

Les avant-gardes des années soixante- dix

La nature, nouveau champ d'expériences

Land Art, Earthworks, Earth Art

PAR CLAUDE MOYEN

Land Art, Earthworks, Earth Art: il n'y a pas de manifeste, pas de convergence, pas de mouvement, même pas de nom, qui mettent les artistes d'accord. Et pourtant il existe une tendance artistique communément appelée Land Art, née aux États-Unis à la fin des années soixante, où paysage et œuvre d'art se lient de manière inextricable.

«Le Land Art n'est qu'une appellation commode pour désigner des pratiques artistiques qui ont élu la nature comme matériau et comme surface d'inscription», note ainsi Gilles Tiberghien dans son livre «Land Art», publié à Paris en 1993. Il s'agit d'une forme de sculpture, créée dans la nature, à partir de matériaux naturels. L'installation n'est cependant pas placée dans la nature ou dans le paysage, bien au contraire, la nature et le paysage sont les moyens mêmes de mise en œuvre de l'installation. Ainsi, les œuvres du Land Art sont en relation directe avec le site. Elles sont «in situ».

Dans ce sens, l'œuvre du sculpteur américain Harvey Fite, «Opus 40», commencée dès 1939 et restée inachevée jusqu'en 1976, fait figure de précurseur. Entre chemin, pierre et verdure, il s'agit d'un immense travail de terrassement et d'agencement, situé à Saugerties, New York, accessible au public.

Dès 1968, des artistes américains comme Robert Smithson, Michael Heizer, Robert Morris et Walter De Maria s'aventurent loin de la ville et des musées. À côté d'une franche obsession pour les données topographiques de toutes sortes, ces artistes proposent une réflexion inédite sur le territoire et la notion de «site». Pour lancer leurs motivations, Smithson proclame: «Nous espérons nous libérer du formalisme de l'art pratiqué en atelier, pour permettre au spectateur de se frotter davantage à la matérialité du monde extérieur» (cité dans le livre de Tiberghien).

La terre, avec sa charge symbolique considérable, va bientôt représenter le matériau privilégié de ces artistes, qui réalisent des œuvres dans les vastes étendues du territoire américain, où le gigantisme de l'espace et l'absence de réglementations contraignantes leur permettent de modeler le cadre naturel sur une grande échelle. «Spiral Jetty»



Robert Smithson: Spiral Jetty, 1970. Boue, cristaux de sel, rochers de basalte, eau, 450 m x 4 m. Grand Lac Salé, près de Rozel Point, Utah, États-Unis.

(1970) de Smithson, située au nord-est du Grand Lac Salé, s'avance sur le lac en une spirale de 450 m de long et de 4 m de large, sculptée au bulldozer et composée de boue, de cristaux de sel, de rochers de basalte et d'eau. «Double Negative» (1969) de Heizer, dans le désert du Nevada, nécessite le déplacement de 240.000 tonnes de terre. James Turrell travaille depuis plus de quarante ans sur Roden Crater, un projet titanique d'observatoire dans un volcan éteint en Arizona.

Conscience environnementale

L'Earth Art est né. Earth signifie terre, pouvant renvoyer au matériau comme à l'astre, incluant ainsi le mouvement des planètes et des étoiles. C'est aussi un sentiment post-moderne de conscience environnementale qui se manifeste lorsque les artistes prennent part dans les programmes de réhabilitation des sols déshérités et abimés par l'industrie

lancés dans les années soixante-dix. Dans une lettre au président de l'American Mining Congress, Smithson écrit: «Notre nouvelle conscience écologique montre que la production industrielle ne peut pas rester plus longtemps aveugle à la question du paysage. L'Earth Art peut devenir une ressource visuelle de médiation entre l'écologie et l'industrie. Les projets de réhabilitation du sol actuels manquent d'imagination et n'accrochent pas le public... En effet, beaucoup d'écologistes ont tendance à voir le paysage à travers les yeux du XIX^e siècle et de nombreux industriels ne voient rien d'autre que du profit».

Si l'Earth Art produit les œuvres les plus spectaculaires du Land Art, il existe des approches plus modestes. Pour certains historiens de l'art, l'Earth Art s'impose au site avec des moyens industriels, alors que le Land Art consiste en des interventions douces, voire passagères. L'un

serait dans la nature et l'autre avec la nature. D'autres critiques enfin voient dans l'un un mouvement spécifiquement américain et dans l'autre un mouvement européen. Le philosophe français Gilles Tiberghien a tranché, il a choisi Land Art comme titre pour son livre paru en 1993, qui est devenu l'ouvrage de référence en la matière.

En symbiose avec la nature

L'appellation Land Art peut être appliquée également à des œuvres provisoires, en symbiose avec la nature (exposition de matériaux prélevés sur un site, traces d'actions conservées par la photographie et la vidéo, installations soumises aux éléments et aux temps, etc.). Ainsi les marches à pied de Richard Long donnent lieu à des traces sur le paysage dont il conserve des photos. Parallèlement, elles lui inspirent des sculptures, sous forme de motifs simples composés à même le sol de l'espace d'exposition.

Des artistes comme Bob Verschueren, Andy Goldsworthy et Nils Udo travaillent dans la nature avec des matériaux naturels trouvés dans la neige, les feuilles, les branches, les galets... Dans leurs œuvres, la dimension esthétique ou l'exploitation photographique des réalisations l'emporte sur la prise en compte des spécificités du site.

Nikolay Polinsky, qui se définit comme l'unique artiste russe du Land Art, construit d'énormes tours avec des matériaux naturels trouvés sur place et en collaboration avec les fermiers locaux. Cette dimension communautaire est essentielle pour l'artiste, tant dans la réalisation que dans l'usage qu'offrent ces

œuvres qui évoluent selon les saisons, s'improvisent garde-manger, se constituent réserves à bois et s'embrasent à l'occasion de fêtes populaires comme Mardi Gras. Pour Mudam, Polinsky construit Large Hadron Collider (2009) et l'installe, après l'exposition au Grand Hall, dans les douves du musée où il soumet l'œuvre aux éléments naturels.

Plus proche du jardinier et du paysagiste romantique, l'artiste conceptuel écossais Ian Hamilton Finlay élabore un imaginaire fait de statues, de monuments, de citations et de positions esthétiques, philosophiques et politiques paradoxales qu'il place dans des parcs et jardins. Ses œuvres discrètes ne se dévoilent qu'au regard attentionné du promeneur expérimenté, comme par exemple Ripple (2001), installée à Clausen, sur les berges de l'Alzette à Luxembourg-Ville.

Des manifestations spectaculaires de Christo aux éphémères Travaux Danois de Jean Clareboudt, en passant par l'esthétique de l'évanescence des premiers travaux sur la glace dans les champs ou dans l'air de Dennis Oppenheim, le Land Art se présente comme une notion extensible qui englobe des œuvres, des approches et des attitudes plus diverses. Issu d'une conception minimaliste de la sculpture, de l'art conceptuel, de l'Arte Povera italien et du Happening, le Land Art est le fruit d'une conjugaison toujours différente selon les concepteurs lancés à la conquête du territoire et décidés de pratiquer un art dont le sens émerge essentiellement du contact avec le sol et la surface terrestre.

Kunstkandale - Skandalkunst?

Joseph Beuys - Revolution und Fettecke

Das Leben des Künstlers als Gesamtkunstwerk

VON MARKUS PILGRAM

Der gesellschaftliche Skandal im Werk von Joseph Beuys lag in seinem hartnäckigen Insistieren auf der politischen Dimension der Kunst. Wie bei manch anderem Künstlerkollegen auch lag das Ziel seiner Arbeit in der Verschmelzung von Kunst und Leben, und in einer Entgrenzung des bürgerlichen Kunstbegriffs.

Beuys, der hierfür auch und vor allem seinen eigenen Lebensweg, von den legendären Kriegererlebnissen als verletzter Stukapilot in der Obhut tatarischer Nomaden, über seine privaten künstlerischen Krisen- und Verpuppungsperioden während der 50er-Jahre, bis hin zu seinem späteren öffentlichen Auftreten als Lehrer, Dozent und agierender Künstler stets unter ästhetischen Gesichtspunkten sah, verstand dabei die Ästhetik immer in politischer Hinsicht, als diejenige Form, durch welche jede Handlung innerhalb des sozialen Wesens der Gesellschaft Bedeutung erhalten würde.

Überzeugt von der Notwendigkeit gesellschaftlicher Veränderung fand Beuys den dritten Weg jenseits der Ideologien in der Kunst, die er in einem umfassenden Sinne als „soziale Plastik“ auf das Leben als Ganzes erweiterte. Sein „Erweiterter Kunstbegriff“ mündete in den oft falsch verstandenen Satz: „Jeder Mensch ein Künstler.“ In seinen Werken verband Beuys östliche und westliche sowie eigene Mythologien mit so „unkünstlerischen“ Materialien wie Filz, Fett und Kupfer, die als Metaphern für gesellschaftliche „Richtkräfte“ (zwischenmenschliche) Wärme, (gesellschaftliche) Energie und (politische) Leitfähigkeit symbolisierten.

Mindestens ebenso wichtig war indes sein eigenes Auftreten als Künstler oder politisch mündiger Bürger. Aktionen wie „Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“ (1965) oder „I like America and America likes me“ (1974), bei der er mehrere Tage gemeinsam mit einem Kojoten in der Galerie René Block in New York verbrachte,



Joseph Beuys: I like America and America likes me, 1974, New York, Galerie René Block. (FOTO: CAROLINE TISDALL)

dienten einer Art schamanistischer Rückbindung der Kunst an die Naturkräfte.

Aktionen politischer Natur

Andere Aktionen waren von deutlicher politischer Natur, wie seine Teilnahme an der Documenta V, 1972 in Kassel, wo Beuys mit seiner „Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung“ vertreten war und die 100-tägige Ausstellung nutzte, um mit den Besuchern über neue Formen der Politik zu diskutieren.

Als Gründer der „Free International University“ (1973), wie auch als Gründungsmitglied der Partei Die Grünen versuchte er, die Idee

der Sozialen Plastik wie auch die drängende Notwendigkeit eines aktiven Umweltschutzes, die auch bei seiner Pflanzaktion der 7 000 Eichen (1982 auf der Documenta 7 in Kassel) zum Tragen kam, in konkrete gesellschaftliche Ergebnisse umzusetzen. Dass er dabei in dieser für die noch junge und in vieler Hinsicht sich noch selbst suchende Bundesrepublik so bedeutsamen Zeit immer wieder auch aneckte, verwundert nicht, provozierte er doch mit der vollkommenen Identifikation mit seiner Rolle als Künstler, Schamane und Schmerzensmann all jene, die die gesellschaftliche Notwendigkeit der Kunst weniger ernst nahmen.



Joseph Beuys: Wirtschaftswerte, 1980, Ghent, SMAK.

L'art du XX^e siècle (7/10)

Le Mudam poursuit en partenariat avec le Luxemburger Wort son cycle de cours d'histoire de l'art du XX^e siècle afin de permettre au public de mieux comprendre la création contemporaine. Ce septième volet est consacré aux mouvements

artistiques et aux figures marquantes de la fin des années 60 et des années 70. Il y est question de Beuys, du Land Art, de l'Arte Povera, de l'hyperréalisme, du mouvement Supports/Surfaces et de l'art conceptuel.

«L'idée devient une machine qui fait de l'art»

Sol LeWitt: une nouvelle approche de l'oeuvre



Sol LeWitt: Cube, 1990. Publication, 18 x 18 cm, publiée par John Weber Gallery, New York (Edizioni Mario Pieroni, Rome, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne).

PAR CHRISTOPHE GALLOIS

C'est en 1967, dans les pages du magazine Artforum, que l'artiste américain Sol LeWitt publie son célèbre article «Paragraphs on Conceptual Art». Si, rétrospectivement, celui-ci marque le passage de l'art minimal, qui domine alors la scène artistique américaine, à l'art conceptuel, son ambition est moins de jeter les bases d'un nouveau mouvement artistique que de mettre en avant une approche différente de l'œuvre d'art elle-même, renégociant les hiérarchies habituelles entre l'idée et sa réalisation. LeWitt y exprime en effet son intérêt pour les œuvres déployées à partir d'une idée ou d'un système de départ, sur le mode du processus: «Quand un artiste utilise une forme d'art conceptuelle, affirme-t-il, cela veut dire que toutes les décisions sont prises en amont et que l'exécution est une question secondaire. L'idée devient une machine qui fait de l'art»¹.

Une combinatoire

Cette approche répond à l'utilisation que fait Sol LeWitt, dans les œuvres qu'il crée dès 1965, des modes de développement que sont la série et la permutation, explorant par exemple toutes les combinaisons possibles à partir de quelques éléments de départ, comme des formes géométriques simples et des lignes de différentes directions ou de différentes couleurs. Le cube, en particulier, occupe dans son œuvre une place centrale. Il fonctionne comme un «élément grammatical» à partir duquel l'œuvre peut se développer; sa simpli-

cité, son caractère «relativement inintéressant», permettant de minimiser l'importance de la forme et, en contraste, de mettre l'accent sur l'idée.

Variations of Incomplete Open Cubes (1974) est ainsi une exploration systématique de toutes les possibilités de «ne pas compléter» un cube, tandis que son livre Cube (1990) se compose de 511 images d'un même cube blanc, photographié depuis un point de vue identique, sous des éclairages chaque fois différents, correspondant à toutes les combinaisons possibles entre neuf spots disposés dans le studio de prises de vue. L'ensemble se déploie comme une variation, au sens musical du terme, autour d'un cube.

Derrière cette primauté de «l'idée» se dessine un autre aspect central de l'œuvre de LeWitt: son souhait de séparer l'exécution de l'œuvre de la subjectivité de l'artiste. Le déploiement de l'œuvre à partir d'un système de départ lui permet d'éviter de «faire des choix» et propose une remise en cause radicale de la notion de goût: «Si l'artiste veut explorer l'idée jusqu'au bout, alors les décisions arbitraires doivent être gardées au minimum, tandis que les caprices, le goût, et toute autre fantaisie doivent être éliminés de la réalisation de l'œuvre»². L'œuvre de Sol LeWitt souligne le pouvoir du «non-subjectif» et la relation essentielle qui existe entre la simplicité de l'idée et la complexité des résultats qu'elle peut générer.

1. Sol LeWitt, «Paragraph on Conceptual Art», Artforum, juin 1967.
2. Ibid.



Richard Long: Black Charcoal Circle, Athens, 1989. Charbon de bois, ø 400 cm. (PHOTO: COLLECTION MUDAM LUXEMBOURG)