

Land Art & Earthworks

→ 05.10.2022–29.01.2023

→ Organisée par Paul Bernard, Lionel Bovier
et Sophie Costes

□ Roger Ackling, Alice Aycock, Robert Barry, Judy Chicago, Christo, Walter De Maria, Hamish Fulton, Michael Heizer, Nancy Holt, Douglas Huebler, Peter Hutchinson, Piero Gilardi, Richard Long, Robert Morris, Richard Nonas, Dennis Oppenheim, Pino Pascali, Claudio Parmiggiani, Robert Smithson

Si l'on en croit Gilles A. Tiberghien dans le livre qu'il a consacré à ce sujet, « pas un artiste, hormis Walter De Maria, ne s'est réclamé du Land Art, et, faute de savoir ce que ce terme recouvre, on lui a souvent préféré des dénominations encore plus vagues, constituant en tout cas des ensembles encore plus vastes, telles que "art proces-suel", "art environnemental", "art écologique", "art total", etc. ». C'est dire que l'art (Art), dans et avec la terre ou le paysage (Land), est loin de représenter une catégorie esthétique stable voire à peu près fixée – concernant ses œuvres liées à cette nébuleuse, Robert Smithson préférera parler, de son côté, de *earthworks*. On peut cependant dégager au moins trois traits communs à un ensemble de travaux participant du Land Art.

Apparue en Europe et aux États-Unis dès la fin des années 1960, une constellation d'artistes a eu d'emblée pour objectif de sortir des habituels espaces institutionnels ou marchands (le musée, la galerie) pour créer dans des cadres naturels situés en dehors des grands centres urbains. L'atelier sans murs que représente l'Ouest américain aura ainsi fourni, dans un premier temps, un écrin à nombre d'œuvres. Michael Heizer travaille dans le Black Rock Desert du Nevada dès 1968 (*Dissipate (Nine Nevada Depressions 8)*) et intervient dans le désert Mojave dès 1969 (*Primitive Dye Painting, Five Conic Displacements*). Walter De Maria

■ Roger Ackling, Alice Aycock, Robert Barry, Judy Chicago, Christo, Walter De Maria, Hamish Fulton, Michael Heizer, Nancy Holt, Douglas Huebler, Peter Hutchinson, Piero Gilardi, Richard Long, Robert Morris, Richard Nonas, Dennis Oppenheim, Pino Pascali, Claudio Parmiggiani, Robert Smithson

In his book on Land art, Gilles A. Tiberghien posits that "not a single artist, with the exception of Walter De Maria, classified themselves as a 'Land artist' and, without a precise understanding of what Land art encompasses, the practice has tended to be described in vaguer terms covering even vaster forms of expression, such as 'process art,' 'environmental art,' 'ecological art,' 'total art' and so on." In other words, *art* created with and within the *land* (or the landscape) is far from a stable or even clearly delineated aesthetic category: Robert Smithson, for instance, preferred the term "earthworks" to describe his pieces that could conceivably be included in this ill-defined genre. But for all this imprecision, the body of work generally recognized as Land art has at least three common features.

The movement had its origins in the late 1960s, when a group of European and US artists set about taking art outside of conventional institutional and commercial spaces (museums and galleries) and into the great outdoors—expansive natural environments away from major towns and cities. Some of the earliest protagonists made the US West their open-air studio. Michael Heizer chose Nevada's Black Rock Desert as the setting for *Dissipate (Nine Nevada Depressions 8)* (1968) and the Mojave Desert for *Primitive Dye Painting* (1969) and *Five Conic Displacements* (1969).



Dennis Oppenheim, *Contour Lines Scribed in Swamp Grass*, 1968
Piero Gilardi, *Campo di Lattuga*, 1967



réalise *Cross* et *Mile Long Drawing* en 1968 dans le désert Mojave. De son côté, Robert Smithson crée sa *Spiral Jetty* à Rozel Point, sur le Grand Lac Salé dans l'Utah, en 1970 et Nancy Holt installe ses *Sun Tunnels* dans le Great Basin Desert (Utah) au début de cette décennie. Ces quelques exemples montrent que le choix du contexte naturel pour les artistes fondateurs du Land Art est guidé par des considérations d'échelle (quitter la galerie ou le musée, c'est quitter un certain confinement). Les interventions de grandes dimensions conviennent aux vastes étendues désertiques et inversement, ce qui a pour conséquence un accès plus difficile à l'œuvre lorsqu'elle est pérenne : expérimenter les créations du Land Art implique d'aller sur place, là où le travail existe, c'est-à-dire de voyager dans le paysage.

Cette première donnée contextuelle est complétée par une seconde, elle aussi liée à la valeur d'usage du paysage et de la terre : les pièces associées au Land Art défont les distinctions produites par les catégories classiques des beaux-arts. *Spiral Jetty*, par exemple, est à la fois – et pas exactement – un dessin, mais aussi – et pas absolument – une sculpture. Installé à Garden Valley dans le Nevada, *Complex I/City* (1972-1974) de Michael Heizer, plus tard complété par *Complex II/City* et *Complex III/City*, est fait de béton armé et de terre compactée, et se situe « dans cette sphère d'indivision de l'architecture et de la sculpture », comme le dit Tiberghien. *A Line Made by Walking* (1967) de l'artiste anglais Richard Long tient de la performance (la ligne tracée dans un champ est le résultat de la marche de l'artiste dans le paysage), a une dimension graphique (il s'agit d'un dessin réalisé dans la nature) et appartient au champ de la photographie (la trace, éphémère, ne subsiste que sous la forme de l'image en noir et blanc qui l'a enregistrée, c'est-à-dire archivée). L'*Observatoire* de Robert Morris (1971 et 1977) donne à penser à un tumulus, à une construction mégalithique tout en étant aussi proche d'un parc – d'un jardin – aménagé. Ces lignes de fuite sont inscrites dans l'identité flottante de ces œuvres consubstantiellement liées à l'écrin naturel qui les accueille et dont elles transforment l'aspect et la destination. Car le paysage ici n'est pas simplement à

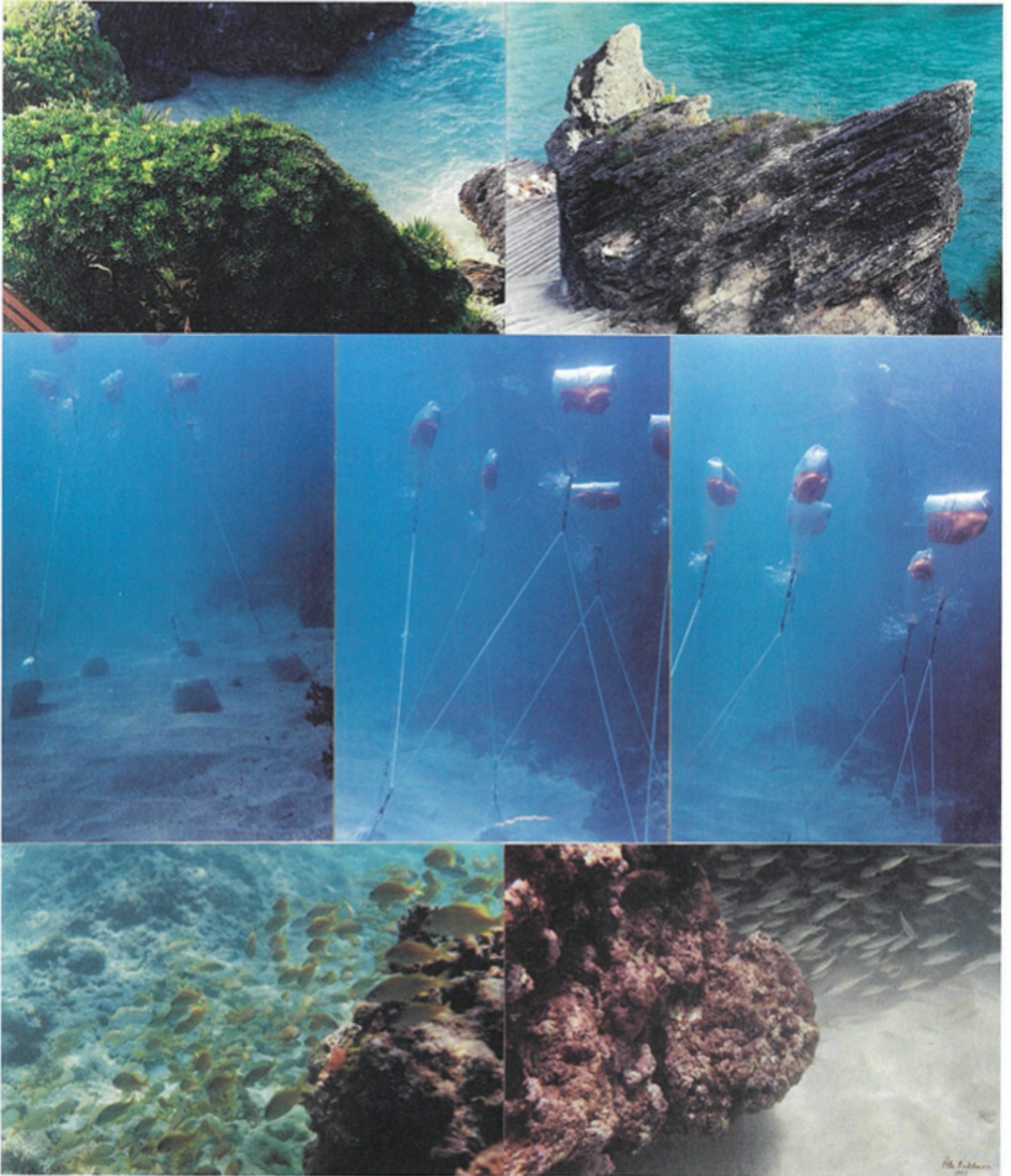
Walter De Maria also headed to the Mojave Desert for *Cross* (1968) and *Mile Long Drawing* (1968). Smithson, meanwhile, created his famous *Spiral Jetty* (1970) on the shore of the Great Salt Lake near Rozel Point in Utah. And Nancy Holt built her *Sun Tunnels* in Utah's Great Basin Desert in the early part of the same decade. These examples reveal how considerations of scale influenced the choice of setting for these early Land art pioneers: taking art outdoors was a way of escaping the confines of the gallery or museum. The vast expanse of the desert provided the ideal backdrop for large-scale artistic interventions. And their remoteness made permanent Land art installations harder to reach, so experiencing them in person meant traveling through the landscape.

The second common trait shared by works of Land art is also contextual in nature: by using the landscape as their canvas, they eschew the conventional divisions of the fine arts. *Spiral Jetty*, for instance, is both a painting and a sculpture, although it falls neatly into neither category. Likewise, Heizer's *Complex I/City* (1972-1974) in Nevada's Garden City—including subsequent additions *Complex II/City* and *Complex III/City*—is made from reinforced concrete and compacted earth, placing it “at the intersection of architecture and sculpture” according to Tiberghien. British artist Richard Long's *A Line Made by Walking* (1967) is at once performance art (Long walked backward and forward across a field to create the line), graphic art (a line drawn onto the landscape) and photography (the line itself has long since faded away, persisting only in the black and white image captured—and archived—by the artist). Meanwhile, Robert Morris's *Observatory* (1971 and 1977) is reminiscent of a tumulus—a Megalithic mound of earth and stones—but also of landscaped gardens. This blurring of the lines is inherent to the ambiguous identity of these works: they are a part of the landscape while simultaneously altering its appearance and purpose. The landscape is not merely something to be seen, contemplated or even experienced. It becomes, in its own right, a constantly changing tool and medium for artistic expression.

Lastly, Land art installations, whether



Peter Hutchinson, *St Barts Project*, 1997



voir, à contempler, voire à expérimenter par le public: il est un matériau et un outil dynamiques avec lesquels il s'agit de travailler.

Enfin, pérennes ou éphémères, les œuvres du Land Art ne sont pas d'abord et avant tout des objets. Ce sont des traces, des constructions sculpturales ou architecturales, quelquefois les deux, des gestes cristallisés, des façons d'aménager une possible appréhension physique – matérielle – et visuelle de l'immensité de l'espace. Mais cette manière de faire, extérieure aux règles d'exposition du «white cube», ne contournera le système institutionnel et marchand que pour un temps. Car, ce qui reste bien souvent des interventions éphémères des artistes du Land Art consiste en des images, en des archives photographiques, autrement dit en des objets qui circulent dans le système de l'art comme n'importe quelle autre création visuelle – comme n'importe quel autre «artefact». Quant aux œuvres pérennes, elles existent également sur des supports qui sont indépendants de leur site naturel d'existence et qui là encore sont la partie physiquement manipulable de l'œuvre – pensons simplement, et par exemple, aux photographies de *Spiral Jetty* prises par Gianfranco Gorgoni. Ainsi ce qui s'est pensé à l'origine comme une alternative à un certain mode de l'art n'aura pas pu absolument y échapper.

temporary or permanent, are not first and foremost objects. They are traces: sculptures or architectural works (sometimes both) that capture artistic expression at a point in space and time, offering a physical—material—and visual interpretation of the vastness of the natural world. Yet their existence outside the expository conventions of the “white cube” is only temporary, because these pieces eventually find their way back into the institutional and commercial fold. In many cases, all that remains of temporary Land art installations are the photographs that preserve them for posterity: objects that move in the same circles as any other piece of art, like any other artifact. The same goes for permanent installations: these are captured in media that, far removed from their original natural settings, become the part of the work that can be physically handled. Gianfranco Gorgoni's photographs of *Spiral Jetty* are an obvious case in point. So while Land art was originally conceived as an alternative to traditional forms of art, it never quite manages to break free.

W
E
V
I
E
W
C