

Archéologie du futur : Adrián Villar Rojas

Bénédicte Ramade

Number 260, Spring 2017

Art et savoir

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/86901ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ramade, B. (2017). Archéologie du futur : Adrián Villar Rojas. *Spirale*, (260), 32–34.

ARCHÉOLOGIE DU FUTUR : ADRIÁN VILLAR ROJAS

PAR BÉNÉDICTE RAMADE



Where the Slaves Live, 2014
Photo : Fondation
Louis Vuitton / Marc Damage

L'anthropocène – l'ère de l'homme – a ceci de fascinant qu'il a été entériné de notre vivant par le 35^e Congrès international de stratigraphie, le 29 août 2016, après quelques années de discussions, alors que la plupart des ères géologiques ont jusqu'ici été déterminées bien longtemps après leur terme. En faisant quitter l'holocène à l'humanité, les géologues ont plongé celle-ci dans l'inconnu – dans un univers spatiotemporel complexe où l'état de la planète et de son atmosphère est le fruit d'outranciers comportements civilisationnels passés – tout en forgeant d'ores et déjà la terre et le ciel de demain. Le sacro-saint rapport à la nature et à sa protection, à la base même de l'écologie politique, se trouve aussi déconstruit sous la pression de cette révision géologique. Reste un débat de taille à mener : celui de la date de naissance de cette ère. La science a

trouvé la preuve, nichée dans les profondeurs de la croûte terrestre, que le mode de vie occidental avait interféré jusque dans la genèse de la terre. Mais les théories divergent quant à la date initiale de ce changement. Car la communauté stratigraphique ne parvient pas à un consensus au sujet des origines de ce bouleversement. Se trouvent-elles dans l'apparition de l'agriculture, il y a de cela quelques millénaires ? Il s'agit de l'interprétation privilégiée par une certaine droite conservatrice qui diffuse ainsi la responsabilité de l'anthropocène à l'échelle de toutes les sociétés, à la différence des partisans d'un anthropocène entendu comme capitalocène – c'est-à-dire une ère du capitalisme adossé à la révolution industrielle depuis l'invention de la machine à vapeur par James Watts (premier brevet déposé en 1769). L'augmentation du dioxyde de

carbone constitue, en effet, un marqueur probant dans cette bataille de dates au fort sous-texte idéologique. Avec le capitalocène, les coupables seraient clairement désignés : la civilisation coloniale occidentale et l'économie libérale capitaliste. Les partisans du capitalocène y accolent logiquement le plasticocène, l'ère du plastique qui caractérise l'après-Seconde Guerre mondiale, cette « Grande Accélération », selon la formule désormais consacrée, mouvement de consommation sans précédent qui fait de la matière plastique son sédiment principal. Ici encore, les sociétés occidentales scelleraient le destin de la terre. Car le terme anthropocène, en désignant parfaitement le responsable - l'homme -, crée une injustice, tous les hommes n'ayant pas contribué à cette gabegie environnementale. Les habitants des îles Marshall, les peuples d'Amazonie, les Premières Nations de nombreux pays : aucun d'entre eux n'a participé à cette nouvelle superstructure terrestre et atmosphérique dont ils sont, en revanche, les premières victimes. C'est pourquoi les chercheurs affinent des appellations à charge moins globalisantes que cet anthropocène choisi par les scientifiques. Il reste encore un marqueur : celui du nucléaire, ayant une date de commencement ferme - celle du 16 juillet 1945, lorsque l'armée américaine testa sa première bombe nucléaire à Alamogordo, dans le désert du Nouveau-Mexique. Depuis, des particules radioactives produites par les centaines d'essais pratiqués en plein air flottent toujours dans les couches supérieures de l'atmosphère, offrant à notre ère une date de naissance tout aussi pertinente que les précédentes pour les instances scientifiques chargées d'en décider.

L'anthropocène de l'art contemporain

Suivre ces débats ne s'avère pas chose simple tant ils se densifient à mesure que l'ère s'institutionnalise et dépasse largement le champ d'expertise des stratigraphes. Les contributions des artistes contemporains révèlent une appétence certaine pour ce concept scientifico-politique qui remet sur la table la question du futur, un espace-temps plutôt galvaudé, tout en s'imbriquant avec le présent. Si certains se livrent à de véritables entreprises d'analyse critique de la situation actuelle (à l'instar d'Armin Linke avec son dernier projet itinérant et évolutif, *The Appearance of That Which Cannot Be Seen*, initié au ZKM de Karlsruhe en 2015), d'autres, tels Yesenia Thibault-Picazo, Stella Brown ou Jedediah Caesar pour n'en mentionner que quelques-uns, se livrent à l'édification d'un monde tellurique recomposé et fantasmatique. Pratiquant lui aussi cette archéologie du futur, l'Argentin Adrián Villar Rojas s'emploie à rien de moins que façonner les vestiges

d'un monde qui sédimente son passé, son présent et son futur, des monuments anthropocéniques qui viennent incarner pour un temps cette réalité encore mouvante, à peine consacrée, cette ère dont l'homme est le maître et l'esclave.

Adrián Villar Rojas, avec les ruines gigantesques qu'il façonne dans la glaise depuis le début des années 2010, compose un espace-temps en parfaite adéquation avec cet anthropocène qui pourrait être une réelle catastrophe ou la plus grande sculpture sociale qui soit. Villar Rojas compose autant avec les dimensions spectaculaires du catastrophique et de l'imaginaire de la fin qu'avec le détail personnel et presque imperceptible, parvenant à cristalliser les perspectives et aspirations qu'implique notre changement d'ère. En cela, il s'inscrit dans le processus même qualifiant l'anthropocène, hyperobjet (selon les thèses de Timothy Morton) et intime à la fois. Tout comme notre époque célèbre la naissance du bâtard de la nature et de l'humain, les sculptures et installations de Villar Rojas cultivent l'hybridité à la limite du monstrueux. Ainsi, la sculpture *Where the Slaves Live* (2014) relève-t-elle de cette famille dégénérée du postmoderne (adhérant au concept d'hybridité analysé par Nicolas Balutet dans son article « Du postmodernisme au post-humanisme : présent et futur du concept d'hybridité »). En forme de citerne, l'œuvre se compose d'un ensemble de strates hétérogènes et hétérotopiques : couches de pierres, sédiments de diverses couleurs, mousse, terre, roches, argile, toutes ces matières emprisonnant une quantité importante d'artefacts industriels (vêtements, cordes, chaussures de sport), de végétaux (dont certains croissent tandis que d'autres dépérissent), d'organismes (coraux) et de nourriture (pain, fruits). L'anthropocène est avant tout une affaire géologique. Le *plastiglomerate*, néologisme créé pour qualifier des fragments de roche volcanique truffés de parcelles d'artefacts trouvés à Hawaï, n'en est-il pas l'une des preuves les plus éloquents ?

Temps et contretemps

L'œuvre ouverte de Villar Rojas, évitant le piège du métarécit globalisant, synthétise ces pistes, comme une multitude de fragments dont le spectateur aurait à charge de figurer l'ordre. Ici, c'est la pluralité des éléments et des organismes mis en œuvre qui détermine temporairement le sens. Car cette nucléarisation des ressources et des récits s'accompagne d'une durée, d'un présent fugace, puisque l'œuvre est exposée aux quatre vents, soumise à l'érosion, à une temporalité qui la modèle bien après que l'artiste ait posé son dernier geste sur elle.

Le monument de Villar Rojas semble appartenir autant à un passé proche – terrain vague abandonné par ses habitants de fortune – qu’au futur – capsule temporaire précaire qui formerait une mémoire de la civilisation occidentale prise dans son socle terrestre, dans l’esprit de ces *time capsules* envoyées dans l’espace dans l’éventualité que d’autres vies y existent –, tout en s’activant dans le présent. Ni son titre, sibyllin, ni son aspect, impur et difforme, n’aident à définir son objet et le régime de valeurs dont il relève. C’est un microcosme, un écosystème en soi puisque la vie s’y développe, anarchique, envahissante, menaçant la structure porteuse par les racines des herbes qui s’en extirpent. Mais cela ne suffit pas à donner un sens naturaliste à l’œuvre, car la présence des objets, pris dans les matières, indique justement une prise de distance vis-à-vis du naturel. Mais en déduire un commentaire sur la société de consommation n’y apporterait pas plus de souffle. Comme si demander au travail de Villar Rojas de répondre d’un seul champ de compétences s’avérait une impasse.

WHERE THE SLAVES LIVE [EST] UNE MÉTONYMIE POUR CET ANTHROPOCÈNE QUE NOUS COMPOSONS MAIS QUI NOUS ÉCHAPPE, DÉJOUANT LES ATTENTES ET LES PRÉVISIONS.

L’hybridation n’est ainsi pas uniquement formelle ou métaphorique, elle implique l’ontologie de l’œuvre, fictionnelle et archéologique, critique et mythologique, anthropocentrée et posthumaine, appartenant à différents régimes de vérité à partir desquels elle développe à chaque fois une partie de son potentiel. Comme le rappelle Nicolas Balutet, c’est l’Argentin Néstor García Canclini qui a le premier utilisé le concept d’hybridité au début des années 1990, après que la critique eut parlé de syncrétisme, de métissage et de créolité. Les œuvres de Villar Rojas incarnent parfaitement cet état, transitoire et imparfait, qui dépasse le champ esthétique pour raisonner dans les sciences, la politique ou encore l’économie. L’artiste a rapatrié des matériaux de différentes provenances, créant ainsi une œuvre-monde, un écosystème exposé aux aléas climatiques de la terrasse sur laquelle a échoué cette étrange création nourrie de trouvailles, d’objets glanés ça et là, et d’achats. L’œuvre n’est ainsi nullement une ode à la récupération. Et l’archéologie qui se met en place ici par le dépouillement d’un agrégat de strates séparées par des ruptures temporelles contrecarre toute saga historique.

De l’hybride au monstre

Where the Slaves Live n’a rien d’un récit linéaire, c’est une forme de connaissance discontinue qui contribue à l’identité multiple de l’anthropocène, qui n’est plus seulement géologique. Bruno Latour, dans «L’Anthropocène et la destruction de l’image du globe», rappelait justement cet état : «*Ce qui fait de l’Anthropocène un repère clairement détectable bien au-delà de la frontière de la stratigraphie, c’est qu’elle est le concept philosophique, religieux, anthropologique et [...] politique le plus pertinent pour échapper aux notions de “Moderne” et de “modernités”.*» *Love Your Monsters* (2011), l’ouvrage de Nordhaus et Shellenberger analysant le postenvironnementalisme à l’aune de l’anthropocène, appelait justement à apprécier ce monstre généré par le mode de vie occidental. Notre ère pourrait désormais être perçue en tant que vectrice de progrès, du moins si l’on suit la perspective de Nordhaus, Shellenberger et Latour (auteur du texte éponyme «*Love Your Monsters. Why We Must Care for Our Technologies As We Do Our Children*»). L’art de Villar Rojas n’a pas de telles prétentions programmatiques, mais il n’en est pas moins politique par sa façon de synthétiser l’origine capitaliste de l’anthropocène qui conduit à une nécessaire mutation de notre relation à la nature. Celle-ci est d’ailleurs au cœur du concept même de l’œuvre, poreuse au temps, aux effets des saisons. Les différentes espèces qui y nichent, croissent, dorment et meurent insufflent à la grosse masse de matières inertes une vie presque incongrue. *Where the Slaves Live* possède son propre rythme, sa propre logique, qui échappent autant à l’artiste qu’à l’institution : une métonymie pour cet anthropocène que nous composons mais qui nous échappe, déjouant les attentes et les prévisions. L’œuvre de Villar Rojas combine la fossilisation de biens de consommation au territoire labile du vivant et de l’érosion, résistant au fétichisme de la propriété et à l’idéal de l’œuvre d’art éternelle. L’ère de l’homme avance désormais une fin pour le mode de vie actuel de la société occidentale que Villar Rojas, de son côté, pétrifie. L’œuvre de l’artiste exalte un sentiment de perte inexorable tout en cultivant une entropie déconcertante, sensuelle, touchante, créatrice d’un univers parallèle. Et cette œuvre écrite au passé s’avère prédictive. Sans agir tel un oracle, l’hybride, entre épave et vaisseau, s’active au fil des rencontres, sans pour autant se perdre dans un récit épique. Les expériences s’y agrègent, conférant un sentimentalisme déroutant à cet anthropocène de pierre, l’incarnant dans une dimension encore inédite. Villar Rojas a activé sa propre ère plutôt que de l’illustrer, avançant un modèle de durée plutôt qu’une réponse d’urgence, sans culpabilité ou morale naturaliste, comprenant parfaitement la nécessité de penser désormais la nature dans sa *technè*. ■