

L'art de l'écologie aux limites de l'exposition

Ecological Art: Pushing the Limits of the Exhibition

Bénédicte Ramade

Number 110, Spring–Summer 2015

Formes de l'écologie
Forms of Ecology

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/77967ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ramade, B. (2015). L'art de l'écologie aux limites de l'exposition / Ecological Art: Pushing the Limits of the Exhibition. *Espace*, (110), 12–21.

L'art de l'écologie aux limites de l'exposition

Bénédicte Ramade

La gravité du contenu écologique exonérerait-elle les artistes d'un souci de la forme ? La sécheresse formelle de certaines expositions « dédiées à la cause » pourrait le laisser penser. Super informatifs, hésitant entre le devoir éthique et l'émotion, les rassemblements d'œuvres écologiquement vertueuses ou actives n'ont longtemps pas su à quel rythme battre. La récente actualité démontre-t-elle une inflexion des commissariats ? Cherchent-ils toujours et encore à déciller le public-citoyen, toujours présumé ignorant des véritables enjeux environnementaux ? Ou les enjeux ont-ils fini par évoluer, tenant compte d'une meilleure médiatisation ambiante autant que d'une appétence intellectuelle pour le sujet ?

Depuis les origines d'un art dit écologique dans les années 1960, aux États-Unis, la délicate question de la diffusion se pose. *Fragile Ecologies*, première exposition collective mise en œuvre tardivement, en 1992, au Queens Museum par Barbara Matilsky, témoigne d'un art particulièrement réticent à l'exercice de la démonstration en espace muséal normé. Ironique lorsqu'on sait qu'aujourd'hui l'analogie de l'espace d'exposition à un écosystème a supplanté la suprématie du *white cube* dans les discours ! Mais à l'époque, cet art de terrain destiné à réhabiliter des parcelles polluées en milieu urbain, écologiquement et socialement dysfonctionnelles, avait eu bien du mal à jouer le jeu de l'art d'institution muséale. Réduites à des photographies-témoins, des schémas et quelques reliques relevant d'une fonction testimoniale, les actions écologiques de Patricia Johanson, Mierle Ukeles, Alan Sonfist et des époux Harrison – pour ne mentionner que les pionniers de ce mouvement toujours mal compris à l'heure actuelle –, circonscrivaient un mode d'exposition particulièrement inefficace.

Pourquoi, ici, invoquer pareil adjectif ? Car l'art écologique, en s'appliquant à développer une fonction curative dans et pour l'environnement, en postulant des solutions parfois ingénieuses pour rétablir l'équilibre d'un écosystème, en proposant des moyens de médiation afin de rendre intelligible au plus grand nombre des systèmes particulièrement complexes, s'est positionné dans le champ de l'action utile. Il s'engage ainsi dans un



Ecological Art: Pushing the Limits of the Exhibition

Does the gravity of ecological content exonerate artists from having to be concerned with form? The formal meagreness of some exhibitions “dedicated to the cause” might lead one to think so. These assembled ecologically virtuous or activist artworks, extremely informative, wavering between ethical duty and emotion, have long not known which drummer’s beat to follow. Have recent events demonstrated a new direction curators are taking? Are they forever trying to open the eyes of a public still presumed ignorant of the real environmental issues? Or have the stakes evolved, what with better media coverage and a greater intellectual partiality for the subject?

Along with the birth of “ecological” art in the 1960s in the United States came the delicate question of its presentation. The first group exhibition, *Fragile Ecologies*, which Barbara Matilsky mounted much later, in 1992, at the Queens Museum, featured artworks that seemed particularly unsuited for display in a usual museum space. Ironically, of course, today in discourse the analogy of an exhibition space to an ecosystem has supplanted the supremacy of the white cube! But at the time, the intention of land art was to restore ecologically and socially dysfunctional polluted lots in the urban milieu and thus had a hard time playing the game of institutional museum art. Reduced to photographic documentation, diagrams and a few replicas with testimonial value, the ecological actions of Patricia Johanson, Mierle Ukeles, Alan Sonfist, and the Harrisons – to name only the pioneers of this movement, which is poorly understood even today – were limited to a particularly inefficient mode of exhibition.

Why use the adjective “inefficient” here? Because ecological art, being used to develop a remedy in and for the environment through ways – sometimes ingenious – that propose to re-establish equilibrium in an ecosystem and to make particularly complex systems intelligible to as broad a public as possible through mediation, has been

positioned in the field of useful action. It is therefore engaged in a problematic relationship with how it is appreciated, between aesthetic norms and scientific reason. And this problem is of constant concern to curators and artists, because it unfailingly infuses any attempt to exhibit ecological art. Like political art and “contextual” art, ecological art is regularly confronted with the need for an exhibition form that is as powerful and effective as the place where it is usually made.

For instance, Danish artist Tue Greenfort, one of the most insightful artists in the field of new ecological art, encountered many difficulties when exhibiting the result of his 2013 residency, in collaboration with SculptureCenter in Long Island City (Queens).¹ How could a community-based, collaborative art project extending into the wet zone of Jamaica Bay, a fragile ecosystem adjoining JFK Airport, be presented? The visual and formal display for which Greenfort opted was not without its faults. Adopting alternatively the classic form of the taxonomic table of specimens harvested in the field, documentary videos, and cartography, the exhibition stood out from this habitual science-inspired paraphernalia, however, by including a large sculpture. A sort of model of the territory, the waist-high triangle made of rough plywood contained plastic drop sheets, green spangles, fluorescent plastic tubes and orange plastic mesh, and jars and barrels full of water connected by pipes to a large metal-grid container – an ironic minimalist cube in this rather improvised space. It was difficult to discern the intentions behind *The Great Gateway* (2013), however – somewhere between simplified educational structure and decadent ecosystem in which water streamed along laminated depressions.

Usually, Greenfort excels at flushing out the contradictions between discourses and actions perceived and claimed as ecological and at deconstructing “green virtues” (for example, how the recycling industry and organic milk production are energy guzzlers). Here, his undertaking seems to have been caught in the trap of the residency – of the artist’s involvement with his subject. As is often the case in exhibitions of ecological art, everything is specially encoded, requiring the visitor to have gathered information, to actively enter the circle the work orchestrates. Of course, such involvement may be considered a success, but it happens rarely. The other aggravating factor is the extreme localism of the work. Although older New Yorkers may have no difficulty remembering that Jamaica Bay was long saddled with the nickname Garbage Bay before it was cleaned up, younger people may know nothing about this history, nor will they, in their relationship with the works on display, take into account that in the 1950s, Jamaica Bay had transitioned from a dump to a protected beach and municipal park, thanks to a major effort at reforestation and sometimes drastic protective measures.

In the collective imagination, Jamaica Bay is a cesspool and not a “green” destination, and this connotation is tenacious, Greenfort seems to be saying. But is the purpose of the exhibition to renew the cultural value of this park, which has become a model of rehabilitation, a natural fauna reserve that attracts scientists? His intention is far from clear – a point common to many exhibitions in which the underlying goal is always evasive; viewers, curators, and artists always hesitate to expect any particular designated virtue, perhaps for lack of a form appropriate to the subject and the process that is concentrated within ecology. Without an in-depth reading, visitors will skirt the inextricable



interconnections inherent to ecology, which weaves together science, society and political philosophy. As the DNA of these exhibitions is often based on that of ecology, they often inherit the difficulty that ecology has in being synthesized without leaving aside one of the factors that compose it.

Greenfort, often at ease with the paradoxical conditions of ecological virtues, has himself fallen into the trap of a sort of rectitude linked to the format of immersion in the local that a residency entails, and he downplays the powers of form in favour of a predominance of the content’s pertinence. He portrayed the situation of this particular ecosystem rather than metabolizing it into more generic forms. In contrast, in *Milk Heat*, produced in 2009 on the Wanås estate in southern Sweden, he managed to create the perfect formal equation to address the pitfalls of the virtues of everything organic by placing a cast-iron radiator on the side of a small road. The domestic object seemed to be fed by an agricultural building in the background – in this case, a barn. Because the milk organically produced on this property had to be cooled before shipping, the farm consumed far more energy than appropriate to its



Tue Greenfort, *Garbage Bay*, 2013.
Vues partielles de l'exposition/Partial views
of the exhibition, Sculpture Center,
New York. Photo : Jason Mandella

rapport trouble à l'appréciation, entre normes esthétiques et raison scientifique. C'est une problématique qui ne cesse d'encombrer commissaires et artistes, car elle infuse inmanquablement toute tentative d'exposer l'art écologique. Celui-ci, à l'instar des arts du politique et des arts dits contextuels, se confronte régulièrement à la nécessité de trouver une forme d'exposition qui soit aussi puissante et effective que sur le terrain où il se développe habituellement.

Ainsi, Tue Greenfort, l'un des artistes les plus pertinents dans le champ d'un nouvel art écologique, n'a-t-il pas rencontré bien des difficultés à exposer le fruit d'une résidence effectuée en 2013 avec la collaboration du Sculpture Centre de Long Island City (Queens)¹? Comment rendre compte d'un travail communautaire et collaboratif sur la zone humide de Jamaica Bay, écosystème fragile jouxtant l'aéroport de JFK? Le compte-rendu visuel et formel pour lequel opta l'artiste danois ne fut pas sans faille. Adoptant alternativement la forme classique de la table taxonomique recouverte de spécimens récoltés sur le terrain, de vidéos documentaires, de cartographie, l'exposition se distinguait toutefois de cet habituel attirail d'inspiration scientifique par une sculpture

organic principle. Greenfort had imagined that by circulating the milk outside, he could cool it while finding a visual metaphor with a bit of humour to address the issue of global warming and energy waste. In the end, the purchase of a litre of organic milk doesn't shrink consumers' carbon footprint. Greenfort's deliberately binary art of flushing out ambiguities in the ecological discourse had thus, up to then, led him to propose forms that were liberated from the ecological "model" of the pioneers in the 1960s, which was unsuitable for exhibitions. But in Long Island City, the formal arrangements in the space did not overcome this hurdle. Between the visual presentations worthy of a natural science display and the visual anecdotes, the exhibition did not deliver its content; it was not intriguing enough for visitors not living near Jamaica Bay to want to get more involved in the situations, to become aware of and responsible for the implications of their presence in the world. Forms of ecology are decidedly very resistant to change.

This pitfall was shared in World of Matter's exhibition,² a collective whose approach, first developed on the web, and that Gentiane Bélanger analyses elsewhere in this issue. In the spaces of the Leonard & Bina Ellen Gallery, the collective lost some of its communication effectiveness in the conversion from offshore digital format and variable geometry to the more standard and embodied format of the exhibition space. Using methods of cartography, statistical graphs, showcases and very long legends, the exhibition also included a large number of films in which the formats exceeded the duration of a normal visit, even a conscientious one. In fact, from Judy Price's *White Oil*, which took sixty-five minutes to watch, wedged into an armchair and wearing headphones as one faced a monitor, to the small screening room where *Episode of the Sea* (a sixty-three-minute film Lonnie van Brummelen and Siebren de Haan directed) was projected, in addition to the forms for tablets (*Landrush*, an investigation Frauke Huber and Uwe H. Martin directed), Uwe H. Martin's multi-projector *White Gold* and Ursula Biemann and Paulo Tavares' film installation (*Forest Law*, 2014, 42 minutes), visitors had to accept not gaining full knowledge of the exhibition unless they camped out for the day, the whole show verging on potential overdose.

The ubiquity of informed films in which the aesthetic positions range from mannered black and white to "talking-head" interviews to subtitled off-screen voices, formalizes quite appropriately the illusive flows of data that must be mastered simultaneously in order to understand the complex interweaving of economic systems with environmental problems. However, such a strategy remains counterproductive. We know the deleterious effects of shock strategy – the reflex of disengagement that an image of a disaster may provoke. The strategy of sublimating pollution, quite common in environmental photography, is just as contentious. The choice of excessive immersion may be perfectly appropriate in relation to the tentacular reality of the subjects addressed, but it is debatable in terms of reception. To whom are such formulations addressed in this particular case? The absence of a precise definition of the expected skills of the visitor-interlocutor, here, leads to considering the offering inefficient. What does pointing out to visitors the impossibility of really informing themselves and controlling certain aspects of the ecological problem produce except a feeling of powerlessness, which, one may suspect, is not likely to generate a burst of awareness? Are the forms of ecology thus doomed to remain incompetent and impotent?

Popularization and philosophical adoption of the concept of anthropocene geology, the brainchild of meteorologist and atmospheric chemist Paul Crutzen, could change the game not only on the ecological level, but also on the artistic one. Indeed, as international bodies admit that humanity is leaving the Holocene Epoch, in which we have lived for more than ten thousand years, to move on to the Anthropocene Epoch (they have yet to agree on an inaugural date, either 1790, marking the entry to the industrial era with its consumption of fossil fuels, or 1945, the year that the atomic age began), we must totally revise the standards of ecologies and the protection of nature. This would mean, in effect, that nature no longer exists intact, the presence of humanity now having had an influence even on the Earth's geological strata.

The philosopher Bruno Latour is among those who are thinking about the Anthropocene Epoch and the intellectual revolution that it implies: putting a definitive end to the dualism between nature and culture, precipitating a redefinition of the legal and moral qualities of plants and animals. Latour sees art as the ideal mediation instrument, the fertile ground for imagining this revolution that may already have arrived decades ago and that is suitable to visualize in hindsight. That is the fertile paradox that would flow from this scientific decision. In October 2014, Latour stated, during a conference associated with the exhibition *Anthropocène Monument*,³ which he co-directed with Bronislaw Szerszynski, director of the Lancaster University sociology department, and Olivier Michelin, head of the Musée des Abattoirs de Toulouse: "Faced with this reality, any individual might feel frightened and confused. Only artists can intensify and make this scientific data perceptible, dramatizing it and making it less alarming, taking us past the demobilizing effect of astonishment."⁴ And Olivier Michelin added, "There is a true crisis of representation; artists feel that they no longer have the necessary skills to think of the world globally; all that remains for them is to understand it poetically. Whence this renewed interest, in art, for all types of shamanism and animism. Beyond ecological art, another means of illuminating knowledge is arising."

In fact, the retrospective exhibition *Anthropocène Monument* did not necessarily lead to considering new forms, as it also mixed in maps, showcases and revised taxonomies. It was in the main nave of the museum that the search for a monument found a certain resolution: Tomas Saraceno and a cohort of volunteers set up a sort of hot-air balloon made of dozens of plastic shopping bags. A strange proposition, somewhere between raft of consumerism and utopian vessel seeking to distance itself from the terrestrial aspect (the form having been filled with hot air), the balloon (designed in consultation with an aerospace lab) created a connection between history and projection. Thus, the Anthropocene Epoch remains entirely to be imagined, to be endowed with a history. That it has already started is fortunate; it allows for the triggering of an unprecedented retrospection within which forms of ecology will have to be redefined, and the automatisms of reception

Tomás Saraceno, *Museo Aero Solar*, 2014. Vue partielle de l'exposition/Partial view of the exhibition *Anthropocene Monument*, Les Abattoirs, Toulouse, 2014. Photo : Sylvie Leonard.





Tomás Saraceno, *Museo Aero Solar*, 2014.
Vue partielle de l'exposition/Partial view
of the exhibition *Anthropocene Monument*,
Les Abattoirs, Toulouse, 2014.
Photo : Sylvie Leonard.

de grande taille. Sorte de territoire modélisé, le triangle de contreplaqué rudimentaire érigé jusqu'à mi-corps contenait, outre des bâches de plastique, des paillettes vertes, des tubes de plastique fluorescent et du maillage de plastique orange, des jarres et des barils d'eau reliés à un conteneur grillagé de plus grande taille, ironique cube minimaliste dans cet espace plutôt bricolé. *The Great Gateway* (2013) peinait à exprimer son intention, entre structure pédagogique simplifiée et écosystème décadent où l'eau ruisselait le long des dépressions plastifiées.

Habituellement, Greenfort excelle à débusquer les contradictions des discours et actions perçues et revendiquées comme écologiques, ainsi qu'à déconstruire les vertus vertes (comment l'industrie du recyclage ou la production biologique de lait sont énergivores, par exemple). Ici, l'entreprise semble avoir été prise au piège de la résidence, de l'implication de l'auteur avec son sujet. Comme souvent, dans les expositions d'art écologique, tout est particulièrement encodé, nécessitant au visiteur de se documenter, d'entrer activement dans la ronde orchestrée par l'œuvre. Bien sûr, cette implication peut être considérée comme une réussite, mais elle est rare. L'autre facteur aggravant est le super localisme de l'œuvre. Si un New-Yorkais âgé n'a peut-être aucune difficulté à se souvenir que Jamaica Bay a longtemps été affublée du surnom de Garbage Bay (baie poubelle) avant de redevenir une zone salubre, le quidam, lui, ne saura rien de cette histoire. Pas plus qu'il ne mesurera dans sa relation aux œuvres proposées que Jamaica Bay est passée, dans les années 1950, du statut de dépotoir à celui de plage protégée et de parc municipal, à grand renfort de reboisement et de mesures protectrices parfois drastiques.

Dans l'imaginaire collectif, Jamaica Bay est un cloaque et non une destination « verte », les connotations sont tenaces, semble dire Greenfort. Mais l'exposition est-elle là pour revaloriser culturellement ce parc devenu pourtant un modèle de réhabilitation, une réserve naturelle à la faune attirant les scientifiques ? Son intention est loin d'être claire, point commun à bien des expositions dont la finalité profonde reste toujours fuyante, spectateurs, commissaires et artistes hésitant toujours à attendre une quelconque vertu désignée ; faute, peut-être, d'une forme appropriée au sujet et au processus que condense l'écologie. Sans lecture approfondie, le visiteur passera à côté du maillage inextricable inhérent à l'écologie, tissant d'un même tenant science, société et philosophie politique. Les expositions calquant souvent leur ADN sur celui de l'écologie, elles écotent de sa difficulté à être synthétisée sans écarter aucun des facteurs qui la composent.

Tue Greenfort, souvent à l'aise avec les conditions paradoxales des vertus écologiques, est lui aussi tombé dans le piège d'une sorte de rectitude liée au format de l'immersion locale d'une résidence, minorant les pouvoirs de la forme au profit d'une prédominance de la justesse du contenu. Greenfort a rendu compte de la situation de cet écosystème plutôt que de la métaboliser en formes plus génériques. Ainsi, dans *Milk Heat*, réalisée en 2009 sur le domaine de Wanås, au sud de la Suède, l'artiste avait réussi la parfaite équation formelle pour aborder les écueils de la vertu du tout biologique en plaçant un chauffage de fonte au bord d'une petite route. L'alimentation de l'objet domestique semblait provenir d'un bâtiment agricole en arrière-plan, une étable en l'occurrence. Le lait produit biologiquement sur les terres de cette propriété nécessitant d'être refroidi pour être transporté, la ferme affichait une consommation

énergétiquement loin d'être en accord avec son principe bio. Greenfort avait imaginé qu'en faisant circuler le lait jusqu'à l'extérieur, il pouvait le refroidir tout en trouvant une métaphore visuelle non dénuée d'humour pour aborder la problématique du réchauffement climatique et du gaspillage d'énergie, l'achat d'un litre de lait biologique ne dédouanant finalement pas le consommateur de son empreinte carbone. L'art de débusquer les ambiguïtés du discours écologique volontairement binaire de Tue Greenfort l'avait ainsi, jusque-là, conduit à proposer des formes qui s'affranchissaient du « modèle » écologique des pionniers des années 1960, plutôt impropre à l'exposition. Mais à Long Island City, les arrangements formels dans l'espace n'ont pas passé ce cap. Entre des propositions plastiques dignes d'un exposé de sciences naturelles et des anecdotes visuelles, l'exposition ne livre pas son contenu, n'intrigue pas suffisamment pour que le visiteur non riverain de Jamaica Bay ait envie de s'impliquer plus avant dans la proposition, d'être un citoyen conscient de l'implication de sa présence dans le monde. Les formes de l'écologie sont décidément bien résistantes au changement.

C'est un écueil qu'à partagé l'exposition de World of Matter², collectif dont Gentiane Bélanger a analysé, dans ce numéro, la démarche d'abord développée sur le Web. Dans les espaces de la galerie Leonard & Bina Ellen, le collectif a perdu quelques plumes d'efficacité dans la conversion du format numérique *off-shore* et à géométrie variable vers celui, plus normé et incarné, de l'espace d'exposition. Convoquant les méthodes de la cartographie aux schémas statistiques, aux vitrines, aux légendes très augmentées, la visite comprend aussi de très nombreux films dont les formats excèdent le temps d'une visite habituelle, même consciencieuse. En effet, depuis *White Oil*, réalisé par Judy Price, à regarder pendant 65 minutes, calé dans un fauteuil et casqué face à un moniteur, jusqu'à une petite salle de projection où est diffusé *Episode of the Sea* (film de 63 minutes dirigé par Lonnie van Brummelen et Siebren de Haan), en passant par des formes pour tablettes (*Landrush*, enquête réalisée par Frauke Huber et Uwe H. Martin), la multiprojection *White Gold* d'Uwe H. Martin et une installation filmique d'Ursula Biemann et Paulo Tavares (*Forest Law*, 2014, 42 minutes), le visiteur doit accepter de ne pas savoir, à moins de bivouaquer pour la journée, le tout frôlant l'éventuelle *overdose*.

L'ubiquité des films informés, dont les partis pris esthétiques passent du noir et blanc esthétisant à l'entretien « face-caméra » jusqu'à la voix hors-champ sous-titrée, formalise assez justement le flot insaisissable de données qu'il faudrait maîtriser simultanément pour comprendre la complexité des intrusions entre systèmes économiques et dysfonctionnements environnementaux. Cependant, une telle stratégie demeure contre-productive. On connaît les effets délétères de la stratégie du choc, le réflexe de désengagement qu'une image de désastre peut susciter. Celle de la sublimation de la pollution, plutôt courante en photographie environnementale, est tout aussi discutable. Le choix de l'immersion excessive, si elle est parfaitement juste par rapport à une réalité tentaculaire des sujets abordés, est discutable en terme de réception : car à qui s'adressent de telles formulations dans ce cas précis ? L'absence de définition précise des compétences attendues de l'interlocuteur-visiteur conduit, ici, à penser l'inefficacité de la proposition. Car que produit la désignation de l'impossibilité du visiteur à réellement s'informer et à maîtriser certains des enjeux de la problématique écologique si ce n'est, *a priori*, un sentiment



Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla,
2 Hose Petrified Petrol Pump, 2012.
 Vue partielle de l'exposition/Partial view
 of the exhibition *Rights of Nature*,
 Nottingham Contemporary, Nottingham,
 2015. Photo : Andy Keate.

and formulation that, up to the present, have formatted practices and usages will have to be dismantled. The duo Allora and Calzadilla's work, central to the exhibition *Rights of Nature, Arts and Ecologies in the Americas*, curated by T. J. Demos and Alex Faquharson in Nottingham, Great Britain,⁵ would be a perfect symbol of this: a fossilized gas pump. Simple, almost simplistic, the work finds a ground in the Anthropocene in which this form thwarts its fixedness and constructs a mythology. The forms of ecology definitely need new stories in order to be regenerated.

Translated by Käthe Roth

1. *Tue Greenfort, Garbage Bay*, SculptureCenter, Long Island City, November 10, 2013–January 27, 2014.
2. *World of Matter: Exposing Resource Ecologies*, Leonard & Bina Ellen Art Gallery (Montreal), February 20 to April 18, 2015; curators: Krista Lynes and Michèle Thériault.
3. *Musée des Abattoirs de Toulouse*, October 3, 2014 to January 4, 2015.
4. Bruno Latour, statements reported by Emmanuelle Lequeux, "Nouvelle ère, nouvel art," *Le monde*, November 28, 2014, 19 (our translation).
5. Nottingham Contemporary, from January 24 to March 15, 2015, with Allora & Calzadilla, Eduardo Abaroa, Ala Plástica, Darren Almond, Marcos Avila Forero, Amy Balkin, Subhankar Banerjee, Mabe Bethônico, Ursula Biemann & Paulo Tavares, Center for Land Use Interpretation, Minerva Cuevas, Jimmie Durham, Harun Farocki, GIAP: Grupo de Investigación en Arte y Política (with Beatriz Aurora), Paulo Nazareth, The Otolith Group, Fernando Palma Rodríguez, Claire Pentecost, Abel Rodríguez, Miguel Angel Rojas, and Walter Solón Romero.

Bénédicte Ramade devoted her doctorate to the proposition of a critical rehabilitation of American ecological art, and her new research explores the intersections between the ethics of care and environmental art practices. She has curated two exhibitions and edited the accompanying publications on, respectively, the phenomena of artificializing nature (*Acclimatation*, Villa Arson, 2008–09) and of recycling (*Rehab*, Fondation EDF, Paris, 2010–11), and is currently organizing an exhibition on climate change in the Anthropocene Epoch for Ryerson Image Centre in Toronto. An art and exhibition critic for fifteen years in France and then in Quebec, she teaches art history at UQAM and Université de Montréal.

d'impuissance dont on peut soupçonner qu'il ne sera pas forcément producteur d'un sursaut de conscience ? Les formes de l'écologie seraient-elles donc vouées à rester incompétentes et impuissantes ?

La vulgarisation et la prise en charge philosophique du concept géologique d'Anthropocène, dont on devrait la paternité au météorologue et chimiste de l'atmosphère Paul Crutzen, pourrait changer la donne non seulement au plan écologique, mais aussi artistique. En effet, si les instances internationales admettent que l'humanité quitte l'Holocène qu'elle habitait depuis plus de 10 000 années pour s'installer dans l'ère Anthropocène (en admettant qu'elles se mettent d'accord sur une date inaugurale, depuis 1790, marquant l'entrée dans l'ère industrielle et sa consommation de ressources fossiles, ou 1945, comme année de l'âge atomique), il faudrait totalement réviser les standards des écologies et de la protection de la nature. Cela impliquerait, en effet, que la nature intacte n'existe plus, la présence de l'humanité influant donc jusque dans les strates géologiques de la Terre.

Le philosophe Bruno Latour est de ceux qui pensent l'Anthropocène et la révolution intellectuelle qu'elle implique, mettant un terme définitif au dualisme entre nature et culture, précipitant ainsi les redéfinitions des valeurs juridiques et morales des plantes comme des animaux. Latour voit en l'art l'instrument de médiation idéal, le terreau pour imaginer cette révolution qui serait déjà arrivée depuis des décennies et qu'il conviendrait de visualiser *a posteriori*. C'est là tout le paradoxe fertile qui découlerait de cette décision scientifique. En octobre 2014, Latour déclarait dans un colloque en marge de l'exposition *Anthropocène Monument*³ qu'il avait codirigée avec le directeur du département de sociologie de Lancaster, Bronislaw Szerszynski et Olivier Michelin, directeur du musée des Abattoirs de Toulouse : « Confronté à cette réalité, tout citoyen peut éprouver une sensation d'effroi et de désarroi. Seuls les artistes peuvent rendre sensibles et intensifier ces données scientifiques, les dramatiser et dédramatiser. Nous faire dépasser l'effet démobilisateur de la sidération⁴ » Et Olivier Michelin d'ajouter : « Il y a une vraie crise de la représentation, les artistes sentent qu'ils n'ont plus la compétence nécessaire pour penser le monde de manière globale; ne leur reste, pour l'appréhender, que la connaissance poétique. D'où ce regain d'intérêt, dans l'art, pour tous les chamanismes et animismes. Plus qu'un art écolo surgit une autre façon d'éclairer les savoirs. »

Dans les faits, l'exposition prospective *Anthropocène Monument* n'a pas forcément amené à considérer des formes nouvelles, brassant elle aussi les cartes, vitrines et taxonomies révisées. C'est dans la nef principale du musée, occupée par une sorte de montgolfière réalisée de dizaines de sacs de plastique commerciaux par Tomas Saraceno et une cohorte de volontaires, que cette recherche d'un monument trouvait une certaine résolution. Une étrange proposition entre radeau du consumérisme et vaisseau utopique cherchant à s'éloigner de l'aspect terrestre (la forme étant gonflée d'air chaud) opérait un lien entre histoire et projection (le ballon étant conçu avec l'expertise d'un laboratoire de l'aérospatiale). Ainsi, l'Anthropocène reste entièrement à imaginer, à se doter d'une histoire. Qu'elle ait déjà commencé est une chance, elle permet d'enclencher une rétro-prospection inédite dans laquelle les formes de l'écologie devront se redéfinir et se défaire des automatismes de réception et de formulation qui, jusqu'à présent, ont formaté pratiques et usages. L'œuvre du duo Allora et Calzadilla, justement au centre de l'exposition *Rights of Nature, Arts and Ecologies in the Americas*, commissariée par T.J. Demos et Alex Faquharson à Nottingham en Grande-Bretagne⁵, en serait un parfait symbole : une pompe à essence fossilisée. Simple, presque simpliste, la proposition trouve dans l'Anthropocène un terrain où cette forme déjoue sa fixité et construit une mythologie. Les formes de l'écologie ont résolument besoin de nouveaux récits pour se régénérer.

1. *Tue Greenfort, Garbage Bay*, SculptureCenter, Long Island City, 10 novembre 2013 – 27 janvier 2014.

2. *World of Matter, exposer l'écologie des ressources*, Galerie Leonard & Bina Ellen (Montréal), du 20 février au 18 avril 2015, commissariat : Krista Lynes et Michèle Thériault.

3. Musée des Abattoirs de Toulouse, du 3 octobre 2014 au 4 janvier 2015

4. Bruno Latour, propos rapportés par Emmanuelle Lequeux, « Nouvelle ère, nouvel art », *Le Monde*, 28 novembre 2014, p. 19.

5. Nottingham Contemporary, du 24 janvier au 15 mars 2015, avec Allora & Calzadilla, Eduardo Abaroa, Ala Plástica, Darren Almond, Marcos Avila Forero, Amy Balkin, Subhankar Banerjee, Mabe Bethônico, Ursula Biemann & Paulo Tavares, Center for Land Use Interpretation, Minerva Cuevas, Jimmie Durham, Harun Farocki, GIAP: Grupo de Investigación en Arte y Política (with Beatriz Aurora), Paulo Nazareth, The Otolith Group, Fernando Palma Rodríguez, Claire Pentecost, Abel Rodríguez, Miguel Angel Rojas, Walter Solón Romero.

Bénédicte Ramade a consacré son doctorat à la proposition d'une réhabilitation critique de l'Art écologique américain et consacre ses nouvelles recherches aux croisements entre éthique du *care* et pratiques artistiques environnementales. Elle prépare actuellement une exposition sur le changement climatique dans l'ère Anthropocène pour le Ryerson Image Centre de Toronto, après avoir consacré deux commissariats et leur publication aux phénomènes d'artificialisation de la nature (*Acclimatation*, Villa Arson, 2008-2009) et de recyclage (*Rehab*, Fondation EDF, Paris, 2010-2011). Critique d'art et d'exposition depuis quinze ans en France puis au Québec, elle enseigne l'histoire de l'art à l'UQAM et à l'Université de Montréal.