

La nature « hors champ » de l'art The "Off-Camera" Nature of Art

Gilles A. Tiberghien

Les lieux de la sculpture
The Places for Sculpture
Number 51, Spring 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9604ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)
1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

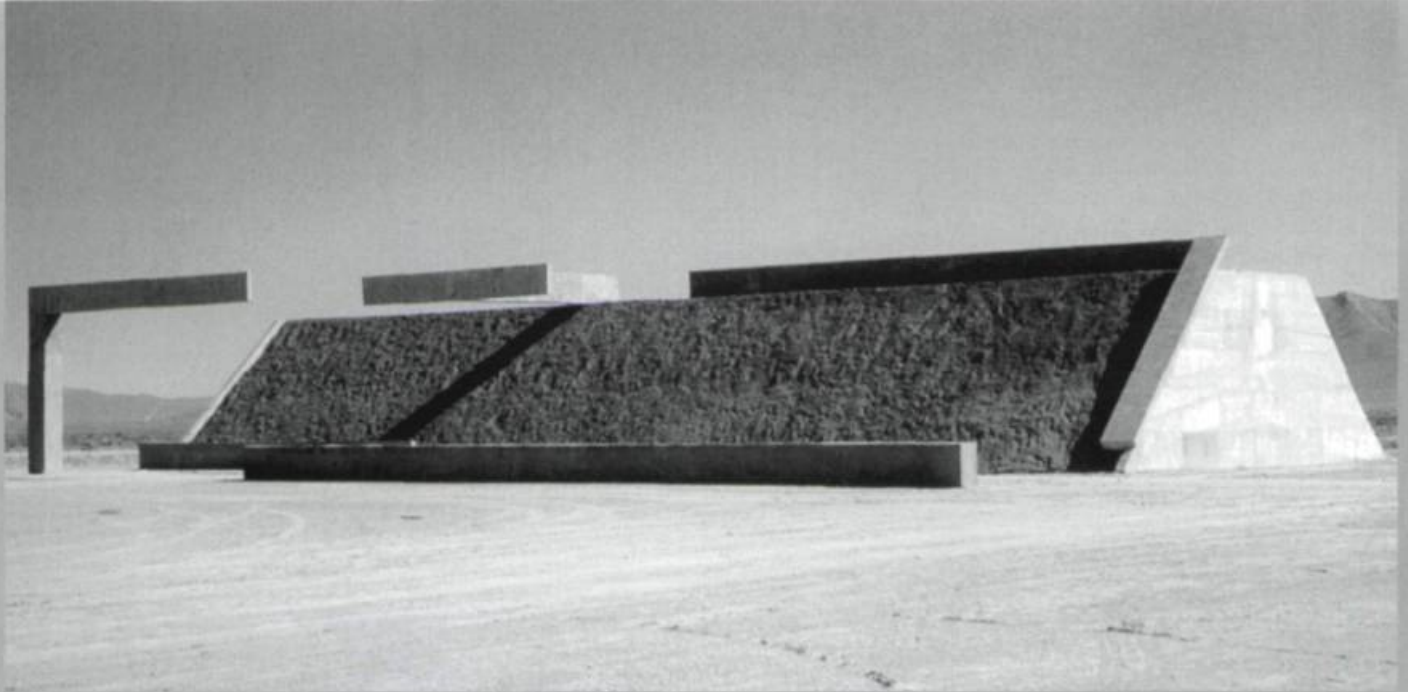
Cite this article

Tiberghien, G. A. (2000). La nature « hors champ » de l'art / The "Off-Camera" Nature of Art. *Espace Sculpture*, (51), 29–31.

La nature «hors champ» de l'art

The "Off-Camera" Nature of Art

GILLES A. TIBERGHEN



Michael Heizer,
Complex One / City,
1972-1976. Béton,
granit et terre.
335,2 x 426,7 x 7 m.
Collection Virginia
Dwan et M. Heizer.

Le land art n'est, on le sait, qu'une appellation commode pour désigner des pratiques artistiques apparues à la fin des années soixante, principalement aux États-Unis dans le sillage du minimalisme et qui, davantage dans le but de prolonger les galeries ou les musées que de simplement les nier, ont élu la nature comme matériau et comme surface d'inscription.

Ce terme générique de Land art est l'objet d'une construction intellectuelle qui permet de regrouper des artistes très différents au moyen d'un certain nombre de paramètres formels et historiques car — hormis Walter de Maria, le premier et le seul — personne n'a revendiqué le terme. Smithsonian avait forgé celui d'*earthworks* qui servit à l'exposition de 1968 à la Dwan Galerie mais qui reste cependant plus spécifique à son œuvre.

Michael Heizer, pour ce qui le concerne, utilise le terme « negative sculpture » dont il donnera de nombreux exemples dès les années 1967-1968. Fidèle à l'esprit de ses premières réalisations, il complète ce qui est désormais son grand œuvre encore inachevé, le *Complex City* (commencé en 1972), et s'est imposé au fil des années comme la figure dominante du Land art.

Cela étant, il n'y a pas grand sens à utiliser ce terme pour des artistes plus jeunes ou venus d'autres horizons et qui, dans les années qui suivent, vont s'employer à élaborer d'autres scénarios aux ambitions plus restreintes et plus sélectives. L'intérêt pour le processus, très présent chez un artiste comme Oppenheim à ses débuts, est partagé mais avec d'autres attendus par quelqu'un comme Michel Blazy (né en 1968) qui compose un *Guide des mauvaises herbes* et fait croître en intérieur, par

Land art is only a convenient term given to artistic practices that appeared in the wake of minimalism, mainly in the United States at the end of the sixties. Nature as a material and surface was chosen for these practices in which the objective was to extend gallery and museum spaces rather than to simply do away with them.

This generic term, Land Art, is an intellectual construction allowing very different artists to be grouped together under a certain number of formal and historical parameters. No one refused the term except Walter de Maria, the first and only artist to do so. Smithsonian coined the term *earthworks*, which was used for his 1968 exhibition at the Dwan Gallery, but it remains more specific to his work.

Land Art was a concern for Michael Heizer, who began to use the term "negative sculpture" for his works in 1967-1968. Faithful to the spirit of his early work, he has created what is now his most famous, still unfinished work, the *Complex City* (begun in 1972), and over the years he has become Land Art's predominant figure.

This being said, it does not make much sense to use the same term for younger artists or for artists coming from other perspectives who, in the years to follow, will work out other scenarios having more restrained and selective ambitions. An interest in process, very much part of the work for an artist like Oppenheim when he began, is shared by artists like Michel Blazy (born in 1968) but with other expectations. For example, Blazy created a *Guide des mauvaises herbes* and grew plants inside on a flat surface. Or Jan Kopp (born

exemple, des végétaux sur des surfaces sans profondeur. Ou par Jan Kopp (né en 1972) qui, en 1993, a planté 28 millions de graines de coquelicots sur la butte d'un terrain vague à Ivry. De même l'aspect conceptuel de certaines œuvres des années soixante qui jouaient avec la représentation du territoire sera différemment prolongé dans des productions contemporaines où la cartographie est très présente.

Si l'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 proches, 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. Il appartient d'ailleurs à une famille d'artistes qui pratique ce que l'on pourrait appeler un «art végétal» dont Niels Udo et Bob Verschuren sont ses représentants les plus connus. Il s'inscrit néanmoins dans une tradition anglaise de sculpteurs qui ont travaillé à Grizedale Forest à la suite de David Nash et qui compte également Richard Harris. 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.

Ainsi en est-il, par exemple, des *Ritual series* de l'Américain Michael Singer.

À 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 Morris a pu appeler un art de «l'espace du self», un art environnemental mais centré sur des phénomènes psychologiques. À 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 comme *Simple network of underground wells and Tunnels* (1975). Dans certains cas ces architectures se sont transformées en cabanes ou en machines de vision destinées à contempler les éléments du paysage. Ainsi les *Cloud chambers* de Chris Drury fonctionnent sur le principe de la caméra obscura, et les constructions de l'Italien Giulano Mauri (*Casa del' Uomo*, par exemple) évoquent les premiers âges de l'humanité.

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 représenté 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.

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 pris une importance grandissante et un certain nombre d'artistes, à la suite des Harrison ou de Hans Haacke, ont travaillé dans cette perspective en essayant de formuler avec des moyens

in 1972) who, in 1993, planted 28 million poppy seeds on a mound in a spare lot in Ivry. Similarly, the conceptual aspect of certain sixties works which played with territorial representation would be produced differently in contemporary works where map-making is very much present.

If as a whole, we can bring to light a certain number of practices from the sixties, we should perhaps also consider the appearance of other forms of art in nature that break with this period or that look at earlier references. Some artists today carry on a very intimate relationship with nature, taking into account its most ephemeral aspects, following a thought process at times close to the East and often in the continuation of a certain romanticism.



Through expert manipulation, Andy Goldsworthy has made works whose fragile organization is conserved for us through snapshots. He belongs to a group of artists that make what could be called "plant art." Niels Udo and Bob Verschuren are its most well known representatives. Goldsworthy, nevertheless, is a part of an English tradition of sculptors such as David Nash and Richard Harris who have worked in Grizedale Forest. In fact, these artists make works using the whole plant from trunk to leaves. But from roots to branches and leaves, we go from an art of sculpture which still retains the logic of the object, to an art of almost nothing in which the support is essentially a photograph. In the later case, nature is also seen as a setting, in which chromatic qualities are highlighted and formal relationships made visible through a few subtle movements. This is what happens, for example, in American artist Michael Singer's *Ritual Series*.

And in a second phase there are practices that are more embodied, more closely linked to individual perception, thus creating relationships between the body and certain kinds of constructed spaces. This is what Morris called an art of "the space of the self," an environmental art centred on psychological phenomena. Architectural objects correspond to this example which maintains an intimate and internalized relationship with nature. Think of certain works by Alice Aycock such as *Simple Network of Underground Wells and Tunnels* (1975). In some cases architecture is transformed into huts or vision machines for contemplating elements in the landscape. In this manner, *Cloud Chambers* by Chris Drury works on the principle of the camera obscura, and

Hanish Fulton, *Standing Coyote*, 1981. Photo: H. Fulton.

artistiques des problèmes proprement politiques. Mel Chin avec son *Revival Field* (1990) en est un exemple récent. En collaboration avec un chercheur, Rufus L. Chaney, du département américain d'agriculture, il a fait pousser des plantes qui absorbent les déchets polluants, nettoyant ainsi le sol. Récoltées, suivant un certain rituel, elles sont ensuite brûlées constituant un efficace dépolluant naturel.

Que ce soit à travers une exploration sensible et une discipline de soi ou de façon plus distanciée dans une mise en évidence de la terre comme écumène, demeure des hommes, part habitable du monde, l'art est largement devenu une « attitude ». Ce qui n'était que tendanciel, à l'époque de la fameuse exposition de Harald Szeemann, est devenu beaucoup plus répandu.



David Nash,
Running Table, 1978.
Oak, H 152,4 cm.
Grizedale Forest,
Cumbria, England.

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. Si l'on est loin à bien des égards des premières œuvres du Land art construites dans les déserts ou 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. Cette dimension, c'est aussi celle qui est pointée à travers la distinction site/non site de Smithson, ou affirmée par Walter de Maria dans son texte de 1980 sur le *Lightning field* quand 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. ■

the constructions by the Italian, Guilano Mauri (*Casa del'Uomo*, for example), evoke the early ages of humanity.

This leads to a third phase where a presence is shown without a subject and is limited to its expression: the work becomes the trace. This example is represented by Hamish Fulton, who pushes the radicalness of his work to the point of claiming only what is invisible, what is left; photographs, drawings and lettering are a simple substitute, the frozen remains of an activity that finds an end in itself.

In an inverse order, interest is in nature itself rather than in the experience of nature. And so ecology has increasingly gained importance, and a certain number of artists, following

Harrison or Hans Haacke, have worked from this viewpoint by trying to express actual political problems through artistic means. Mel Chin with his *Revival Field* (1990) is a recent example. Collaborating with researcher, Rufus L. Chaney, of the United States Department of Agriculture, he grew plants that absorbed polluting wastes, thus cleansing the soil. The plants were harvested following a certain ritual and then burned to become an effective, natural way to get rid of pollution.

Whether through sensitive exploration and self-discipline or a more distanced presentation of the earth as the ecumenical, habitable part of the world, the dwelling place of humanity, art has widely become an "attitude." What was only a tendency at the time of Harald Szeemann's famous exhibition has become much more widespread.

In this context, it can perhaps be said that nature has become the "off-camera" of art. What interests the artist most often today is what can not be seen. Nature is a power of transformation and we can grasp only conditions and fixed moments. If, in many respects, one is far from the first Land Art works built in deserts or abandoned quarries, one could also say from a certain viewpoint that a portion of their spirit remains. This already seems to be the case in Michael Heizer's work, the idea that when an enormous boulder shifts it carries with it something of its original place. A sort of invisible charge passes from one place to another. This dimension is also shown in the distinction of site/non site by Smithson, or maintained by Walter de Maria in his 1980 text on the *Lightning Field*, particularly when he wrote that "the invisible is real." This is increasingly claimed by certain contemporary artists working in and with nature. ■

TRANSLATION JANET LOGAN