

Du végétal (et du minéral) chez Verschuieren Entretien avec Bob Verschuieren

John K. Grande

Number 54, Winter 2000–2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9488ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

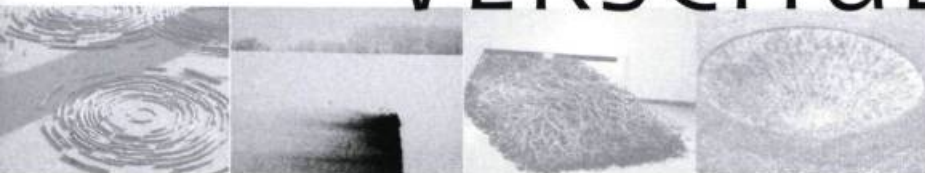
[Explore this journal](#)

Cite this document

Grande, J. K. (2000). Du végétal (et du minéral) chez Verschuieren : entretien avec Bob Verschuieren. *Espace Sculpture*, (54), 44–47.

Du végétal (et du minéral) chez VERSCHUEREN

PROPOS RECUEILLIS PAR JOHN K. GRANDE



Non seulement l'artiste belge Bob Verschueren est-il un vétéran de l'art végétal, il fait aussi preuve d'audace dans son utilisation de la matière minérale. Dans l'art de Verschueren, la nature envahit silencieusement et subrepticement le sens de l'art.

Ses œuvres éphémères ne cherchent pas à conquérir ou à posséder un espace, mais plutôt, en créant des scénarios qui respectent le lieu, la lumière et le sol, à intensifier notre conscience de la réalité d'un lieu. Parmi ses œuvres les plus innovatrices se démarquent les *Wind Paintings* créées dans les années soixante-dix et quatre-vingt, qui consistaient à « peindre le paysage » de lieux vides et désolés avec du fusain écrasé, de l'oxyde de fer, de la craie, de la terre verte, de la farine, de l'ocre, de la terre de Cassel ou de la terre d'ombre brûlée et naturelle. Chaque fois, après avoir disposé sur le sol un matériau précis selon un motif linéaire, Verschueren attendait que le vent — « une main qui sublime l'art aux matériaux » — distribue sur la surface du sol les pigments et les matériaux diversement colorés. Les œuvres ne duraient en général que quelques heures, sur quoi les dispersait le vent qui les avait créées. Les expérimentations de Verschueren avec la « peinture » de paysages et la création de formes nocturnes par la lumière, au début des années quatre-vingt, ont produit des résultats aussi beaux et imprévisibles que les *Wind Paintings*. Selon lui, l'aspect monumental et colossal du *Land Art* disparaît dans les photographies qui témoignent de tels projets artistiques. Les Installations végétales de Verschueren jouent avec des matériaux éphémères tels que des orties et des feuilles de nénuphar, du sable, des branches d'arbre, de la mousse, de la laitue, des brindilles, des pierres, du feu, des épluchures de pommes de terre et ainsi de suite. Bob Verschueren, qui a entre autres exploré les sons des plantes au Banff Centre for the Arts, a largement exposé ses installations et ses photogra-

phies couleurs tant en Europe qu'en Amérique du Nord et au Japon. Verschueren évoque une approche phénoménologique de l'art. Chaque concept utilise des éléments naturels pour établir une relation avec l'architecture et le paysage spécifiques d'un lieu — qu'il soit intérieur, extérieur ou urbain. (Trad. Monique Crépeault)

JKG : LORSQUE LES GENS DISCOURENT SUR L'ART ET LA NATURE, ILS ÉVITENT SOUVENT LA QUESTION DE NOTRE DÉPENDANCE PROFONDE À LA NATURE, QUE TOUT PROVIENT DE LA NATURE.

BV : Cette dépendance, assurément, suppose une certaine modestie, et c'est cela qui semble irriter beaucoup de gens. En outre, il existe aussi, en Occident, une relation assez tendue basée sur des principes judéo-chrétiens affirmant que la nature a été créée pour être au service de l'homme, que ce dernier peut tout se permettre, ce qui érige une sorte de barrière dans la compréhension. La division de l'homme et de la nature persiste toujours, ce qui est absurde à maints égards.

AU JAPON, LA NOTION DE JARDIN EST FORTEMENT IMPLANTÉE DANS LA TRADITION. IL EN ÉMANE UNE FORME D'HARMONIE ENTRE L'ÊTRE HUMAIN ET LA NATURE, LAQUELLE EST SOURCE DE SAGESSE. EN OBSERVANT VOTRE TRAVAIL, ON NOTE UN SOUCI CONSTANT D'INTÉGRER L'ENVIRONNEMENT, LA LUMIÈRE, LA MATIÈRE. LORSQUE VOUS AVEZ COMMENCÉ À RÉALISER VOS PREMIÈRES ŒUVRES, DANS LES ANNÉES QUATRE-VINGT, L'INTÉGRATION DE CES ÉLÉMENTS DE LA NATURE ÉTAIT SANS DOUTE TRÈS RÉVOLUTIONNAIRE, VOIRE CHOQUANTE POUR PLUSIEURS ?

Il faut avant tout que les gens soient réceptifs et, au début, certains n'étaient probablement pas prêts à recevoir ce genre de propositions. Force est de reconnaître que les mentalités évoluent fort lentement et que des résistances se manifestent, telle cette notion, par exemple, qu'un art

« végétal » ne se pratique qu'à l'extérieur. Un autre aspect important à considérer, c'est que la plupart des gens entretiennent avec la nature une relation plutôt romantique. Or, la nature n'est pas que « merveilleuse », d'autres réalités existent, tel le sida, qui n'a pas été créé par l'homme mais provient de la nature. C'est sous cet aspect romantique que l'on rejoint la problématique judéo-chrétienne selon laquelle la nature est faite pour que l'homme la domine, ce qui élude complètement la dimension que la nature peut s'avérer également des plus dommageables, qu'elle ne génère pas que des bienfaits.



LORSQU'ON VOIT UN PANNEAU PUBLICITAIRE À LA VILLE OU À LA CAMPAGNE, ON PENSE SPONTANÉMENT À TURNER OU À CONSTABLE AVEC LEURS PAYSAGES ROMANTIQUES. CES PANNEAUX PROPOSENT TOUJOURS UN MESSAGE UNIQUE QUI ÉVACUE L'IDÉE PLUS COMPLEXE QUE L'IMAGE, EN FAIT, DÉPASSE LE RÉEL, LEQUEL N'EST JAMAIS AUSSI SIMPLE. CE QUI EST INCROYABLE DANS UN SYSTÈME DE SURPRODUCTION, C'EST QUE LES GENS NE SE RENDENT

Bob Verschueren, *Installation II*, 1990. Lierre. Bruges, Galerie T. Leerhuys. Photo : Bob Verschueren.

PAS COMPTE QUE LE FAIT D'INTÉGRER DES ÉLÉMENTS DE LA NATURE À L'ART, À L'ARCHITECTURE, À L'ENVIRONNEMENT, ETC. REND LA VIE BEAUCOUP PLUS FACILE, MOINS DURE, À TOUT LE MOINS, QUE SI ON S'OPPOSE CONTINUUELLEMENT À LA NATURE.

Mon recours à la nature comme point de départ de création est survenu un peu par hasard. Initialement je faisais de la peinture, et ce médium a commencé peu à peu à m'ennuyer. Ressentant le besoin d'explorer d'autres voies, je suis sorti à l'extérieur, et c'est à ce moment-là que j'ai rencontré la nature et qu'elle s'est imposée avec force. Après mes *Wind Paintings*, j'ai d'abord utilisé des feuilles, car elles sont apparues comme le matériau le plus évident, comme la première matière à laquelle on pense spontanément : elles se transportent aisément, à l'automne elles se colorent et forment un immense tapis au sol... Ce qui m'a fasciné dans ce matériau, c'est sa constante transformation tant au niveau de la couleur qu'à celui de la forme. En important des feuilles dans un espace intérieur, on est amené à les percevoir avec un autre regard ; ainsi placées hors de leur contexte habituel, elles sont débarrassées de toutes leurs références coutumières. On se retrouve alors devant un rectangle vert, par exemple, et quelques jours plus tard, on constate que la surface et la couleur se sont modifiées, l'œuvre change et bouge, comme un être vivant. Ce fut là pour moi une découverte importante : cette matière capable de se transformer. Puis, on remarque très vite que ce matériau dépasse le seul niveau formel, qu'il réfère immédiatement à la vie, qu'il nous offre une sorte de miroir de nous-même.

Une autre expérience est survenue ensuite. En pelant une orange, les pelures que je m'apprêtais à jeter à la poubelle m'ont fait soudain penser aux squames, ces minuscules lamelles épidermiques qui se détachent de notre peau. Je me suis

alors rendu compte que, à notre insu, nous sommes tous des... semeurs qui répandent ça et là sur leur passage des petits bouts de peau. Et la pelure de l'orange a des ressemblances avec la peau, notamment parce qu'elle est couverte de pores. Cet élément peau m'a tout de suite fasciné, et j'ai alors réalisé une installation avec des pelures d'oranges et de pamplemousses à l'Atelier 340. Ce que je présentais, en réalité, c'était des déchets, lesquels, d'une certaine façon, constituent une allégorie de la mort. La mort est partie inhérente de la réflexion humaine. Impossible d'é luder cette question de la mort que chacun d'entre nous porte en soi, tente de résoudre, de gérer au mieux. À partir de ce moment-là, j'ai cherché continuellement à intégrer dans mon travail des éléments issus de déchets, principalement de déchets alimentaires.

VOTRE APPROCHE EST MOINS CONCERNÉE PAR UN QUESTIONNEMENT DE TYPE ÉCOLOGIQUE QUE PAR LES LIENS QUI UNISSENT L'ÊTRE HUMAIN ET LE PROCESSUS DE LA NATURE.

Je ne me considère pas du tout comme un artiste écologiste. La conscience écologiste, à mon sens, relève de tout autre chose, d'une... éthique de vie. Pour obtenir un véritable impact sur la question de l'écologie, mieux vaut tenir une manifestation ou un symposium, non pas simplement réaliser une œuvre d'art dont l'effet reste moindre. Avec une réflexion d'ordre philosophique, par exemple, on peut livrer un message qui a de multiples résonances.

LE FAIT D'UTILISER DES OBJETS TROUVÉS POUR CRÉER DES ŒUVRES NOUS RAMÈNE AUTOMATIQUEMENT À DUCHAMP... DÈS LORS QU'UNE ŒUVRE EST COMPLÉTÉE — QUE CE SOIT DANS UNE SALLE D'EXPOSITION OU À L'EXTÉRIEUR — LA DÉFINISSEZ-VOUS COMME UN « OBJET DE CONTEMPLATION » OU PLUTÔT COMME UNE PARTIE INTÉGRANTE D'UN ENVIRONNEMENT

QUI DÉPASSE L'ŒUVRE ELLE-MÊME ?

J'ai toujours le souci de référer directement à l'espace, comme en témoigne ma première installation de feuilles à l'Atelier 340, à Jette en 1985.

DANS CETTE ŒUVRE, LA COULEUR DES FEUILLES PROLONGE LA LUMIÈRE DE LA FENÊTRE...

Oui, et cela crée un rapport avec le lieu. C'est là un paramètre qui est devenu élémentaire dans mon travail.

D'AUTRES ŒUVRES, COMMENCÉES EN 1978, SONT RÉALISÉES AVEC DU SABLE.

Il s'agit de lignes de pigments naturels que je sème au vent, créant ainsi des dégradés dans le paysage. Ce qui m'a passionné dans ce travail, c'est le côté incomparable : on ne peut pas mesurer la pièce, on ignore quel est le dernier grain de pigment, où il est allé... L'expérience s'est avérée pour moi d'autant plus riche que je venais d'arrêter la peinture où j'étais sans cesse confronté aux limites de cet « horrible » rectangle, m'obstinant à suggérer que le sujet se prolongeait au-delà du cadre. Un combat perdu d'avance, il va s'en dire !... Depuis lors, même si cela ne se retrouve pas dans toutes mes œuvres, je cherche à travailler l'espace dans son ensemble, dans sa « vastitude », telle cette installation à Montréal, à la Maison de la culture Mercier, où un anneau d'aiguilles de pin disparaissait au-dessous du mur. Il s'agissait d'une illusion, bien sûr, mais je trouvais intéressant de suggérer justement que ce que l'on voyait n'était qu'une partie de l'œuvre, le reste devant être reconstitué mentalement. On déborde alors du « cadre » du tableau ou de celui du lieu d'exposition.

LORSQU'ON RETOURNE AU LAND ART ORIGINAL, AUX PREMIÈRES INTERVENTIONS VÉRITABLEMENT INSCRITES DANS LE PAYSAGE, ON CONSTATE QUE LES ARTISTES DE L'ÉPOQUE N'AVAIENT

Bob Verschuere, *Wind Painting I*, 1978. Charbon de bois / Crushed Charcoal. Neerijse (Belgique). Photo : Patrice Malderghem

Bob Verschuere, *Installation VI*, 1990. Branches de pins. Bottrop (Allemagne). Quadrat Museum. Photo : Bob Verschuere.



AUCUNE CONSCIENCE DU SITE QU'ILS TRANSFORMAIENT. LEUR GESTE AURAIT PU ÊTRE DESSINÉ SUR UNE PHOTOGRAPHIE AU LIEU DE DÉTRUIRE RÉELLEMENT UNE MONTAGNE... VOTRE DÉMARCHÉ A EMPRUNTÉ UNE TOUT AUTRE DIRECTION, SANS DOUTE À CAUSE DE CETTE IDÉE D'ÉPHÉMÈRE, DE LA PLACE OU DE LA TRACE DE LA PERSONNE HUMAINE. CHEZ VOUS LA NATURE JOUE TOUJOURS UN RÔLE DÉTERMINANT.

Je dois me battre continuellement contre les idées reçues, et l'une d'elles se rapporte au type de travail que je fais, lequel, à l'instar d'un Nils-Udo ou d'un Andy Goldsworthy, n'a rien à voir avec le *Land Art*. Mes œuvres sont à l'antipode du *Land Art*, notamment parce qu'elles ne visent pas à « prendre possession » de l'espace... à partir à la conquête du paysage.

DANS LE BUT DE RÉALISER DES IMAGES PHOTOGRAPHIQUES...

Comme ce fut le cas souvent, en effet. CONTRAIREMENT À CE QUE L'ON CROIT, CES INTERVENTIONS N'AVAIENT PAS VRAIMENT DE CARACTÈRE SOCIAL, LES « VISITEURS » ÉTANT RÉDUITS À NE VOIR QU'UNE IMAGE (FORMELLE) OU UNE « IDÉE » RATIONNELLE — TROP GÉOMÉTRIQUE — DE L'ŒUVRE, EXCLUANT TOUTE AUTRE DIMENSION POSSIBLE.

Je ne suis pas historien d'art, mais je reste persuadé que les artistes du *Land Art* ont travaillé sans s'intéresser à la nature, à l'exception de Richard Long qui, lui, constitue le maillon de la chaîne entre hier et aujourd'hui, un moment charnière où s'instaure cette différenciation.

VOUS ALLEZ RÉALISER POUR LE MUSÉE D'ÉRASME UNE ŒUVRE PUBLIQUE : CONSTITUE-T-ELLE POUR VOUS UN NOUVEAU DÉPART ?

Le travail que je vais proposer est un prolongement de ma pratique, cette fois à partir d'une souche d'arbre, envisagée ici comme lieu d'inscription de la vie. Elle est retaillée en gardant à l'esprit qu'une souche a toujours une forme inégale — qui n'a rien d'un cercle, par exemple. Cette forme me fait penser aux abords d'un volcan, avec les coulées, les ravines, et je proposerais une idée de « cratère » au sommet de la souche, où il y aura de l'eau qui suinte. Il ne sera donc pas question de feu ni de fontaine, mais plutôt de... sueur, pourrait-on dire. Là devraient pousser des mousses ou des algues.

UNE PUISSANCE GÉNÈRE L'ÉNERGIE CRÉATRICE CHEZ L'ÊTRE HUMAIN QUI L'INCITE À TRANSFORMER LES CHOSSES, ET CETTE PUISSANCE NE SE SITUE PAS UNIQUEMENT SUR LE PLAN DE LA CONSCIENCE. LORSQUE VOUS CRÉEZ DES FORMES OU DES ASSEMBLAGES D'ÉLÉMENTS, CEUX-CI SONT MOINS DES « PATTERNS » QUE DES JEUX DE PERCEPTION EN REGARD DE LA LUMIÈRE, DE LA TEXTURE, DU CONTRASTE NATURE / SCULPTURE.

En fait, je travaille le plus souvent intuitivement et de manière empirique...

EN 1998, VOUS AVEZ EXPOSÉ À ERFURT, EN ALLEMAGNE, ENTRE BERLIN ET FRANKFURT. COMMENT CES GENS ONT-ILS PERÇU VOTRE TRAVAIL ?

Ce fut une expérience fantastique et très touchante car les gens ont manifesté beaucoup d'enthousiasme, comme si je leur avais apporté un cadeau extraordinaire. Dans cette région, il y a des liens intéressants — presque viscéraux — avec la nature. On y trouve, par exemple, le bleu de Turinge, obtenu à partir de feuilles et servant à teindre les tissus. Ce pigment a fait la richesse de la région à une certaine époque. Aujourd'hui, le procédé a

été repris par quelques idéalistes qui ont recommencé à cultiver ces plantes destinées à la teinture. On m'a proposé d'exposer dans la gare, toujours en activité, mais appelée à être détruite. Le travail que j'ai réalisé comportait plusieurs aspects, dont le plus visible concernait les mathématiques pures auxquelles se greffait un écho immédiat avec le bâtiment. J'ai utilisé des champignons qui poussent sur les arbres morts, et les ai posés sur un lit de grès en poudre, lequel rappelait la pierre de la façade de la gare. La forme de ces polypores faisait aussi écho à celle du fronton. Il y avait donc référence directe à l'architecture de ce bâtiment et à sa disparition prochaine. Pendant le montage de l'exposition, les voyageurs attendant le train sur le quai pouvaient regarder à travers les fenêtres et me voir à l'œuvre.

ON PARLE BEAUCOUP D'ÉCOLOGIE MAINTENANT ET LES ARTISTES RENFORCENT CES PROPOS AUPRÈS DES GENS ET DES MÉDIAS, COMME SI LA NATURE ÉTAIT DEVENUE UN MÉTALANGAGE À NOTRE ÉPOQUE.

Lorsque je me rends quelque part pour réaliser une installation, je suis confronté à un premier problème, celui du choix. Je me promène dans les alentours et découvre la nature environnante. C'est là que je dois opérer un choix, ce qui n'est pas toujours aisé : quel matériau, par exemple, serait le plus adéquat dans les circonstances ? Parfois, je procède simplement par coup de cœur, mais le plus souvent je privilégie un matériau simplement parce qu'il se trouve en abondance. J'ai toujours une préoccupation d'ordre écologique — sur le plan de l'éthique, non dans ma création — en veillant à prélever un matériau sans affecter le paysage. Je procède alors à une récolte, une récolte « à l'aveugle » dira-t-on, car je ne sais pas encore, à cette étape-là, comment je vais utiliser le

Bob Verschuieren, *Installation I & II*, 1991. Racines d'épicéas, branches d'arbres fruitiers. Espace Partenaires, Hamois. Photo : Bob Verschuieren.

Bob Verschuieren, *Installation*, 1989. *Fenêtres en vue*, (Liège), lierre effeuillé. Photo : Bob Verschuieren.



matériau... Ensuite, je découvre peu à peu les quelques pistes possibles, déterminées souvent par le matériau lui-même. Chaque expérience est donc unique, différente d'une fois à l'autre. Je me rappelle une intervention que j'ai faite en Hongrie. J'avais remarqué un arbuste muni de longues épines, et je me suis dit qu'il y avait là un énorme défi à travailler avec un végétal à l'aspect si menaçant, à voir comment je pourrais l'appriivoiser. Des gens, qui m'aidaient à tailler des branches, me demandaient comment et à quelle longueur il fallait les couper. Je leur ai répondu d'y aller simplement, comme s'ils étaient les « coiffeurs » de ces arbustes, sans se préoccuper de la longueur que je pouvais souhaiter, mais plutôt en respectant la forme de l'arbuste. Tout en faisant la récolte, je m'interrogeais, sceptique, sur ce que j'allais pouvoir réaliser avec ce matériau plutôt inusité. Je craignais de ne rien trouver, de devoir affronter un éventuel échec. Quand nous sommes arrivés au lieu d'exposition, nous avons entassé tous les éléments, et j'ai vu alors comment ils réagissaient entre eux, comment ils construisaient une sorte de trame dans l'espace. J'ai été surpris par cette trame spontanée et j'ai travaillé à partir de cela. C'est donc au moment où les matériaux ont été amenés sur le site que j'ai découvert ce que je devais faire.

Le processus a toujours un côté hasardeux, voire dangereux. Mais cela est très important chez moi ; je crois même que je recherche cette confrontation, cette mise en danger. Les choses ensuite se résolvent. Dans un autre projet, à Matane cette fois, il s'agissait d'utiliser des joncs. Après les avoir coupés et entassés dans le lieu d'exposition en une sorte de meule de foin, j'ai constaté que cela ne ressemblait pas à grand-chose, que ce n'était pas très expressif. Je cherchai alors une autre issue qui pourrait s'avérer plus intéressante puisque l'empilement ne donnait rien. J'ai imaginé alors que je pourrais travailler en opérant un tri selon la courbure et la longueur des éléments. Comme la tâche s'avérait très compliquée, j'ai demandé de l'aide et nous nous sommes retrouvés jusqu'à huit personnes pour faire le partage. De mon côté, je refaisais le tri dans le tri. Puis, j'ai entrepris d'aligner les tiges les plus recourbées, des plus petites aux plus grandes ; ensuite celles qui étaient un peu moins courbes, toujours en ordre croissant de grandeur. J'ai observé le résultat qui faisait penser au développement d'une vague, ce qui n'était nullement prémédité au départ. En fait, ce que je tentais de faire, c'est de trouver une logique qui me permette d'exprimer ce que livrait la plante, et ce fut pour moi comme un grand cadeau que d'aboutir à une configuration qui était conforme à la vie même

de la plante, comme une sorte d'expression de l'eau à travers cet élément-là.

LE PROCÉDÉ RESSEMBLE À CELUI DE L'ÉCRIVAIN QUI, UNE FOIS LES MÔTS RASSEMBLÉS, LES ORGANISE DANS L'ÉCRITURE, LEUR CONFÈRE UNE FORME ORIGINALE QUI COÏNCIDE AVEC LE SUJET, L'IDÉE QU'IL ENTEND DÉVELOPPER.

Je crois qu'il existe un facteur important dans le geste de créer, celui de se donner la chance d'être surpris, à défaut de quoi on reste un artisan, un ouvrier de l'art. Je répète souvent à mes étudiants qu'ils ne doivent pas chercher à tout gérer, mais plutôt à « générer ». L'artiste est un générateur, au contraire de l'ingénieur ou de l'artisan qui se contentent de gérer une œuvre, un projet.

C'EST CE QUI EXPLIQUE QU'EN ART, IL FAIT SOUVENT ALLER DE L'AVANT, PARFOIS À TÂTONS, EN AYANT CONFIANCE QUE L'ON VA ABOUTIR À UN RÉSULTAT. LORSQU'UN ARTISTE A UNE IDÉE POUR UN PROJET, IL DOIT ENCLANCHER LE PROCESSUS, ASSURÉ QUE LES ÉLÉMENTS FINIRONT PAR SE METTRE EN PLACE.

Il faut assurément ouvrir les choses. J'ai souvent été confronté à des étudiants qui empruntaient une direction pour finalement aboutir sur une avenue tout à fait imprévue. Ils y voient généralement un problème parce qu'ils croient que ce ne sont pas eux qui ont inventé l'œuvre, qu'elle s'est créée toute seule ! C'est absurde comme point de vue car s'ils n'avaient pas fait cette tentative, ils n'en seraient jamais arrivés à ce point et l'œuvre n'aurait jamais existé. Même si le résultat diffère du plan initial, c'est une chose qui leur appartient, qui leur est propre. Mais la plupart d'entre eux ont beaucoup de difficultés à accepter ce qui leur échappe, ce qu'ils n'ont pas eux-mêmes déterminé.

DANS UN AUTRE ORDRE D'IDÉES, CERTAINES GENS ESTIMENT QU'IL EST NAÏF DE CROIRE QUE L'ART EST LIÉ À LA SOCIÉTÉ.

Il est évident que cet univers n'est hélas pas accessible à tout le monde.

À L'INSTAR DE CE QUI S'EST PRODUIT POUR « L'ART NOUVEAU », LE MOUVEMENT ART-NATURE IMPLIQUE BEAUCOUP DE GENS QUI SE SENTENT DIRECTEMENT CONCERNÉS. VOILÀ SANS DOUTE UNE EXCELLENTE FAÇON D'INTÉGRER L'ART À L'ENVIRONNEMENT, À L'ARCHITECTURE, AU PAYSAGE.

Je crois que tout mouvement en art, sauf ceux qui sont construits un peu artificiellement, s'inscrit toujours en réaction à quelque chose. Il y a certainement des ressemblances entre la fin du siècle dernier et

maintenant ; et ces ressemblances procurent de l'espoir pour la suite des événements. Par contre, il est vrai qu'à une certaine époque, on avait l'impression d'avoir fait le tour de la question, ce qui a amené plusieurs créateurs de l'après-Duchamp à répéter ce dernier inlassablement avec leurs objets trouvés, comme si l'on était passé de... l'urinoir aux cabinets ! ■

Belgian artist Bob Verschuere's art has a special place in the pantheon of environmental art. From the same generation as Andy Goldsworthy, Richard Long, Nils-Udo, Alan Sonfist, David Nash, he has pioneered the use of vegetal and mineral matter for some 30 years. Verschuere's ephemeral artworks use materials as diverse as nettle and water lily leaves, sand, tree branches, moss, lettuce, twigs, stones, fire, and potato peels to create scenarios that are site, light and earth sensitive. Exhibited extensively in Europe as well as in Japan, and North America, Verschuere's vegetal and mineral artworks silently and surreptitiously heighten our awareness of the role art can play in less controlled and contained environments . . .

In this interview Montreal-based art writer and author John Grande discusses Verschuere's ground breaking *Wind Paintings* from the 1970s and 1980s, works that literally "painted the landscape" of empty and desolate places with crushed charcoal, iron oxide, chalk, terra verte, flour, yellow ochre, terre de Cassel, burnt and natural umber. The wind, "a hand that sublimates the art to the materials," distributes Verschuere's variously placed coloured pigments and materials over the land and, having created the art, likewise removes it all a few hours later.

Such topics as the difference between the Asian and Western worldviews of nature in artmaking, Verschuere's break from traditional painting and emancipation as vegetal artist, the microcosmic principles so important to Verschuere's conception of art, and, significantly, the way photography diminishes the monumental and colossal aspect of land art are all touched upon. Specific Vegetal Installations in Germany, Hungary, Quebec and Belgium are discussed with a view to clarifying how the artist arrives at a final idea for a specific work. Though Verschuere's vegetal aesthetic invokes a phenomenological approach to artmaking, establishing a site-specific relation to the architecture and landscape of a place, the process remains accidental. Eventually the right materials, the right configuration makes it all work. The way nature-based materials used in assemblage (as opposed to man-made products) allow an infinite variation of possibilities and interpretations is seen to confirm the importance of environmental art in developing an aesthetic of the future. The discussion concludes with a comparison of similarities between the late 19th century art nouveau movement and the land art movement of our times.