le terrain.



La plupart des projets qu'elle entreprend dans les années quatre vingt n'ont pu être réalisés et elle a finalement abandonné ce genre d'intervention<sup>30</sup>. *Willow Ring* reste le projet plus abouti. Composées d'une double rangée circulaire de saules connus pour absorber l'eau ces plantations ont favorisé le développement d'une végétation variée. Même s'il n'est pas accessible au public le terrain sert aujourd'hui de réserve pour une faune et une flore sauvage. Harriet Faigenbaum, découragée par les obstacles en tous genres qu'elle a rencontrés alors, a finalement abandonné ce genre de pratique à la fin des années soixante dix.

Plusieurs artistes se sont intéressés dès les années soixante au surplus produit par notre société de consommation. Dans nos villes Les «nouveaux réalistes» ont joué avec les notions de dépense, d'accumulation et de gaspillage. D'autres en réfléchissant à toute la chaîne de production et à son impact sur notre environnement y ont vu des implications écologiques complexes. Ainsi de Mierle Laderman Ukeles dont les actions portent sur les ordures et le recyclage des déchets, questions de plus en plus cruciales aujourd'hui. Après avoir écrit un texte intitulé *Manifesto! Maintenance Art* (Manifeste de l'art de la maintenance<sup>31</sup>), publié dans la revue *Artforum* en 1971, Mierle Laderman Ukeles réalise des performances où elle se transforme en gardien de musée ou en technicienne de surface, balayant et nettoyant les sols. Avec son projet *Flow City*, commencé en 1983, Mierle Laderman Ukeles a attiré l'attention du public sur la place des déchets dans notre société au moyen d'une installation permanente dans le New York City installation of Sanitation Marine Transfer Station de la ville de New York où sont triées les ordures avant d'être envoyés à Fresh Kills, situé sur Staten Island<sup>32</sup>. Des plates-formes ont été ainsi spécialement aménagées pour que les gens puissent observer le transfert des ordures de la ville sur des barges en direction de la décharge tout en suivant en temps réel sur des écrans les activités de recyclage des ordures en d'autres points de la ville. En 2000 elle participe à l'exposition au musée d'art de Tel Aviv de projets pour la réhabilitation d'une décharge du nom d'Hiriya haute de quatre vingt dix mètres et large d'un kilomètre située au carrefour de deux autoroutes.<sup>33</sup>

Betty Beaumont qui, depuis les années soixante - dix s'intéresse à la pollution des eaux a réalisé dans les années quatre - vingt un vaste projet *Ocean Lanmark*. Il s'agit d'une «sculpture» immergée par vingt et un mètres de fond au large de New York à environ quinze kilomètres des côtes. Elle permet le recyclage de déchets de charbon et offre un lieu hospitalier pour les poissons qu'une pêche intensive fait disparaître de la région<sup>34</sup>. Le projet n'est pas accessible au public mais des photographies et des vidéos permettent d'en saisir le dispositif et les enjeux.

Des artistes comme Mel Chin et Patricia Johanson ont tenté par le moyen de l'art, non seulement de désigner les problèmes ou de mettre en évidence les questions posées par certains types d'activité humaine industrielle particulièrement destructrices, mais ont aussi songé à des solutions en développant des méthodes de dépollution des sols.

Avec sa série des *Revival Field* (Fig. 4) qui débute en 1990, Mel Chin a commencé une collaboration avec le scientifique Rufus L. Channey du département américain d'agriculture pour mettre au point des stratégies de dépollution naturelle. Ils ont ensemble sélectionné six espèces de plantes capables de se nourrir de produits toxiques qu'ils ont d'abord testées à St Paul dans le Minnesota en 1990 où ils ont créé leur premier terrain expérimental: *Pig's Eye Landfill*. L'artiste et le chercheur ont ensuite travaillé avec ce prototype aux Pays Bas, puis en Pennsylvanie en 1993, sur une zone polluée par de fortes concentrations de Zinc et de Cadmium échappé de piles usagées. Ces *Revival Field* sont destinés à proliférer et les plantes qui jouent un rôle d'hyper accumulateur absorbent les déchets polluant.

L'artiste intervient comme scientifique, ou comme technicien qui applique des recherches scientifiques «au nom de l'art». Il a d'ailleurs eu toutes les peines du monde à trouver des bourses pour des artistes auprès de fondations qui acceptent de subventionner son projet au motif qu'il ne s'agissait pas d'art. Mais le Walker Art Center a fini par se laisser convaincre et a ainsi contribué au financement de l'opération. Les formes de Mandala qu'il choisit, les rituels qu'il a organisés pour la plantation des espèces ne sont que des stratégies pour obtenir un label artistique. En même temps, même si, comme il le déclare lui-même, il s'agit d'une «esthétique délibérément invisible que l'on pourra mesurer scientifiquement par la qualité de la terre ainsi revitalisée.»<sup>35</sup>

Même si les parcelles ainsi sélectionnées sont des terrains d'expérimentation pour vérifier des hypothèses de laboratoire, il s'agit d'une opération menée dans le domaine de l'art parce que c'est dans ce monde là qu'elle a été rendue visible et parce que la démarche qui y préside, en empruntant à la science procède néanmoins d'une logique d'artiste préoccupé de donner du sens au monde qu'il habite et qu'il tente de transformer. Que ce sens soit opaque n'y change rien car l'intention reste assez claire pour solliciter l'imaginaire de ceux à qui ces œuvres sont montrées. On peut dire que c'est la nature qui l'emporte finalement mais la nature est le détour grâce auquel l'art finit par s'accomplir. Ou pour parodier un mot célèbre: ici l'art est ce qui rend la nature plus intéressante que l'art.

Patricia Johanson, née en 1940, a commencé à réfléchir, dès les années 1960, à des interventions dans le paysage et à imaginer des jardins qui prennent en compte des problèmes environnementaux. En 1981 elle participe à la réhabilitation écologique d'un plan d'eau artificiel pollué au Texas (*Leonhardt Lagoon* appelé d'abord *Fair Park Lagoon*). Elle nettoie le lagon envahi par les algues et y réintroduit des plantes et des poissons ainsi que des reptiles pour en reconstituer l'écosystème. Elle aménage les abords du plan d'eau et trace des voies d'accès au public qui sinuent sur l'eau comme de larges rubans colorés en imitant, agrandies, le dessin de plantes aquatiques locales, la *Sagittaria platyphylla* et la *Pteris multifida*. Ces passerelles et ces bancs en béton colorés, affectent ainsi des formes végétales et contrastent assez fortement avec le vert des pelouses.

Récemment elle a achevé un très ambitieux projet à Petaluma en Californie dont la construction a commencé en 2005. Le parc de 110 hectares sert en partie de bassin de traitement des eaux et permet le développement d'habitats écologiques. Le dessin de l'ensemble, comme toujours chez Patricia Johanson, évoque le monde végétal ou animal, sans compter les titres donnés à certaines parties comme *Petaluma Butterfly Pond* ou *Mouse Pond*. Ce dernier bassin, vue d'avion, évoque en effet la tête d'une souris. « Les eaux usées, écrit l'artiste, sont purifiées à mesure qu'elles passent à travers une série de bassins de dix-huit hectares de marais salants ayant la forme d'une espèce de rongeur menacée le *Salt marsh harvest mouse*, qui vit dans cette région. Dans le corps de la souris le Butterfly Pond représente une lisière festonnée ménageant des plages pour permettre le développement de la vie sauvage.<sup>36</sup>»

Certains des artistes que je viens d'évoquer ont pu être rassemblés sous l'appellation *Land Reclamation Artists*. Ce qui distinguerait leur pratique des artistes écologistes serait en particulier leur souci d'éduquer le public à travers des actions souvent éphémères mais à vocation pédagogique<sup>37</sup> tout en produisant des œuvres ou en prenant l'initiative d'actions utiles à la communauté. Je ne suis pas sûr que ce soit un critère suffisant pour isoler de telles pratiques qui me semblent d'avantage «spécifier» le genre de ce que l'on a pu nommer «art écologique» que constituer une catégorie générique à part entière. Il n'en reste pas moins que cette seule tentative d'autonomiser de telles pratiques montre bien à quel point ce genre d'art rencontre les préoccupations de l'époque d'une façon beaucoup plus forte qu'il y a dix, vingt ou à *fortiori* quarante ans à l'époque où le Land art était en plein essor<sup>38</sup>.

Que ce soit à travers une exploration sensible et une discipline de soi ou de façon plus distancié dans une mise en évidence de la terre comme écoumène, demeure des hommes, part habitable du monde, l'art est largement devenu une «attitude». Nous avons pris une conscience grandissante des problèmes qui se posaient à notre planète et ce n'est plus seulement, comme dans les années soixante, la société de consommation, la satisfaction des nantis et le pouvoir de quelques uns dans les pays les plus riches qui sont dénoncées. Les axes se sont déplacés et nous savons que la planète tout entière est devenue le bien de chacun.

Si le paysage intéresse tant certains artistes aujourd'hui - à la différence de ceux du Land art - c'est parce que nous perdons progressivement la nature à mesure que nous nous en approchons et qu'il représente un certain point de vue sur elle qui n'est pas seulement esthétique mais aussi bien éthique et politique. Le paysage est devenu le lieu d'un discours ou plutôt d'un échange de points de vue. Il est cet échange même. Il n'est pas un objet mais une médiation entre des termes, une «trajection» dit le géographe Augustin Berque. La beauté d'une œuvre comme *Shift* de Richard Serra est de nous le faire comprendre puisque «les limites de l'œuvre, comme l'écrit l'artiste lui-même, sont déterminées par la distance maximum à laquelle deux personnes peuvent se tenir sans se perdre de vue<sup>39</sup>.» L'art est une modalité de ce dialogue. Au delà de sa valeur marchande c'est sa valeur symbolique d'échange qui nous occupe.

Dans ce contexte on pourrait peut-être dire alors que la nature est devenue le «hors-champ» de l'art. Ce qui intéresse l'artiste aujourd'hui c'est le plus souvent ce que nous ne voyons pas. La nature est une puissance de transformation dont nous ne saisissons que des états, des moments arrêtés. Que ce soient les artistes marcheurs, les environnementalistes, les «éco-artistes», nombre de leurs interventions ont pour objectif de nous impliquer affectivement et / ou intellectuellement dans une nature que nous avons jusque là tenue à distance. En nous faisant mieux sentir ou comprendre ce que nous avons en commun avec cette nature ils déstabilisent en même temps un certain nombre de nos certitudes, remettent en question, par exemple, ce qu'est pour nous «la» culture au profit d'un ensemble complexe ou «la» nature cesse à son tour d'occuper une place clairement identifiable<sup>40</sup>.

Si l'on est loin à bien égards des premières œuvres du Land art construites dans les déserts ou dans les carrières abandonnées, on peut aussi dire, d'un certain point de vue, qu'une part de leur esprit demeure. Ainsi trouve-t-on déjà chez Michael Heizer cette idée qu'un énorme rocher déplacé emporte avec lui quelque chose de son lieu d'origine. Il y a comme une charge invisible qui transite d'un lieu dans un autre<sup>41</sup>. Cette dimension c'est

aussi celle qui est indiquée à travers la distinction *site / non site* de Robert Smithson, ou affirmée par Walter de Maria dans son texte de 1980 sur le *Lightning Field* où il écrit notamment que «l'invisible est réel». C'est elle que l'on trouve revendiquée de plus en plus dans la pratique de certains artistes contemporains qui travaillent dans et avec la nature.

## NOTAS

<sup>1</sup> Essayer de saisir quoique ce soit au Land art en s'intéressant de manière privilégiée aux matériaux est voué à l'échec et permet de comprendre pourquoi en opérant ainsi Udo Weilacher considère le Land art comme un concept «fourre-tout» (*a catch all concept*), *Between Land art and Landscape architecture*, Bâle, Birkhäuser, 1996, p. 11 Ce n'enlève rien par ailleurs à l'intérêt de son livre d'entretiens avec des artistes et des paysagistes mais cela ne contribue pas non plus à clarifier la nature des démarches proprement artistiques en jeu.

<sup>2</sup> Michael Baxandall, *Formes de l'intention*, trad. fr. Catherine Fraixe, Paris, éd Jacqueline Chambon, 1991

<sup>3</sup> Cette métaphore du théâtre était très répandue au XVII<sup>e</sup> siècle comme le note John Brinckeroff Jackson dans son texte «Le paysage comme théâtre», *De la nécessité des ruines et autres textes*, trad Sébastien Marrot, Paris, édition du Linteau, 2005. Les Harrison développant de longs récits sur ces questions parlent d'«écopoésie». *Le Cycle du lagon*, exposé à la Johnson Gallery de l'université Cornell en 1985, au Los Angeles County Museum of Art en 1987 et à la Vilette à Paris en 1996 en est un bon exemple.

<sup>4</sup> Dès le début des années 1970, ces problèmes le préoccupaient. Dans l'exposition prévue au Salomon Guggenheim Museum en 1971 et finalement annulée par son directeur, Thomas Messer, au motif qu'il ne s'agissait pas d'art, Hans Haacke avait divisé en trois sections les salles du Musée. Entre «systèmes physiques» et «systèmes sociaux» une partie était consacrée aux «systèmes biologiques». Sur cette exposition Jack Burnham «Hans Haacke's Cancelled show at the Guggenheim» *Artforum*, juin 1971. Sur les positions politiques de Haacke, voir Pierre Bourdieu – Hans Haacke, *Libre échange*, Paris, Seuil / Les Presses du Réel, 1994.

<sup>5</sup> Jack Burnham, «Hans Haacke - Wind and water sculpture», Alan Sonfist, *Art in the land*, op. cit., p. 119.

<sup>6</sup> Catherine Larrère, *Les philosophies de l'environnement*, P.U.F., 1997, p. 10

<sup>7</sup> Discussions with Michael Heizer, Dennis Oppenheim et Robert Smithson, *Autisme*, Automne 1970

<sup>8</sup> C.f les livres de Goldsworthy parus aux éditions Anthèse, Andy Goldsworthy crée avec la Nature (1990), *Pierres* (1994), *Bois* (1995), *Arches* (avec David Craig, 1999), *Murs et enclos* (2008). Andy Goldsworthy est intervenu depuis 2000, en France, dans la réserve géologique des Alpes-de-Haute-Provence autour de Digne-les-Bains dans le cadre d'une opération nommée «Refuges d'art». Cf. l'intéressant catalogue, *Nouvelles curiosités*, Musée Gasendi, Gilles Fages éditions, 2003. Dans le catalogue, Niels Udo, Bob Verschuren, *Avec Arbres et feuilles*, 1992, Atelier 340, Bruxelles, Michel Draguet s'efforce, avec raison, de différencier l'art de ces artistes de ceux du Land art. C'est à lui que j'emprunte l'expression qui me semble très appropriée d'«art végétal». Cf. aussi Bob Verschuren, *Dialogues entre nature et architecture*, Mardaga, Bruxelles, 2008. Sur François Méchain, voir *François Méchain ou L'apologie du lieu / François Méchain oder die Verteidigung des Ortes*, texte de Michel Guérin, catalogue de l'exposition «Gorbitz / Fragment» et «Le geste de regarder / Betrachtung als Gestus», Kulturamt der Landeshauptstadt Dresden und französisches Kulturinstitut, Dresden, 1999 (français / allemand), Programme à la carte, AFAA. Colette Garraud, *François Méchain, l'Arbre de Cantoerbe*, catalogue de l'exposition à «La Vitrine», Paris, Maisonn européenne de la photographie/ Arles, Actes Sud, 1998

<sup>9</sup> Niels Udo, «Des sculptures dans et avec la nature», *Photographies*, n° 8 septembre 1985, p. 40. Sur Niels Udo cf Niels Udo, *l'art dans la Nature*,

Flammarion, 2008 avec un texte Hubert Besacier «l'artiste dans la nature». Cf aussi Niels Udo, *Nids*, Elma Zorn, éd Cercle d'art, Paris 2003

<sup>10</sup> Ces trois artistes sont nés respectivement en 1945, 1957 et 1958

<sup>11</sup> Kirk Varnadoo écrivait dans: «Dans l'œuvre de Michael Singer aussi, le spectre d'un schéma conducteur (souvent sous entendu par une grille) gouverne des entrelacements éphémères de bâtons et de branches. Sa réaction aux propriétés des objets qu'il a trouvés, à leur poids, et à leur forme, s'entoure d'une atmosphère de prescriptions ritualistes et le sentiment final d'harmonie ne vient pas seulement de l'équilibre entre le galet et la brindille mais aussi de l'alliage entre la nécessité grossière d'un nid d'oiseau et le dévouement raffiné des cérémonies shintoïstes» *Le primitivisme dans l'art du 20<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de William Rubin, vol 2, trad fr., Antoine Jaccottet, Paris, Flammarion, 1987, p. 678.

<sup>12</sup> Robert Morris, «Aligned with Nazca», «En route pour Nazca», 1976. Morris les années passant va se livrer à une critique de plus en plus dure des Earthworks, dénonçant les œuvres de grande taille, comme la *City* de Heizer, qui sont, selon lui, le produit typiquement américain de ce qu'il nomme pour le condamner, «l'effet Wagner». Cf. par exemple Robert Morris, «Size Matter», 2000, repris in Robert Morris *Have I Reasons, 1993-2007*, édités par Nena Tsouti-Schillinger, Durham, (Caroline du Nord), Duke University Press, 2008.

<sup>13</sup> Comme l'écrit Ronald J. Onorato: «Ces œuvres suggèrent fortement un lieu pour l'activité contemplative, mentale requise pour qui considère l'œuvre de Mary Miss. Si bien qu'elles sont le complément passif au fait de monter, marcher, explorer, ou s'étendre que l'on nous demande de faire pour expérimenter ces espaces», «Battlefields and Gardens; the illusion Spaces of Mary Miss», *Sitings*, La Jolla Mu-

seum of Contemporary Art, 1986, p. 71. C'est Lucy Lippard qui évoque cette «expérience télescopique», «Mary Miss, an extremely clear situation», *Art in America*, mars-avril 1974, p. 76.

<sup>14</sup> Catherine Grout, «Les axes en mouvement. Au sujet de l'œuvre de George Trakas», *Les Carnets du Paysage*, Comme une Danse, Arles, Actes-Sud / ENSP, n° 13 & 14, automne 2006 / hiver 2007, p. 182. Cf. Robert Morris, «The present tense of space», *Continuous project altered daily. The writings of Robert Morris*, Cambridge, Mass., Londres, Angleterre, M.I.T. Press, 1993; Hugh M. Davis and Sally Yard, «George Trakas: Passion in Public Places», in Hugh M. Davies et Ronald J. Onorato, *Sitings*, La Jolla Museum of Contemporary art, 1986; *Arte ambientale*, Fattoria di celle, collezione Gori, Casa di risparmio di Pistoia, 2008.

<sup>15</sup> e même principe se déclinent *earth chambers*, *wave chambers* au bord de la mer, etc. Cf Chris Drury, *Silent Spaces*, Thames and Hudson, 1998

<sup>16</sup> «La nature n'est pas mon Habitat mais ma demeure rêvées» écrit Stanley Cavell dans *The senses of Walden*. An expanded edition, The University of Chicago Press, 1992; *Sens de Walden*, trad fr, Bernard Rival et Omar Berrada, Théâtre Typographique, Clamecy, 2007. Cf Gilles A. Tiberghien, «Cabanes», in *Nature, Art, Paysage*, Actes - Sud 2001; Notes sur la Nature, la Cabane et quelques autres choses, Le Félin, Paris, 2005, Cf aussi Joseph Rykwert, *On Adam's house in Paradise*, Chicago, 1972 trad fr, *La Maison d'Adam au Paradis*, Paris, Seuil, 1976,

<sup>17</sup> Sur Giuliano Mauri, voir *Giuliano Mauri, Arte nella Natura 1981-1993*, Mazotta, 1993, avec un texte de Vittorio Fagone, *Cattedrale Vegetale un'opera di Giuliano Mauri*, Arte Sellanicolodi editore, 2003, *Giuliano Mauri*, Fundacion Cesar Manrique, Lanzarote, 2005. Sur Marcel Kalbener et Sanfte Strukturen, cf. Alessandro Rocca, *Architectures naturelles*, Actes-Sud, Arles, 2007, p. 63-73.

<sup>18</sup> Sur Hannsjörg Voth, cf. le chapitre qui lui est consacré dans Udo Weila-cher, *Between Land art and Landscape architecture*, Birkhäuser, Bâle, Berlin, Boston, 1996. Sur Jacques Leclercq K., voir Jacques Leclercq K., *La Rivière de Lin et autres fictions*, Paris, Marval, 1997

(avec des textes de Michel Butor, Anne Cauquelin, Jacques Darras et Liliana Albertazzi).

<sup>19</sup> David Tremlett, «Une interview extorquée!», Entretien avec Liliana Albertazzi, in Dates différentes, Musée Départemental d'Art contemporain de Rochechouart, 1987, p. 59-60. Cf. Aussi sur les livre de l'artiste, Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétiques de livre d'artiste*, Jean-Michel Place / Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1997, p. 227-228; David Tremlett, *Wall Drawings*, Carré d'art, Musée d'art contemporain de Nîmes, Fundacio Joan Miro, Nîmes-Barcelone, Skira éditeur, 1995; Anne-Françoise Penders, *En chemin le Land art*, tomes 1 et 2, édition La lettre volée, Bruxelles, 1999. A. F. Penders rapporte une conversation avec l'artiste: «"Si vous voyagez réellement ou bougez d'un lieu à un autre vous transportez une certaine somme de mémoire. L'idée [de faire un livre] était en quelque sorte de documenter tout cela [...] Le livre était une façon assez simple de donner aux gens une idée du voyage." Et d'une page à l'autre, le livre rend à son tour le sens d'un passage.» *En Chemin le Land Art*, tome 1, op. cit., p. 202.

<sup>20</sup> *Hamish Fulton. Des Pierres Levées et Des Oiseaux Chanteurs En Bretagne*. Entretien avec Hamish Fulton au domaine de Kerguehenec Par Thomas A. Clark. Kerguehenec, 1989, p. 21

<sup>21</sup> Q: is the walk really the art?, A: The walk can be thought of as an artform but unlike an artwork a walk cannot be sold, in WALKING ARTIST THE SEPARATION OF SUBJECT AND MEDIUM, Morning star Edinburgh, Crawford Art Centre, (in Hamish Fulton *Wild Life: Walks in the Cairngorms*, Edimbourg, Pocket books / Morning Size Publications/ Polygon / Aberdeen, Peacock, 2000). Le meilleur commentaire de Fulton est son propre commentaire dans le même petit livre (non paginé):

	ONLY	
	ART RESULTING FROM	
	THE EXPERIENCE OF	
	INDIVIDUAL WALKS	
ONLY	MEANS	NOT A GENERALISED
		RESPONSE TO NATURE
ART RESULTING	MEANS	FIRST THE WALK
FORM		SECOND THE ARTWORK

THE EXPERIENCE	MEANS	A WALK MUST BE
OF		EXPERIENCED IT
		CANNOT BE IMAGINED
INDIVIDUAL	MEANS	EACH WALK HAS A
WALKS		BEGINNING AND AN
		END

<sup>22</sup> Colette Garraud, L'idée de Nature dans l'art contemporain, Flammarion, 1994, p. 132. Sur l'opposition de Fulton au Land art et sur certains rapports possibles entre lui et Smithson, cf., Jeremy Gilbert Rolfe, «Sculpture as everything else, twenty years or so of the question of landscape», *Art-magazine*, janvier 1988, p. 75. Je me permets aussi de renvoyer à mon livre, *Nature, Art, Paysage*, Actes-Sud, ENSP, Arles, 2001, p. 95 et sq., Andrew Wilson, *Hamish Fulton. Walking Journey*, Tate publishing, Londres, 2002, p. 25. Ayant souligné ce qui oppose Fulton à Heizer, De Maria et Smithson, A. Wilson écrit: «Malgré cela on trouve néanmoins certains échos de ce qui préoccupe Fulton. En 1969, à New York, il a rencontré puis brièvement correspondu avec Smithson. L'explication de ce dernier de la dissociation entre le travail réalisé sur un site et ce qui est montré comme un non site dans un espace intérieur rappelle la désignation faite par Fulton de la marche comme œuvre, puisque Smithson met l'accent sur la relation entre ce qui est montré dans la galerie et l'expérience dont cela tient lieu.» p. 25.

<sup>23</sup> Cf. John Brinckerhoff Jackson, *Discovering the vernacular Landscape*, Yale University Press, New Haven et Londres, 1984, traduction française, *À la découverte du paysage vernaculaire*, traduction française de Xavier Carrère, Actes-Sud ENSP, Arles, 2004, *A Sense of Place, A Sense of Time*, Yale University Press, New Haven et Londres, 1994. Fulton intitule d'ailleurs l'un de ses catalogues, *Roads and paths*, (1978). Aujourd'hui, de nombreux artistes s'intéressent à la marche et la pratiquent suivant diverses modalités dans la nature mais aussi dans les villes. Cf. là-dessus, entre autres, *Les Figures de la marche, Un siècle d'arpenteurs*, Musée d'Antibes, RMN, 2000, Thierry Davila, *Marcher, Créer, Déplacements, flâneries, dérivés dans l'art de la fin du xxe siècle*, éditions du Regard, Paris, 2002.

<sup>24</sup> Le parc de Yellowstone fut créée en 1890. Aldo Léopold (1887-1948)

constitue le deuxième jalon important dans cette histoire intellectuelle de l'environnementalisme. Voir Aldo Léopold, *A Sand County Almanach*, (Almanach d'un comté des sables), Oxford University, 1949, traduction française d'Anna Gibson, préface de J.-M. G. Le Clézio, Paris Aubier, 1995, De John Muir un certain nombre de livres sont traduits en français. Signalons *Un été dans la Sierra*, traduit par Béatrice Vierne, Hoëbeke, Paris, 1997 et *Quinze cent kilomètres à pied à travers l'Amérique profonde*, (1867-1869), José Corti, Paris, 2006. Sur ces penseurs et comme introduction à leur philosophie cf. en français, Catherine Larrère, *Les Philosophies de l'environnement*, P.U.F., 1997.

<sup>25</sup> Robert Smithson, *Frederic Law Olmstead et le paysage comme dialectique*, Voir ici même p. 299. «Smithson, écrit Dan Graham, refusait toute lecture de son travail selon les termes du mouvement écologistes alors devenu très à la mode – il refusait d'ailleurs aussi toute interprétation politique; il préférait qu'on considère son travail comme une prise de position formaliste, ou alors comme un certain «romantisme» ambigu» Dan Graham, «Gordon Matta Clark», *Gordon Matta Clark*, Catalogue du Musée Cantini, Marseille, 1993, p. 211. Ce romantisme ambiguë comme dit Dan Graham serait en tout cas un romantisme matérialiste.

<sup>26</sup> Voir le Catalogue *Fragile Ecologies. Contemporary artists Interpretations and solutions* publié par Rizzoli int. Inc, la même année.

<sup>27</sup> C.f. Elisabeth de Fontenay, *Sans offenser le Genre humain, Réflexions sur la Cause animale*, Paris, Albin Michel, 2008. Voir aussi son grand livre *Le Silence des Bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, 1998. Cf. aussi, Jean-Marie Scheffer, *La fin de l'exception humaine*, Paris, Gallimard, 2007, Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Gallilé, 2006, Jean-Yves Goffi, *Le philosophe et ses animaux*, édition Jacqueline Chambon, 1998. Tim Ingold, *The Perception of the Environnement. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, Londres et New York, Routledge, 2000.

<sup>28</sup> Voir sur ce travail l'ouvrage dirigé par Hermann Prigann et réunissant des contributions de critiques et de spécialistes de l'art dans son rapport à l'écologie, *Ecological Aesthetics, Art*

*an Environmental Design: Theory and Practice*, Birkhäuser, 2004. On peut y lire le texte manifeste de Herman Prigann: «Integrative conversion: the terra nova project» p. 214-215.

<sup>29</sup> «Qu'il s'agisse surtout de femmes» a pu être interprété de manières contradictoires certains y voyant un rapport de protection et de soin propre aux femmes; d'autres refusant énergiquement cette idée trop stéréotypée. Cf. Lucy Lippard, *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*, New York, Pantheon Book, 1983.

<sup>30</sup> On peut reprendre la distinction de Malcolm Miles qui parle à propos de ce genre d'intervention de *Issue specific*, spécifiques à un problème donné, plutôt que *Site specific*, destinées à un lieu spécifique. Cf. Malcolm Miles, «A green and pleasant land? Ecological art in the U.K.» in *Public Art Review*, Saint Paul, Minnesota, volume 10, n° 1 automne / hiver 1998, p. 26-29. Cité in Adeline Lausson, *Le Land Reclamation art, Idées, artistes, projets, des années 1960 aux années 2000*. Thèse soutenue à l'Université de Paris-1, sous la direction de Mme Françoise Vaillant. D'autres, comme le critique James Meyer, ont pu parler de «sites fonctionnels». Cf. James Meyer, «The Functionnal site» in *Documents*, n° 7, New York, automne 1996.

<sup>31</sup> Cf. Lucy Lippard, *Six Years The dematerialisation of the art*, op. cit., p. 220-221.

<sup>32</sup> La décharge a été rendue célèbre par la vidéo de Gordon Matta Clark, *Fresh kills* (1972), où l'on voit l'artiste venir s'écraser au volant d'une camionnette sur une pelleteuse au milieu des ordures. Matta Clark avait déjà manifesté son intérêt pour les rejets en créant *Garbage Wall* en 1970. Aujourd'hui *Fresh kills* devrait devenir un parc aménagé par le paysagiste James Corner qui a remporté le concours pour sa transformation. Le fait que les décombres des *Twins Towers* aient été transportées là après l'attentat du 11 septembre 2001 a compliqué considérablement la situation donnant au lieu un autre statut – cimetière, mémorial?

<sup>33</sup> Ont participé à cette exposition, entre autres, Igaël Tumarkin, Cai Guo Quiang et Vito Acconci qui, dans son projet intitulé *Garbage City*, propose de transformer la ville en poubelle. Sur les projets d'Acconci en matière de paysa-

ge et sur celui-ci en particulier, voir, en français, Marc de Verneuil, «Les Fantômes d'Acconci. Un monde entre art, architecture et paysage», *Les Carnets du paysage*, n° 8, Printemps / été, 2002 et le catalogue: *Vito Hannibal Acconci 33 Studio*, Nantes, Coédition Musée des Beaux-Arts de Nantes / MACBA, Barcelone, 2004

<sup>34</sup> Beaumont s'est inspiré des techniques de construction de récifs artificiels dont on se sert dans la pêche au Japon. «Quand les briques sont placées au fond de l'océan l'espace ouvert qu'elles forment attire des espèces particulières de poisson selon la taille et la forme des briques. On a investit un temps et une énergie considérable pour déterminer la taille et la forme des cendres froides industrielles et comment traiter ce matériau» Avec ces déchets industriels l'artiste a donc créé une réserve marine permettant le développement d'un écosystème colonisé par une faune et une flore abondante Cf *Fragile Ecologies*, op. cit. p. 98-100

<sup>35</sup> Citation in Barbara C. Matilsky, *Fragile Ecologies. Contemporary Artist'interpretations and Solutions*, op. cit., p. 111

<sup>36</sup> Correspondance avec l'auteur.

<sup>37</sup> C'est la thèse d'Adeline Lausson, *Le Land Réclamation art*, op. cit., 2006. Parmi les artistes retenus par Adeline Lausson: Nancy Holt, Harriet Faigenbaum, Mierle Laderman Ukeles, Betty Beaumont, Buster Simpson, Mel Chin, Patricia Johanson, Viet Ngo, Jackie Brookner, Agnès Denes. Le terrain d'élection de ces interventions artistiques correspond à ce que James Meyer appelle des «sites fonctionnels» qui, temporairement investis par les artistes, font prendre conscience à une communauté d'individus concernés de problèmes environnementaux qu'ils ne perçoivent pas nécessairement.

<sup>38</sup> Bien d'autres artistes travaillent dans ce domaine et il n'est pas question de les passer tous en revue. Certains se sont regroupés ou ont créé des sociétés, comme Peter Fend qui, par l'intermédiaire de «Ocean Earth Development Corporation», vend à des organisations des images satellites de la planète, ou comme le collectif anglais PLATFORM qui «dénonce les ravages de l'écosystème de Londres, dus à la canalisation et au détournement des affluents de la Tamise au moyen de

tuyaux d'égout et d'autres conduits souterrains», Jeffrey Kastner et Brian Wallis, *Land art et art environnemental*, Phaidon Press, Paris, 2004, p. 39.

<sup>39</sup> Richard Serra, «Shift», *Écrits et entretiens, 1970-1898*, traduction française de Gilles Courtois, Lelong éditeur, Paris, p. 21.

<sup>40</sup> Cf. en France les travaux d'Augustin Berque, *Les Raisons du Paysage*, Paris, Hazan, 1995; Bruno Latour, *Politique de la Nature*, La Découverte,

Paris, 1999; Philippe Descola, *Par delà la Nature et la culture*, Paris, Gallimard, 2005.

<sup>41</sup> «C'est intéressant d'importer des matériaux à condition qu'ils conservent leur état d'origine si bien qu'ils reflètent encore le lieu d'où ils proviennent. [...] Tout les gratte-ciels de New York sont couverts de rochers importés; la seule différence avec les rochers que j'apporte, c'est que c'est moins fini, la vie n'en est pas aussi absente; ils

peuvent bien être sciés et taillés, la vie n'en est pas complètement absente. J'essaye de garder l'esprit de la roche. Les rochers dans la sculpture de Seattle ne sont pas transformés du tout, ils ont seulement été percés, dégagés et apportés. Ils avaient leur esprit, pas le mien.» Michael Heizer, «Entretien avec Julia Brown», *Sculpture in Reverse*, Catalogue du MOCA, Los Angeles, 1985, p 31.