

ETC



Stratégie écologiques dans le bioart Mel Chin et le *Critical Art Ensemble*

Christine Desrochers

Numéro 75, septembre–octobre–novembre 2006

Écologie

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/34936ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Desrochers, C. (2006). Stratégie écologiques dans le bioart : Mel Chin et le *Critical Art Ensemble*. *ETC*, (75), 6–9.

STRATÉGIES ÉCOLOGIQUES DANS LE BIOART : MEL CHIN ET LE *CRITICAL ART ENSEMBLE*

Vers la fin années 1960, les préoccupations écologiques s'imposent en bloc dans la culture populaire et la contre-culture¹. Apparaissent, dès lors, de nouvelles pratiques artistiques très diversifiées, dites écologiques, qui s'intéressent à l'éthique, à la justice environnementale, aux questions de santé et de pollution et à la préservation de la nature. Les décennies suivantes verront naître des projets spectaculaires : rappelons l'activisme politique de Beuys, avec son intervention *7000 chênes*, à Kassel, qui se prolongera sur plusieurs années ou encore, l'artiste brésilien Bené Fonteles et ses déversements d'ordures pendant trois années consécutives sur le carré central de la ville de Cuibá pour, disait-il, « rapporter aux gens les déchets laissés dans les forêts, les rivières et les chutes lors des pique-niques de fin de semaine »². Bref, l'écologie est devenue un motif important de croisade morale dans l'art des dernières décennies. Le cynisme de la critique postmoderne nous a parfois rendus méfiants à l'égard de ces artistes qui agissent aussi en quelque sorte comme des entrepreneurs de morale³. Toutefois, aujourd'hui, il convient d'admettre que la morale étend désormais son spectre partout autant qu'elle fait débat⁴.

Aussi, à l'ère de l'industrialisation des biotechnologies et de leur entrée sur le parquet de la bourse, le rapport que nous entretenons avec le vivant et la nature nous apparaît comme un enjeu éthique et moral primordial. Interpellées par cette urgence philosophique et politique, les pratiques d'art écologique tendent depuis quelques années à se regrouper dans une catégorie plus inclusive : le bioart. Loin de ces pratiques l'idée de maintenir un rapport contemplatif à une nature fantasmée, les bioartistes comprennent la nature et le vivant dans un système socio-politique. Ces artistes questionnent les incitations financières associées aux brevets sur les gènes ou encore l'emploi des technologies susceptibles de causer des transformations profondes aux écosystèmes. Le grand thème de ces démarches concerne l'utilisation d'organismes vivants et de leurs produits pour modifier la santé,

l'environnement et les structures socioéconomiques existantes. Animés par un engagement idéologique envers l'écologie et la biodiversité, ces artistes adoptent diverses stratégies pour éduquer la population et moraliser l'industrie et les technosciences.

L'activisme discret des écoventions

Découlant certainement du travail de réclamation de sites post-industriels initié par Robert Smithson (*Reclamation Art*), les années soixante-dix virent l'entrée en scène d'un nouveau type d'entreprise artistique : l'écovention (écologie + invention). Dans ce type de projet, les artistes proposent une stratégie inventive pour transformer physiquement une écologie locale⁵. Tous ces projets *in situ*, qu'ils s'agisse de récupération, restauration ou de régénération de sols pollués s'inscrivent dans l'héritage de l'art conceptuel, car tout est axé ici sur la question du processus. Le développement de ces entreprises d'écovention se révèle souvent très long et laborieux, dans la mesure où elles nécessitent la collaboration d'instances politiques, scientifiques et aussi, bien entendu, de la communauté locale, qui devra ensuite s'engager à préserver et entretenir ces écoventions. Les citoyens devront être convaincus du bien-fondé de tels projets pour leur communauté. Le projet *Revival Field* (1990-1993), de l'artiste Mel Chin, est certainement l'un des plus connus parmi ces écoventions. Réalisé en étroite collaboration avec le scientifique Rufus Chaney, ce projet vise à éliminer les métaux lourds d'un sol contaminé, en y incorporant une nouvelle technologie de remise en état par des végétaux : la phytoextraction. C'était la première fois qu'on tentait une expérience de ce type hors les murs du laboratoire. Il aura fallu six mois de négociations avec des villes partout aux États-Unis avant d'établir une entente pour travailler sur l'ancien dépotoir Pig's Eye à Saint-Paul, au Minnesota. Le travail sur ce site consistait à trouver la meilleure combinaison de plantes capable d'absorber les toxines du sol. L'expérience dura trois ans et confirma le potentiel de la phytoextraction pour la dépollution des terrains



GM^{poof}

It's everywhere you want to be



Free Range Grain
A project by Critical Art Ensemble
Beatriz de Costa and Shyh-shiun Shyu

Critical Art Ensemble, *Free Range Corn*.

contaminés. Rufus Chaney avait proposé une telle expérience dès 1983, mais l'USDA (United States Department of Agriculture) ne voulait pas soutenir un tel projet car il n'espérait aucun profit résultant d'une telle technologie. Cependant, comme projet artistique, le risque d'échec fut plus acceptable selon Sue Spaid : « *Such experiments usually cost less as works of art and garner broad support as community-building public projects, a feature that gives ecovention a distinct advantage over pure science.* »⁶

Le site lui-même offrait peu à voir. Il s'agit d'un petit espace clôturé où poussent quelques plantes éparses. D'ailleurs, Chin rencontra quelques difficultés avec le *National Endowment for the Arts* et particulièrement avec son directeur John Frohmeyer, qui en 1990 lui refusa une bourse déjà approuvée sous le prétexte qu'il ne considérait pas son projet comme étant artistique mais uniquement scientifique⁷. Chin en appela et obtint gain de cause. Il défendit son projet en avançant l'idée que la dimension esthétique de cette intervention artistique réside dans le fait que ce processus biotechnologique redonne la vie : « *We live in a world of pollution with heavy metals saturating the soil,*

where there is no solution to that. If that (pollution) could be carved away, and life could return to that soil, then a diverse and ecologically balanced life, then that is a wonderful sculpture »⁸. Il s'agit donc, en quelque sorte, d'un art quasi-invisible et comme dans tout projet artistique, il faut y croire pour le voir. Si ce type d'activisme nous apparaît plus discret, c'est aussi parce qu'il se déroule en grande partie dans les coulisses des administrations locales et des organismes subventionnaires. En fait, il y a fort à parier que dans ce cas-ci, les effets de moralisation de cet activisme écologique rejoignent bien davantage l'industrie et les scientifiques du département d'agriculture américain, car grâce au succès de l'expérience et aux moindres coûts engendrés par le projet de Chin, ils furent encouragés à poursuivre le développement de cette technologie écologique de décontamination des sols.

Le ton ferme de la performance politique

Dans ce type d'interventions culturelles, la perspective est toujours critique. Le ton est plus direct et l'on use généralement de stratégies médiatiques pour rejoindre un large public. En fait, l'usage de la



performance est devenu une stratégie politique assez généralisée pour de nombreux groupes d'activistes. Très influencés par l'Internationale Situationniste de Guy Debord et la pensée de l'artiste Joseph Beuys, ces tenants d'un activisme culturel⁹ travaillent souvent en collectif et agissent en défenseurs du bien et du juste¹⁰. Le projet *Free Range Grain* est conçu comme un projet performatif et conceptuel qui fut destiné, dans un premier temps, à un public européen dont l'objectif général est d'explorer les conséquences politiques et économiques de l'industrialisation des biotechnologies dans une perspective de mondialisation des marchés. À cet effet, les artistes Beatriz da Costa, Shy-shiun Shyu et leur collectif, le *Critical Art Ensemble*, ont choisi d'élaborer une démarche critique à l'égard de l'indifférence de l'industrie alimentaire quant aux questions entourant les organismes modifiés génétiquement (OGM). L'objectif de cette performance consiste à remettre en question l'étanchéité des frontières européennes quant à la circulation de denrées produites avec des aliments génétiquement modifiés. Ils souhaitent démontrer que ces frontières sont artificielles et qu'il est peu probable que l'Europe puisse continuer à maintenir très longtemps ce blocage à l'égard des OGM¹¹. La dimension performative est importante dans ce travail, car on mise beaucoup sur les effets de présence pour permettre aux participants d'intégrer cette réalité scientifico-économique. C'est pourquoi le CAE a choisi de construire un laboratoire portable permettant d'identifier, sur le lieu de la performance et devant le public, des aliments génétiquement modifiés. Ils demandent aux participants d'apporter au laboratoire/galerie des aliments pour lesquels ils ont certains doutes quant à leur *intégrité* génétique. Le but est d'identifier les produits génétiquement modifiés mais non étiquetés que l'on peut trouver sur des tablettes d'épicerie ou encore dans des produits supposés ne contenir aucun organisme modifié génétiquement. Les participants reviennent soixante-douze heures plus tard, pour connaître le résultat final des analyses. Tout ce processus d'expérimentation favorise le dialogue avec les participants sur les enjeux moraux et socio-économiques liés aux OGM. Le CAE semble miser beaucoup sur ce travail en temps réel, pour nourrir la réflexion des visiteurs. Pas de blouse blanche, les artistes ne jouent pas la figure du scientifique puisqu'ils manipulent ces instruments en vêtements de tous les jours. On joue la convivialité, la transparence, pour faciliter le contact et la discussion. Le public est invité à s'approcher au plus près des instruments scientifiques permettant le prélèvement de l'empreinte génétique¹². Il s'agit de créer un contexte phénoménologique où le spectateur peut brièvement avoir l'impression que ces instruments sont aussi faciles à manipuler qu'un mélangeur multifonctions ou encore une essoreuse à salade très sophistiquée ! En deçà de cette démystification de quelques-unes des techniques expérimentales liées aux empreintes génétiques, le participant est aussi confronté à une forte charge politique contre l'indus-

trialisation des biotechnologies. En effet, le CAE use également de stratégies visuelles pour mettre en relief la manipulation psychologique derrière les stratégies de marketing utilisées par les multinationales comme Monsanto. Les affiches accompagnant la performance jouent l'ironie et interpellent le sens critique des participants. Ces fruits et légumes parfaits, dans un décor d'une blancheur immaculée avec des slogans inquiétants ou réjouissants, selon le point de vue, mettent en relief, par la simplicité de leur code visuel, l'efficacité des stratégies de marketing et notre sensibilité de consommateurs. Pas besoin d'être fin sémiologue pour saisir également que positionné ainsi, l'acronyme GM (*Genetically modified*) vient ici évoquer l'un des fleurons de l'économie américaine au vingtième siècle : l'industrie automobile. Bref, le participant passera difficilement à côté du message politique de cette intervention écologique. Ici, la moralisation de cette intervention artistique vise à essentiellement à informer le public et à l'amener à élaborer une perspective critique à l'égard de l'industrialisation des OGM. Cela dit, sans nécessairement vouloir s'avancer trop loin dans cette question de la morphologie des publics, il y a fort à parier que le contexte de réception qu'est la galerie ou le musée invite une clientèle déjà sensibilisée à ces grands enjeux sociaux.

En terminant, il convient de souligner que l'empirisme et l'hybridation de ces diverses stratégies d'interventions écologiques conduisent ces artistes dans une zone aux confluences de l'art, de la technologie et de la science. Un syncrétisme qui d'ailleurs dérouté encore, parfois, certains individus maintenant une conception essentialiste du champ de l'art, et qui ravit ceux qui voient là le reflet d'un activisme politique refusant toute marchandisation. C'est là, d'ailleurs, un autre enjeu moral primordial de l'art des dernières décennies.

CHRISTINE DESROCHERS

NOTES

- ¹ Le creuset socio-culturel favorise l'émergence de ces artistes agissant comme fervents écologistes. Créé en 1971, Greenpeace constitue certainement le fer de lance de cet activisme politique visant à informer la population et à moraliser l'industrie et le politique. La protection de l'environnement contre les déchets toxiques ainsi que la préservation d'une nature sauvage deviendront très rapidement des préoccupations sociales majeures. Forts des préoccupations grandissantes du public, des milieux artistiques et intellectuels, les gouvernements américain et canadien commenceront dès lors à légiférer en matière d'environnement. Cet engouement grandissant pour la cause écologique favorisera également la création de grands événements culturels comme le *Jour de la terre* en 1970 (22 avril).
- ² Regina Vater, « *Ecology Art is Alive and Well in Latin America* » in *High Performance*, vol. 10, 1987, p. 37.
- ³ « *Many moral crusades have strong humanitarian overtones. The crusader is not only interested in seeing to it that other people do what he thinks right. He believes that if they do what is right it will be good for them. Or he may feel that his reform will prevent certain kinds of exploitation of one person by another* », in Howard S. Becker, *Outsiders. Studies in the Sociology of Deviance*, New York, in *The Free Press*, 1963, p. 148.
- ⁴ Voir le dernier grand dossier de la revue *Sciences Humaines* consacré à cette question. « La moralisation du monde », *Les Grands dossiers des Sciences Humaines*, n° 2, mars-avril-mai 2006.
- ⁵ Sue Spald, *Ecovention. Current Art to transform Ecologies*, Cincinnati; Contemporary Arts Center, 2002, 153 p. Version en ligne : <http://www.greenmuseum.org/c/ecovention/>.

GM^{food}

We bring good things to life



Free Range Grain

A project by Critical Art Ensemble
Beatriz da Costa and Shyh-shiun Shyu

- ⁶ *Ibidem*.
- ⁷ Ellen K. Levy. « L'art et l'industrie biotechnologique. Adaptation et innovation », in Louise Poissant, *Ernestine Daubner et le Musée d'art contemporain de Montréal, Art et biotechnologies*. Sainte-Foy, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2005, p. 204.
- ⁸ Entretien avec Mel Chin in *Art : 21 PBS*. www.pbs.org/art21/artists/chin/clip2.html.
- ⁹ Cette expression tend à être de plus en plus utilisée car quelle distinction peut-on faire, mis à part, parfois, le contexte de diffusion, entre des performances politiques réalisées par des artistes et d'autres types d'activistes ? Certainement pas le degré d'inventivité. Après tout, la revue *High Performance* a bien commenté certaines interventions de Greenpeace. Nina Felshin, *But is Art ? The Spirit of Art as Activism*, Seattle, Bay Press, 1995, p. 15.
- ¹⁰ Dans la philosophie morale, « une éthique qui accorde la priorité au bien est attractive : c'est ce que l'homme voudrait s'il était bien informé. L'éthique qui accorde la priorité au juste est impérative : a une valeur morale ce qui s'impose à l'agent. La notion de juste renvoie par conséquent à l'idée d'obligation, de prescription », in « Les mots de la morale », *Les Grands dossiers des Sciences Humaines*, n° 2, mars-avril-mai 2006.
- ¹¹ Voir le site du *Critical Art Ensemble* www.critical-art.net/index.html.
- ¹² La page internet du projet *Free Range Grain* illustre en détail tous les instruments utilisés au cours de l'installation/performance.