

The background of the poster is an abstract artwork consisting of three vertical stripes. The left stripe is a vibrant, textured red. The middle stripe is a thin, vertical strip of brown, fibrous material, possibly paper or fabric, with a rough, uneven texture. The right stripe is a wide, vertical strip of white, also with a textured appearance, possibly paper or fabric, with some faint brownish stains or marks. The overall composition is minimalist and focuses on texture and color.

LES IMMÉMORIALES

POUR UNE ÉCOLOGIE
FÉMINISTE

49 NORD 6 EST
FRAC
LORRAINE

FONDS RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN DE LORRAINE
1^{BIS} RUE DES TRINITAIRES, F-57000 METZ

LES IMMÉMORIALES

POUR UNE ÉCOLOGIE
FÉMINISTE

49 NORD 6 EST
FRAC
LORRAINE

FONDS RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN DE LORRAINE
1^{BIS} RUE DES TRINITAIRES, F-57000 METZ

FR	6	Préface
EN	8	Preface
		Elsa Dorlin
FR	11	L'Écoféminisme ou le ré-enchantement du monde
EN	28	Ecofeminism or the reenchantment of the world
		Agnes Denes
FR	39	Rice/Tree/Burial
EN	62	Rice/Tree/Burial
		Cecilia Vicuña
FR	81	Quipu Austral
EN	92	Quipu Austral
		Lucy. R. Lippard
FR	101	La fabrique du fil universel
EN	120	Spinning the common thread
		Monika Grzymala
FR	129	The River II
EN	140	The River II
		Chloé Delaume
FR	147	Puissance 4

Les Immémoriales

« Nous exploitons la Terre
à la limite de ses capacités.
Il est temps pour nous de
prêter une oreille neuve aux
voix des Anciens. »

Cecilia Vicuña

Apparus dans les années 1960¹ pour dénoncer les excès de la société de consommation et de l'industrialisation à outrance, les mouvements écologistes ont modifié en profondeur notre rapport au monde. Ils ont réussi à imposer dans les consciences l'idée que l'être humain est responsable d'une dégradation générale de la planète : les ressources naturelles sont pillées, les sources d'eau se tarissent, les terres ancestrales sont exploitées, les populations autochtones disparaissent... Des traditions orales millénaires s'éteignent, et avec elles, un pan de la culture et de l'histoire humaine sombre dans l'oubli.

Refuser l'oubli et la disparition pour réinventer un être-au-monde basé sur l'égalité, le respect et la liberté... Telle pourrait être l'ambition d'Agnes Denes, Cecilia Vicuña et Monika Grzymala. Ces trois artistes ont en commun une conscience éthique et esthétique qui guide leur rapport au monde et aux autres. Leur art est éphémère, passage et transmission, habité par la mémoire à vif de peuples et de territoires avec laquelle elles tissent le présent et construisent le futur².

Tissant le fil de l'eau pour retrouver le fil de la vie, cet ouvrage tente de renouer le lien vital unissant l'humain à la Terre.

¹ *Printemps silencieux* de Rachel Louise Carson paraît en 1962. Ce livre est un succès éditorial qui popularise le terme « écologie » aux États-Unis.

² Dédié « aux Maoris des temps oubliés », *Les Immémoriaux*, le roman ethnographico-poétique de Victor Segalen (1878-1919), commence par un trou de mémoire. Ce qui pourrait n'être qu'un oubli anecdotique dans la longue litanie récitée des ancêtres devient le présage de la disparition d'un peuple, oublieux de son savoir et de ses coutumes, de son propre passé.

Les Immémoriales

«We are now pushing the earth to a very dangerous unsustainability, so it is time for us to hear the ancient voices in a new way».

Cecilia Vicuña

.....
Environmental movements, which emerged in the 1960s¹ in response to the excesses of the consumer society and sprawling industrialization, have fundamentally transformed our relation to the world. They have managed to imprint in our consciousness the idea that human beings are responsible for the general degradation of the planet: the depletion of natural resources, the drying up of water supplies, the exploitation of ancestral lands, the disappearance of indigenous populations... Millennial oral traditions are becoming extinct, and, along with them, entire segments of human culture and history pass into oblivion.

To refuse oblivion and disappearance in order to reinvent being-in-the-world based on equality, respect, and freedom: this desire captures well the ambition of Agnes Denes, Cecilia Vicuña, and Monika Grzymala. These three artists share an ethical and aesthetical consciousness which guides their approach to the world and to others. Their art is the ephemeral, the passage, and the transmission, inhabited by the living memory of peoples and territories which the artists interweave with the present and which they use to construct the future².

Following the stream of water in order to grasp the thread of life, this publication tries to renew the vital connection between the human and the Earth.

¹ *Silent Spring* by Rachel Louise Carson appeared in 1962. This book was a bestseller which popularized the term "ecology" in the United States.

² Dedicated to "the Maori people of the forgotten time," *Les Immémoriaux*, an ethno-graphico-poetic novel by Victor Segalen (1878-1919) opens with a memory blank. What might have been but an anecdotal instance of forgetfulness in the recitation of a long litany of ancestors comes to foreshadow the disappearance of a people, forgetful of its own lore and its own customs—of its own past.



FR

Elsa Dorlin

Née en 1974.
Vit et travaille à Paris (FR)

Elsa Dorlin est philosophe, professeure au département de science politique de l'université Vincennes/St. Denis. Elle est notamment l'auteurice de *La Matrice de la race*, Paris, La Découverte, 2006 et *Sexe, genre et sexualités. Introduction à la théorie féministe*, Paris, Puf, 2008. Elle a obtenu la médaille de bronze du CNRS en 2010 pour ses travaux sur la philosophie et les problématiques de genre. Elle est directrice et fondatrice de la revue *Comment s'en sortir?*

<http://commentssensortir.org/>

Dans les régions rurales de l'Inde, des villageoises ont développé le *Chipko Andolan* (1973), une forme de protestation pacifiste qui consiste à lutter contre la déforestation en encerclant les arbres de leurs bras.

L'Écoféminisme ou le ré-enchantement du monde

«Écoféminisme» – néologisme inventé par Françoise d'Eaubonne, figure intellectuelle singulière, essayiste géniale ; elle a été l'une des fondatrices du Mouvement de Libération des Femmes (MLF), mais aussi du Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire (FHAR), au début des années soixante-dix en France. Essayiste, poète et romancière du XX^e siècle, elle publie en 1974 un essai intitulé *Le Féminisme ou la mort*, dans lequel apparaît pour la première fois le terme d'«écoféminisme». Par cette expression, elle désigne le devenir même du féminisme et du monde, qu'elle continuera de théoriser dans *Écologie, féminisme : révolution ou mutation?* (1978).

Deux ans plus tard, en mars 1980, se tient à Amherst aux États-Unis la première conférence écoféministe, «Femmes et Vie sur Terre : Une conférence sur l'écoféminisme dans les années quatre-vingts». Des centaines de femmes, militantes, intellectuelles, sont réunies pour débattre, sur un même plan et sans hiérarchiser les priorités, des enjeux liés à la sexualité, au sexisme et aux violences faites aux femmes, à la destruction des ressources et des êtres vivants, au système capitaliste, à la militarisation du monde, à la pollution...

Selon Françoise d'Eaubonne, le féminisme comme mouvement historique et politique est seul en mesure d'empêcher que l'humanité s'autodétruise : le féminisme est l'avenir de l'humanité. Toutefois, cette révolution féministe sera une *révolution* «écoféministe» *ou ne sera pas...* En d'autres termes, l'avenir du féminisme lui-même ne peut être qu'écologique. Il faut pourtant d'emblée reconnaître que cette adresse, formulée par Françoise d'Eaubonne dès 1974, restera longtemps lettre morte pour l'un et l'autre des courants évoqués : l'écologie demeure encore souvent

aveugle et sourde aux questions de genre et à la théorie féministe, comme aux enjeux politiques qui lient domination masculine et exploitation des ressources naturelles ; quant au féminisme, *aux* féminismes, ils ont encore du mal (qui plus est en France) à sortir les questions écologiques de leur «niche» essentialiste, confondant souvent écoféminisme et éloge naïf (et apolitique) de la «nature féminine».

Pourtant, le constat de Françoise d'Eaubonne était sans appel : le monde est menacé de mort. Cette fin tragique imminente est inéluctable. Elle est liée à deux facteurs, la surexploitation des ressources (et la surproduction) et la surpopulation, qui sont le fait d'un seul et même système, le «Système mâle», la domination patriarcale. Françoise d'Eaubonne parle d'un excès des naissances et d'un excès des produits, retraçant l'histoire des modes de production par lesquels l'humanité est devenue industrielle, militariste, polluante, nataliste et consumériste... De ce point de vue, les femmes sont du côté de la «Nature», en tant qu'elles (la nature et les femmes) sont appréhendées comme les deux principales ressources exploitées et asservies.

Le capitalisme avancé est le point culminant de ce cycle suicidaire du profit où l'humanité aliénée se meurt ; une humanité bercée par l'illusion du désir de consommer ce qu'elle s'épuise à produire aux dépens d'elle-même et de son environnement. Dans cette perspective, on peut parler d'un continuum de la domination capitaliste et patriarcale sur la «Nature» et sur les femmes qui suppose que tout combat féministe est par définition, et en même temps, un combat écologique et inversement que tout combat écologique est féministe.

De fait, d'Eaubonne n'utilise pas tant le terme de Nature que celui d'écologie : il n'est pas question de naturalisme romantique qui appellerait à un retour à «La Nature»,

vierge, inviolée (on n'efface pas un viol) ; au contraire, Françoise d'Eaubonne prône un véritable humanisme. Autrement dit, il ne s'agit pas de renverser le patriarcat par le matriarcat. *Le féminisme est un humanisme.* L'enjeu n'est pas ici la seule libération des femmes, mais bien la libération de l'humanité toute entière – mais aussi des vivants, de la vie même. « La planète entière, mise au féminin, reverdirait pour tous », écrit-elle dans *Le Féminisme ou la mort*¹.

Pour autant, seules les femmes, de par leur condition matérielle d'existence, sont en position d'opérer cette « mutation ». Elles sont le *Sujet révolutionnaire*, universel, par excellence. La nature ne peut se défendre, la vie ne peut reprendre ses droits... les femmes oui. Les conditions des femmes sont celles d'une exploitation domestique, sexuelle et plus largement capitaliste (les femmes étant prioritairement assignées aux travaux dits de reproduction, et premièrement à la reproduction de l'espèce, aux métiers à faible valeur sociale ajoutée ou, pour le dire autrement, cantonnées à des tâches subalternes). Ces conditions d'exploitation sont rendues acceptables, désirables même, grâce à des normes de vie définies par la morale bourgeoise et l'idéal de la famille nucléaire hétérosexuelle. Directement, durement, continuellement exposées à cette domination, les femmes, dès lors qu'elles prennent conscience de leur commune condition, ont donc davantage intérêt à lutter contre ce système qui ne cesse de les déposséder des fruits de leur activité comme de leur propre corps et d'elles-mêmes...

Le texte de Françoise d'Eaubonne est donc une critique radicale mais il dessine aussi les traits d'une *utopie* écoféministe, le monde *pour demain*. Car, si les femmes sont seules capables de changer ou, plutôt, de *sauver le monde*, c'est qu'elles sont en mesure de reprendre le contrôle de leur sexualité et donc de la reproduction de l'espèce, et partant de là le contrôle de la terre.



«Les femmes n'ont pas besoin du nucléaire», «Les femmes changeront le monde»... Slogans scandés en 2011 à Tokyo, par un collectif de femmes japonaises, suite à la catastrophe de Fukushima.

Certes, on l'aura compris, il n'est pas sûr que le terme de « contrôle » soit ici le plus approprié. La révolution écoféministe engage une révolution sémantique qui témoigne d'une nouvelle façon d'appréhender les relations et les rapports à soi, aux autres et à l'environnement. L'enjeu est précisément de ne pas entretenir de relations de contrôle de soi, des autres, êtres et choses qui nous entourent, mais bien d'interagir, de s'épanouir non pas seulement comme femme mais comme être humain... Un pas de plus consisterait à renoncer au privilège même de l'humanité auquel se réfère encore l'humanisme : interagir non pas seulement comme être humain, mais comme animal, comme organisme, comme vivant, comme molécule... C'est bien au commencement de ce processus de décentrement auquel on assiste ici.

Si l'écoféminisme prône la fin de l'Homme, le dépassement du Sujet Moderne, cartésien, industriel et bourgeois, la mort du « maître et possesseur de la nature », alors il sonne la fin de la domination masculine. Pourtant, il faudra attendre une étape supplémentaire d'élaboration théorique et politique pour interroger le privilège même de l'humanité au centre de la nature. Tant que l'humanité demeure le point de référence par rapport auquel se définit un environnement, « son » environnement, la révolution ne sera pas totale. Ce pas n'a pas nécessairement été franchi par Françoise d'Eaubonne, ni même par ses contemporaines. De ce point de vue, le corpus de l'écoféminisme des années quatre-vingts et quatre-vingt-dix peut être divisé en deux grandes écoles.

Une première « école » peut être qualifiée d'essentialiste ou de « postmoderne ». Souvent accusé de « technophobe » par ses détracteurs, ce courant considère que le règne de la science, la course à l'innovation technologique, à l'armement des États, au progrès, ne sont que la face présentable de la Modernité. Or, la Modernité, loin d'être l'avènement de la raison, du progrès et de la

technique au service de l'émancipation de l'humanité ou des Nations s'avère une idéologie mortifère et misogyne, un régime généralisé de destruction, d'exploitation et de consommation à outrance au service des seuls hommes. Dans un livre devenu classique, *The Death of Nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution*, publié en 1980, la philosophe Carolyn Merchant a parfaitement analysé l'enjeu de cette révolution copernicienne, de l'avènement d'une vision mécanique du monde (sous l'influence de Bacon et de Descartes) qui va de pair avec l'émergence de l'individualisme possessif. Ce saut dans la modernité s'est opéré aux dépens d'une vision antique et baroque de la Terre Mère, nourricière, bienveillante et sacrée dont on n'osait violer le corps et les secrets... Un renoncement violent, brutal, concomitant d'une révolution politique, économique et judiciaire, symbolisée et marquée par la grande chasse aux sorcières qui fera des milliers de morts en Europe et par les premières « conquêtes » coloniales qui devaient se poursuivre dans le sang outre Atlantique.

Désormais, la Nature est une terre à conquérir, à discipliner, à explorer et à malmenier (y compris par des appels répétés au viol - « violer les secrets de la nature »). Cette domination épistémologique et politique de la Nature va de pair avec la mise en place d'un assujettissement systématisé du corps et de la vie des femmes ; d'où les métaphores sexuelles et genrées employées pour décrire à la fois l'expérience scientifique, les guerres coloniales et l'administration familiale... Sur le cadavre encore chaud d'un monde révolu, s'éteint une vision organicienne et déiste de tout ce qui est, au profit d'un regard froid et instrumental : celui de l'Homme Moderne Civilisé. On comprend dès lors pourquoi nous sommes encore contraints par ce cadre moderne d'appréhension du monde et de nous-mêmes, enfermés dans ses dichotomies : nature/culture, ténèbres/Lumières, sauvages/civilisés, femmes/hommes, passif/actif, objet/sujet, émotion/raison...



Judy Chicago, *On Fire*, 1969-2012
Immolation IV from the Women and Smoke Series, Fresno, CA, 1972
Collection 49 Nord 6 Est - Frac Lorraine

La critique de ce cadre, voire son dépassement, passe donc par un retour à une éthique de la « Terre Mère » (*Mother Earth*), ou à son renouvellement. L'écoféminisme consiste ainsi à développer une morale du soin et du souci des autres, de *tous* les autres (ce qui rapproche l'écoféminisme de ce que l'on appelle les « éthiques du care » contemporaines²). Il implique aussi une revalorisation du féminin, du corporel, du charnel, de la terre au sens de l'organique, des énergies, des fluides, des cycles de la vie...

Cet écoféminisme essentialiste, ou plutôt « postmoderne » ou même païen, se retrouve donc aussi bien chez des artistes, des penseuses ou des militantes (ou les trois à la fois!...). Parmi les précurseur.es, il faut citer l'artiste Valie Export, artiste autrichienne, qui dès la fin des années soixante effectue une performance filmée avec son urine et le sang de ses règles, ou encore l'américaine Judy Chicago, qui réalise au début des années soixante-dix la *Menstruation bathroom (Woman-house)*, dénonçant la culture hygiéniste imposée aux femmes enjointes d'être les témoins de moralité et les inspectrices sanitaires de leurs propres corps, sexualité et cycles de vie. Judy Chicago travaillera par la suite sur le sexe féminin et le vagin³.

La maternité a historiquement été mise sous surveillance par les hommes ; la maternité est aussi ce qui les a autorisé à exclure les femmes de la société et des privilèges sociaux. Plus encore, les femmes ont traditionnellement été considérées comme irrationnelles, émotives, incapables de se contrôler. Le corps des femmes a été jugé impur, sale, voire, maléfique, malsain, morbide... Cette défiance à l'égard de la féminité, y compris dans les âges les plus avancés du rationalisme, croise la défiance à l'égard d'une nature sauvage, irréductible au regard scrutateur du scientifique, hostile au chasseur, à l'agriculteur, à l'explorateur.

Eduquées dans et par cette morale mortifère, interpellées comme « être femme » par cette idéologie, les femmes sont aliénées. Elles doivent donc (ré)apprendre à s'aimer. Elles doivent se recentrer, se reconnecter avec elles-mêmes, avec leur corps, avec leur sang... et avec ce qui constitue en elles leur part irréductible de naturalité, leur part de sacré : la vie. Donner la vie demeure une expérience ultime (une expérience protéiforme, ambivalente, mais ultime). On peut ainsi retrouver cet appel à une autre sensualité, cette philosophie féministe, chez Luce Irigaray (*Speculum de l'autre femme*, 1974 ou *Ce sexe qui n'en est pas un*, 1977), figure majeure du féminisme dit « essentialiste », mais aussi chez des écoféministes célèbres comme Maria Mies et Vandana Shiva ou leurs héritières, comme Ariel Salleh, sociologue australienne, autrice d'un article qui fait date : « Deeper than Deep Ecology », *Environmental Philosophy*, 2005. Enfin, on peut reconnaître cette même critique écoféministe de la modernité dans la littérature de science-fiction de l'écrivaine américaine Ursula K. Le Guin (notamment dans *Le Cycle de l'Ekumen*, publié à partir de la fin des années soixante), par exemple, ou encore chez Elisabeth Vonarburg (*Chroniques du pays des mères*, 1992).

Justement, une deuxième « école », qui demeure cependant très proche de la philosophie de la première, se situe davantage du côté d'une réflexion économique et marxiste et constitue un apport majeur aux problématiques post-coloniales. Cette école est notamment incarnée par ces deux grandes intellectuelles : Vandana Shiva et Maria Mies.

Vandana Shiva est une universitaire (physicienne) et militante indienne qui dès les années quatre-vingts s'engage dans le *Narmada Bachao Andolan* (« Mouvement sauvons le Narmada »), qui lutte contre la construction de barrages sur la rivière Narmada appauvrissant des



Actif depuis plus de 30 ans, le mouvement *Narmada Bachao Andolan* poursuit ses actions militantes. Vandana Shiva a reçu le prix Nobel alternatif en 1993 pour avoir placé les femmes et l'écologie au cœur du discours sur le développement moderne.

millions de paysans et détruisant les écosystèmes. C'est à cette période que Vandana Shiva fonde *Navdanya* (association pour la biodiversité et les droits des petits paysans). Elle devient ainsi l'une des porte-parole les plus charismatiques du mouvement altermondialiste défendant la biodiversité « naturelle et culturelle », le droit des peuples autochtones, luttant contre la privatisation et la pollution de l'eau, les OGM et les lobbys de l'agro-alimentaire, la *biopiraterie*, qui assassinent les peuples et les terres du Sud.

En 1993, elle publie avec Maria Mies (professeure d'économie, militante féministe allemande), *Ecoféminisme*. La critique exprimée dans cet ouvrage est très proche de celle énoncée par d'Eaubonne et dénonce le pillage capitaliste des ressources et des vies, mais introduit une dimension nouvelle : les relations hiérarchiques Nord/Sud. Ainsi, la domination capitaliste est tout autant patriarcale, environnementale et (néo)coloniale.

Dans cette perspective, une attention particulière est portée aux questions démographiques spécifiques aux pays en voie de développement et aux différentes formes de gestion sociale de la reproduction. Les autrices montrent, par exemple, que face à la surpopulation, les grandes organisations internationales et les pays industrialisés en position hégémonique imposent aux pays les plus pauvres des politiques drastiques de production et de régulation des naissances, mais aussi de stérilisation généralisée des ressources locales, via des biotechnologies brevetées et hors de prix (semences transgéniques, traitements ou implants hormonaux pour les animaux et les femmes notamment) : transformant ces pays pauvres en immenses laboratoires d'expérimentation pharmaceutique.

La domination économique, idéologique⁴, technologique et militaire du Nord a pour conséquence un assujettissement

absolu du Sud ; les hommes et les femmes dépendent désormais de grandes firmes pour manger et cultiver le peu de terre qui leur reste (à travers des politiques de vente de semences stériles, de nourriture à destination des animaux d'élevage ou des traitements par antibiotiques), pour contrôler leur fécondité ou pour vivre sans maladies liées à la pollution environnementale à grande échelle, ou même pour survivre (face à la privatisation ou à l'appauvrissement des terres consacrées aux cultures vivrières, la désertification des campagnes, encourageant la fuite vers des villes devenues des usines à ciel ouvert de production de biens de consommation à destination du Nord).

Or, comme le montrent Vandana Shiva et Maria Mies, ces questions touchent au premier chef les femmes, des pays du Sud mais aussi des pays du Nord, traditionnellement en charge dans la plupart des sociétés concernées du soin quotidien des communautés du fait même de la division sexuelle du travail. Les femmes sont donc souvent des militantes de l'ombre, oubliées ou ignorées des grands médias et des ONG, en premières lignes pour sauver les forêts et les mangroves, les rivières et les fleuves, combattre l'implantation d'une centrale nucléaire, d'un barrage, d'une décharge ou d'une usine d'enfouissement de déchets toxiques.

Ces mobilisations n'ont rien à voir avec les démarches effectuées par des collectifs de voisins, propriétaires occupants, soucieux de la « propreté » de leur quartier et de la rentabilité de leur investissement foncier qui refusent l'installation de foyers ou de centres sociaux (ce sont les mouvements que l'on nomme *NIMBY*, « Not in My BackYard »). À l'opposé de ces mobilisations, les combats dont parlent Vandana Shiva et Maria Mies témoignent d'une autre vision du monde « basée non pas sur le modèle industriel orienté vers la croissance et la consommation mais proche de ce que nous appelons la perspective de



Figure incontournable des mouvements pacifistes, féministes, altermondialistes et écologistes, Starhawk se revendique sorcière néopaienne. Ici au centre, avec un djembé, lors d'une manifestation pacifiste à l'occasion du G20 à Ottawa, Canada en 2001.
Photos: Lisa Fithian, courtesy Reclaiming

.....

subsistance»⁵, fondée sur des valeurs de coopération, de sollicitude et de soins mutuels des vivants. Ainsi, par-delà les frontières, les nationalités et les cultures, ces femmes créent des liens de solidarité inédits, un *féminisme internationaliste ou une internationale féministe*. Vandana Shiva et Maria Mies parlent également d'un nouvel universalisme qui n'est pas fondé sur des droits humains universels et abstraits mais sur des besoins humains, ou plus largement *des besoins communs à l'ensemble des habitants (des vivants) du monde*.

La cosmologie holistique écoféministe ici décrite propose donc une stratégie alternative aux politiques classiques d'égalité ou même de «protection de la nature». Il n'est pas question de revendiquer les mêmes droits et privilèges que les hommes, les riches, les Blancs ou mêmes les humains (dans le cas des politiques en faveur de la cause animale, par exemple). Il n'est pas non plus question d'établir des cordons sanitaires autour de portions de nature ainsi sanctuarisées, ayant vocation à donner bonne conscience aux pollueurs. Autrement dit, Shiva et Mies rejettent les deux stratégies aujourd'hui dominantes en matière de lutte contre les injustices sociales et environnementales : celle dite du «rattrapage des inégalités», d'une part, et celle dite de la «protection de l'environnement». Ces deux stratégies sont des voies sans issue pour les mobilisations locales. Elles s'intègrent parfaitement aux plateformes des grandes entreprises et sont rentrées dans ce que l'on pourrait appeler une «rhétorique globale».

Vandana Shiva et Maria Mies ne sont pas dupes et leur ambition est tout autre : il s'agit de promouvoir l'écoféminisme, comme philosophie (comme façon de penser, comme éthique de vie, comme spiritualité), comme stratégie politique et aussi comme seule solution concrète d'avenir. Ainsi, c'est à partir, et au travers, des expériences vécues des femmes qu'il peut être possible d'accéder à un

point de vue sur le monde écoféministe qui n'est ni supérieur, ni surplombant ou privilégié, mais en interconnexion avec tous les êtres, avec tous les besoins des vivants. L'écoféminisme est l'autre nom de la communauté politique.

Dans le livre, Shiva et Mies opèrent un décentrement majeur. Avec cette contribution, elles ont participé à renforcer l'audience d'autres œuvres, pensées et luttes. Ainsi, une troisième école de l'écoféminisme pourrait être qualifiée de « néopaganisme », incarnée par Starhawk, militante, penseuse et sorcière, comme elle aime à se présenter. Starhawk a définitivement pris le tournant du posthumanisme et revendique un écoféminisme combattif et magique⁶. Comment comprendre cette référence à la magie, à la sorcellerie, aux forces occultes d'une nature hybride? Il ne faut surtout pas se méprendre, il n'y a aucune volonté de retour en arrière, de retour aux origines, à une ère de déraison. La démarche consiste plutôt à nous remettre dans une posture d'interrogation absolue, de doute, d'étrangeté par rapport à ce que nous sommes, ce que nous faisons, ce que nous acceptons sans y faire attention et sans y consentir vraiment. Savons-nous pourquoi nous avons besoin d'accumuler tant d'objets? De consommer tant de produits? Avons-nous conscience de l'air que nous respirons? De l'eau que nous buvons? Comment aimons-nous nos proches? Et parmi ces proches, comptons-nous « nos » animaux, « nos » arbres?... Pourquoi ne sommes-nous plus en mesure de reconnaître l'animal que nous mangeons et buvons comme un « proche »? Qui me touche, qui m'accompagne, qui m'indiffère? Que signifie un genre, une espèce, une communauté? Quel est ce monde que nous habitons, comment l'habitons-nous, avec qui, dans quel état l'avons-nous trouvé et dans quel état le laisserons-nous? Quelle vie désirons-nous? Quelle vie considérons-nous digne d'être vécue?

Peut-être avons-nous besoin de nouveaux rituels pour trouver d'autres façons d'interroger, d'être, d'interagir avec le monde, d'entrer en relation avec les êtres, les choses qui comptent pour nous, qui nous sont émotionnellement attachés ou, au contraire, qui nous entourent sans que l'on y prête plus attention, sans que l'on ait conscience d'un quelconque lien. Comment inventer, expérimenter ces liens, ces interdépendances, ces connexions invisibles, indicibles? Comment ré-enchanter *Notre monde*? Peut-être que ces présences, ces façons d'être, d'apparaître nous en disent aussi long sur nous-mêmes, sur notre propre mode de présence au monde. La magie invoquée par l'écoféminisme, c'est précisément ces expériences inédites où nous acceptons de lâcher prise, de nous mettre en position de non contrôle, où nous prenons conscience de notre vulnérabilité, où nous nous laissons envahir par la vie même, traverser par ces questions, attacher par ces liens... où nous réinventons ici et maintenant le vivre ensemble.

1 Françoise d'Eaubonne, *Le Féminisme ou la mort*, 1974, éditions Horay, p. 252.

2 Cf. Carole Gilligan, *Une voix différente. Pour une éthique du care*, 1982, trad. Fr, éditions Flammarion, 2008

3 Cf. l'article d'Emilie Bouvard, « Présence réelle et figurée du sang menstruel chez les artistes femmes : les pouvoirs médusants de l'auto-affirmation », consulté le 15 novembre 2013. <http://hicsa.univ-parisl.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/>

4 L'idéologie capitaliste s'articulant parfaitement avec, voire encourageant, des visions du monde prétendument « traditionnelles », défavorables aux femmes.

5 Vandana Shiva, Maria Mies, *Ecoféminisme*, éditions l'Harmattan, 1999, introduction.

6 Starhawk, *Femmes, magie et politique*, 1982, trad. Fran. Editions les Empêcheurs de tourner en rond, 1997.

Elsa Dorlin

Born in 1974.
Lives and works in Paris (FR)

Elsa Dorlin is a philosopher and Professor at the Department of Political Science at the Université Vincennes-St. Denis. She is the author of *La Matrice de la race* (Paris: La Découverte, 2006) [The Matrix of the Race], and *Sexe, genre et sexualité. Introduction à la théorie féministe* (Paris: PUF, 2008) [Sex, Gender, and Sexuality. Introduction to Feminist Theory]. In 2010 she was awarded the CNRS bronze medal for her work in philosophy and gender issues. She is the editor and founder of the journal *Comment s'en sortir?*

<http://commentssensortir.org/>

In rural regions of India, villagers have developed Chipko Andolan (1973), a form of pacifist protest that consists in hugging trees in order to fight deforestation.



Ecofeminism or the reenchantment of the world

“Ecofeminism” is a neologism coined by Françoise d’Eaubonne, an exceptional intellectual figure and a talented essayist. In the early 1970s she was a co-founder of both the French Women’s Lib (Mouvement de Libération des Femmes, MLF), and the Homosexual Front for Revolutionary Action (Front Homosexuel d’Action Révolutionnaire, FHAR). An essayist, poet, and novelist, in 1974 she published an essay entitled *Féminisme ou la mort* (*Feminism or Death*), in which the word “ecofeminism” was used for the first time. With this word, d’Eaubonne designates the very becoming of feminism and of the world which she continued to theorize in *Ecologie, feminism: révolution ou mutation?* (1978). Two years later, in March 1980, the first ecofeminist conference is held in Amherst, Mass. (US), entitled “Women and Life on Earth: A Conference on Eco-feminism in the Eighties.” Hundreds of women, activists and intellectuals came together to discuss, on equal footing and without any set priorities, the issues relating sexuality, sexism, and violence against women, to the destruction of natural resources and of living beings, the capitalist system, the militarization of the world, pollution, among other topics...

According to Françoise d’Eaubonne, as a historical and political movement, feminism is the only force capable of preventing humanity’s self-destruction: feminism is the future of humankind. Nevertheless, this feminist revolution will be an “ecofeminist” *revolution or will not be at all...* In other words, the future of feminism itself can only be ecological. It must be recognized at the outset, however, that this early speech, written by Françoise d’Eaubonne in 1974, would remain a dead letter for both these movements: ecology still turns a deaf ear to questions of gender and feminist theory, as well as to political issues tying masculine domination and the exploitation of natural resources; feminism, or *feminisms*, on the other hand, are still having a hard time (especially in France) addressing ecological questions outside their essentialist “niche,” often confusing *ecofeminism* with a naïve (and apolitical) eulogy of “feminine nature.”

And yet, Françoise d’Eaubonne’s statement is irrevocable: the world is under a death threat. This imminent tragic end is unavoidable. It is a result of two factors: overexploitation of natural resources (and overproduction) and overpopulation which are both the side-effects of one and the same system, the “male System,” the system of patriarchal domination. Françoise d’Eaubonne speaks about a surplus of births and a surplus of products, and outlines the history of the modes of production thanks to which humankind has become industrial, militarist, polluting, pro-natal, and consumerist... In this perspective, women are on the side of “Nature,” insofar as they (nature and women) are perceived as two principal resources that are exploited and harnessed.

Advanced capitalism is the culminating point of this suicidal cycle of profit in which alienated humankind dies out; humankind lulled by the desire to consume what it labors to produce at its own expense and to the detriment of the environment. From this perspective, one could speak of patriarchal, capitalist domination over “Nature” and over women, which

assumes that every feminist struggle is, by definition, simultaneously an ecological struggle and inversely, every ecological struggle is feminist.

In fact, d’Eaubonne never uses the terms “Nature” or “ecology”: there is never an issue of romantic naturalism which would call for a “return” to an inviolate, virgin “Nature” (the violation, the rape, can never be effaced); on the contrary, Françoise d’Eaubonne advocates a true humanism. In other words, it’s not a question of the patriarchy overturning the patriarchy. *Feminism is a humanism*. What’s at stake here is not just women’s liberation, but liberation of humanity as a whole—and of living beings in general, of life itself. “The entire planet, in the feminine, will grow green for everyone,” she wrote in *Feminism or death*.¹

And yet only women, through their material conditions of existence, are capable of performing this “transformation.” They are the universal, *revolutionary subject par excellence*. Nature won’t be able to defend itself, life cannot claim its rights ... but women can. Women’s conditions are domestic, sexual, and, more broadly, capitalist exploitation (women being assigned primarily to the so-called reproductive work, in the first place the reproduction of the species, to occupations of low social value or, simply put, confined to inferior tasks). These conditions of exploitation are made acceptable, even desirable, thanks to living standards set by bourgeois morality and the ideal of the heterosexual nuclear family. Exposed to that direct, harsh, and continued domination, women, as soon as they become aware of their shared condition, care more about fighting against this system which never ceases to dispossess them of the fruits of their activity as well as of their bodies and of themselves...

Françoise d’Eaubonne’s text is therefore a radical critique but it outlines an *ecofeminist utopia*, a world *for tomorrow*. If women are alone capable of changing, or rather, of *saving the world*, it means that it is within their power to regain control over their sexuality and therefore of the reproduction of the species and, to begin with, taking control of the earth.

Clearly, the term “control” may not be the most appropriate here. The ecofeminist revolution wages a semantic war which exemplifies a new approach to the way we relate to the self, to others, and to the environment. The question is precisely to avoid a relationship of control with respect to the self, others, and our surroundings, but rather to interact, to flourish not only as a woman, but simply as human beings... An additional step would consist in renouncing the self-privilege accorded to the human on which humanism is grounded: that is, to interact not just as human beings, but as animals, as organisms, as living beings, as molecules... We are now witnessing the beginnings of this process of decentering. If ecofeminism advocates the end of Man, the overcoming of the Modern, Cartesian (industrious, bourgeois) Subject, the death of the “lord and master of nature,” it means it rings the death knell for masculine domination. However, the next stage of theoretical and political development still needs to be reached in order to question the privileged position of humans at the center of nature. As long as humankind remains the point of reference for defining the environment, “*their*” *environment*, the revolution hasn’t been accomplished. Neither Françoise d’Eaubonne nor her contemporaries have taken this final step. In this sense, the corpus of ecofeminism of the 1980s and 1990s can be divided into two schools.

The first “school” may be termed essentialist or “postmodernist.” Often accused of “technophobia” by its detractors, this current holds the view that the rule of science, the technological innovation race, state arms race, race to progress, are not the presentable face of Modernity. Thus, far from being the advent of reason, progress, and technology in the service of the emancipation of humankind or the Nations, Modernity turns out to represent a deadly and misogynistic ideology, a generalized regime of destruction, exploitation, and excessive consumption in the service of men alone.

In her now classic book *The Death of Nature. Women, Ecology and Scientific Revolution*, published in 1980, philosopher Carolyn Merchant has perfectly analyzed this Copernican revolution, starting with the rise of a mechanistic vision of the world (influenced by Bacon and Descartes), which arose with the emergence of a possessive individualism. This leap into modernity took place at the expense of an antique and baroque vision of nourishing, benevolent, sacred Mother Earth whose body or secrets were not to be violated... A violent, brutal rejection, concomitant with a political, economic, and judiciary revolution, symbolized and marked by the great witch hunt that destroyed thousands of lives in Europe, and the first colonial “conquests” that were spilling blood on the other side of the Atlantic.

From that moment on, Nature is a land to be conquered, subjugated, explored, and maltreated (including the repeated calls for the rape of nature, to “violate its secrets”). This epistemological and political domination of Nature goes hand in hand with the systematic subjugation of women’s bodies and lives; hence sexual and gendered metaphors are used to describe both scientific experience, colonial wars, and family management... Over the still-warm body of a past world, the organic and deist vision of everything that exists is replaced by a cold and instrumental gaze: that of the Civilized Modern Man. It thus becomes clear why we are still trapped within the framework of modern understanding of the world and of ourselves, confined to the dichotomies of nature/culture, obscurity/Enlightenment, savage/civilized, women/men, passive/active, object/subject, emotion/reason...

The critique, or eventually the overcoming, of this framework of thinking must therefore go through a return to, or a renewal of, an ethics of “Mother Earth.” Ecofeminism thus consists in developing a morality of care for others, for all others (which establishes an affinity between ecofeminism and the contemporary notion of an “ethics of care”¹). It also involves a revalorization of the feminine, of the bodily, of the flesh, of the earth in the organic sense of the word, of energies, of fluids, of cycles of life...

This essentialist, or rather “postmodern” or even pagan, ecofeminism is therefore readily adopted by women artists, thinkers, or activists (or all three at once!...). Among the precursors (women or men), we must mention Valie Export, an Austrian artist, who in the late 1960s staged filmed performances with her urine and menstrual blood, or the American Judy Chicago who, in the early 1960s made *Menstruation bathroom (womanhouse)*, denouncing the hygienist culture imposed on women who are compelled to be vessels of morality and sanitary inspectors of their own bodies, sexuality, and life cycles. Judy Chicago went on to work on women’s sexuality and the vagina.²

Maternity has historically been placed under male surveillance; maternity was also the reason that allowed men to exclude women from society and deny

them social privileges. What’s more, women have traditionally been considered as irrational, emotional, and incapable of self-control. Women’s bodies have been viewed as impure, dirty, evil, unwholesome, morbid, etc. ... This mistrust of femininity, including in the more advanced age of rationalism, intersects with a mistrust of untamed nature, irreducible to the scrutiny of the scientist, hostile to the hunter, the farmer, the explorer...

Raised in and by that deadly morality, spoken of as “being woman” by that ideology, women are alienated. They must therefore learn (once again) to love themselves. They must reorient themselves, reconnect with themselves, with their own bodies, with their blood... and with everything which constitutes the irreducible part of their naturalness, their part of the sacred: life. Giving life becomes the ultimate experience (a protean and ambivalent, but nevertheless ultimate, experience). This appeal to another sensuality can also be found in the work of the feminist philosopher Luce Irigaray (*Speculum of the Other Woman*, 1974 or *This Sex Which Is Not One*, 1977) who is a major figure of the so-called “essentialist” feminism, as well as in the work of other famous ecofeminists such as Maria Mies and Vandana Shiva, or their followers, such as Australian sociologist Ariel Salleh, author of a trailblazing article, “Deeper than Deep Ecology” (*Environmental Philosophy* 2005). Finally, the same ecofeminist critique of modernity is recognizable in science-fiction literature, for example, in the writings of Ursula K. le Guin (namely in the Hainish Cycle published in the late 1960s), or Elisabeth Vonarburg (author of *In the Mothers’ Land*, 1992).

The other “school,” although remaining close to the philosophy of the first one, is situated more on the side of economic, Marxist reflection, and constitutes a major contribution to the postcolonial debate. This school has been embodied in two intellectual figures: Vandana Shiva and Maria Mies.

Vandana Shiva is an Indian scholar (physicist) and activist who, since the 1980s, has been engaged in *Narmada Bachao Andolan* (“Friends of the Narmada River”), a movement fighting against the construction of dams on the Narmada River which would destroy the livelihoods of millions of local farmers and deplete the ecosystem. It was at that time that Vandana Shiva founded *Naudanya* (an association for biodiversity and the rights of small farmers). She thus became one of the most charismatic spokespersons for the alter-globalization movement defending “natural and cultural” biodiversity and the rights of indigenous peoples, fighting against privatization and water pollution, genetically modified organisms, agrifood lobbies, and biopiracy which annihilate the people and the land in the South.

In 1993, Vandana Shiva published *Ecofeminism* with Maria Mies (German feminist activist and professor of economics). The critique expounded in this work is very close to the position expressed by Françoise d’Eaubonne: it denounces capitalist plundering of lives and resources, but it also introduces a new dimension of critique: the hierarchical relations between North and South. In their analysis, capitalist domination is not only patriarchal, environmental, but also (neo)colonialist.

In this perspective, particular attention is paid to specific demographic questions in developing countries and to different forms of social management of reproduction. The authors demonstrate, for example, that in the face of overpopulation, large international organizations and hegemonic industrialized countries impose on poorer nations drastic policies of

production and birth regulation, as well as generalized sterilization of local resources via patented, prohibitively expensive biotechnologies (genetically engineered seeds, hormonal treatments or implants for animals or, notably, for women), thus transforming those poor countries into immense laboratories for pharmaceutical experimentation.

Economic, ideological,³ technological, and military domination of the North entails an absolute subjugation of the South: men and women become dependent on large companies to manage and cultivate the little land they have left (through the politics of the sale of sterile seeds, food destined to be fodder for livestock, or antibiotic treatment), to control their own fertility, to live free of diseases associated with large-scale environmental pollution, or simply to survive (faced with the privatization or the exhaustion of land dedicated to food production, the desertification of the countryside, which encourages migration to cities destined to be open-air factories manufacturing consumer goods sold to the North).

And yet, as shown by Vandana Shiva and Maria Mies, while these questions primarily concern women from the Southern hemisphere, they also impact women in the Northern Hemisphere who, in most societies, are traditionally in charge of daily care of the community due to the simple fact of the gendered division of labor. Women are thus often activists in the shadows, forgotten or ignored by the mainstream media and NGOs, fighting on the front lines to save forests and mangroves, rivers and streams, opposing the construction of a nuclear plant, of a dam, of a garbage dump, or a toxic waste disposal plant.

These mobilizations are entirely dissimilar to the activism of residential groups which, preoccupied with the "cleanliness" of their neighborhood and their property value, oppose the construction of homeless shelters or welfare centers (these are the so-called NIMBY, Not-In-My-Backyard, movements). In contrast to these reactions, Vandana Shiva and Maria Mies's activism is engaged in representing a different vision of the world "based not on the model of growth-oriented industrialism but close to what we call the subsistence perspective,"⁴ founded on the values of cooperation, solicitude, and mutual care of living beings. These two women thus create, beyond borders, nationalities, and cultures, new bonds of solidarity, an *internationalist feminism, or a feminist international*. Vandana Shiva and Maria Mies also talk about a new universalism which is not founded on abstract, universal human rights but on the needs of humans, or more broadly, *needs shared by all inhabitants (living beings) of the earth*.

Holistic ecofeminist cosmology described here thus proposes an alternative strategy to classical politics of equality, or even the "protection of nature." The question is not to claim the same rights and privileges as those accorded to men, the rich, Whites, or even humans (in the case of policies favoring animal welfare, for example). It's not a question of establishing a "safety perimeter" around natural areas, thus turning them into sanctuaries whose main purpose is to ease the conscience of the polluters. In other words, Shiva and Mies reject the two currently dominant strategies of struggle against social and environmental injustice: the so-called strategy of "closing the gap," on the one hand, and the strategy of "environment protection," on the other. These two strategies are dead-ends for local activism because they seamlessly dovetail into the platforms of large companies, and have been integrated into what could be termed a "global rhetoric."

Vandana Shiva and Maria Mies are not fooled, and their ambition lies elsewhere: they want to promote ecofeminism as a philosophy (a way of thinking, an ethics of life, as a form of spirituality), as a political strategy, as well as the only concrete solution for the future. Thus it is starting from, and through, the lived experience of women that it may be possible to reach an ecofeminist point of view on the world which is neither superior, towering, nor privileged, but which is interconnected with all beings, with all the needs of the living. Ecofeminism is another name for a political community.

In their book, Shiva and Mies undertake a major decentering. With their contribution, they participated in reinforcing the audience for other works, thoughts, and struggles. Thus a third school of ecofeminism could be termed "neopaganism," and it's embodied by Starhawk, who introduces herself as an activist, thinker, and witch. Starhawk has definitely adopted the angle of posthumanism, and advocates a combative and magical ecofeminism.⁵ How to understand that reference to magic, to witchcraft, and hybrid forces of the occult? Make no mistake, there is no desire for turning back, returning to the origins, to an era of unreason. Rather, it's a question of putting us in the mind frame of absolute questioning, of doubt, of wonderment with respect to what we are, what we do, what we mindlessly and silently accept and consent to. Do we know why we need to accumulate so many objects, consume so many products; why we are conscious of the air we breathe, of the water we drink; how we love our loved ones, and among those we love, how we count "our" animals, "our" trees...; why we aren't able to recognize the animal that we eat and drink as one of "ours"; who touches me, who is by my side, who is indifferent to me; what a gender, a species, a community mean? What is this world we live in, how and with whom do we live in it, in what state we did we find it, and in what state will we leave it? What life do we desire? What life do we consider to be worth living?

Perhaps we need new rituals in order to find other ways of asking questions, of being, of interacting with the world, of entering into relationships with other beings, with things that matter to us, that we are emotionally attached to, or, on the contrary, things around us which go unnoticed, that we are unaware of having any connection to. How might we invent and experience these connections, these interdependencies, these invisible, inexpressible connections? How can we re-enchant *Our World*? Perhaps these presences, ways of being and appearing, can tell us a lot about ourselves, about our own way of being in the world. The magic evoked by ecofeminism consists precisely in the novel experience of letting go, of relinquishing control, of being in a position where we become aware of our own vulnerability, where we give free rein to life and to these questions, and where we allow ourselves to be bound by those ties... where we reinvent, here and now, a life together.

¹ Françoise d'Eaubonne, *Le Féminisme ou la mort* (Paris: Horay, 1974), p. 252.

² Cf. Carole Gilligan, *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1982.

³ The capitalist ideology is in line with, and even encourages, so-called "traditional" worldviews, discriminatory towards women.

⁴ Vandana Shiva and Maria Mies, 'Introduction' in *Ecofeminism* (New York: Zed Books, 1993), p. 4.

⁵ Starhawk, *Dreaming the Dark: Magic, Sex, and Politics* (Boston: Beacon Press, 1982).





FR

Agnes Denes

Née en 1931 à Budapest (HU).
Vit et travaille à New York (US)

Figure importante de la scène artistique conceptuelle américaine, Agnes Denes en repousse les frontières dès la fin des années 1960 dans un Art Écologique qui s'étend de la création individuelle à la conscience sociale, une esthétique «écologique» confrontant les problèmes liés à l'environnement. L'Art et la Science, tous deux vecteurs de connaissances et d'expériences humaines, font œuvre commune pour s'opposer à une civilisation anthropocentrique qui se ferme à la nature, fondée sur l'idée suicidaire et progressiste de son exploitation. Il n'est plus seulement question du paysage comme représentation, mais de Nature-même.

www.agnesdenesstudio.com

Rice/Tree/Burial, 1977/2012
39 photographies d'archives, noir & blanc, diagramme, texte.
Collection 49 Nord 6 Est - Frac Lorraine



Agnes Denes semant du riz pour *Rice/Tree/Burial*.
Artpart, Lewiston, NY, 1968

Manifeste

(1969)

travailler un paradoxe

définir l'insaisissable

visualiser l'invisible

communiquer l'incommunicable

ne pas accepter les limites que la société a acceptées

envisager de nouvelles façons de voir

vivre une fraction de seconde et entrer dans des années lumières
- mesurer le temps dans ses distances extrêmes -
en-deçà et au-delà du temps d'une vie

utiliser l'intellect et l'instinct pour réaliser l'intuition

s'efforcer de dépasser les limites humaines en cherchant les mystères,
en sondant le silence de l'univers,
un univers fourmillant de vie et de créativité cachée

atteindre la pleine conscience et la pleine connaissance de soi

sonder pour localiser le centre des choses
- le véritable noyau du sens intrinsèque, mais non encore compris -
l'exposer afin qu'il soit analysé

être obsessionnel(le) de façon créative

questionner, raisonner, analyser, disséquer et réexaminer

comprendre que chaque chose a un sens autre,
que l'ordre est né du chaos,
mais que l'ordre, quand il accède à une certaine totalité
doit être anéanti par un nouveau désordre

de nouvelles investigations, de nouveaux développements

trouver de nouveaux concepts, reconnaître de nouveaux modèles

comprendre la finitude de l'existence humaine et en même temps s'efforcer
de créer de la beauté
et des raisonnements qui interrogent

reconnaître et interpréter les liens existant entre les éléments créateurs
entre les gens

entre les gens et dieu, entre les gens et la nature,
les liens liant la nature avec elle-même,
la pensée avec elle-même, l'art avec lui-même

voir la réalité tout en étant capable de rêver

vouloir connaître l'importance ou l'insignifiance de l'existence

persister dans une éternelle recherche

Agnes Denes

Rice/Tree/Burial

Artpark, Lewiston, New York, 1968/79

Rice/Tree/Burial [Riz/Arbre/Enfouissement] Pour représenter la vie (l'initiation et la croissance) j'ai planté du riz, pour signifier les interférences entre la vie et les processus naturels (les mutations de l'évolution, les variations, la décomposition, la mort) j'ai enchaîné des arbres, et pour symboliser l'idée ou le concept (l'abs-trait, l'absolu, les pouvoirs intellectuels humains et la création elle-même) j'ai enfoui un de mes haïkus. Ces trois actions ont constitué la première triangulation transitionnelle (thèse, antithèse, synthèse) et ont donné la forme de l'Événement. Selon les théories de l'évolu-tion, l'Événement est la seule réalité, tandis que la réalité que nous percevons est toujours changeante et en transformation dans un univers en continuelle expansion.

Le riz représentait une substance universelle qui renvoie à ce qui nourrit et vivifie, tandis que la graine elle-même signifiait le noyau, le principe premier ou la cause - le commencement. L'acte de semer suggérait la source de la croissance, l'introduction d'une chose dans un autre environnement afin d'engager un processus, une mise en mouvement de quelque chose (la fertilisation, la conception, l'induction).

L'enchaînement des arbres signifiait le lien, les élé-ments et les associations logiques, la flexibilité et la contrainte. Cela renvoyait au servage, à la défaite, à ce qui interfère avec la croissance - la décomposition. L'enchaînement attirait l'attention sur la mystérieuse force vitale et son triomphe partiel sur les limites et les contraintes - sa capacité limitée à aller au-delà des limites. L'enchaînement des arbres exprimait égale-ment le choix, la sélection et la définition nécessaires dans le processus de création.



Rice Planting, 1977

.....

La texture de la forêt, interrompue par le réordonnement de ses éléments, a produit des structures uniques de formes sculpturales isolées ou combinées. Les chaînes devinrent des branches supplémentaires pour se fondre dans leur environnement, leur visibilité variant en fonction de la lumière, de l'angle de vue ou de la perspective, communiquant ainsi les aspects contradictoires et interdépendants de l'art et de l'existence, de l'illusion et de la réalité, de l'imagination et des faits. Les arbres enchaînés devenant ainsi des monuments de la pensée humaine contre la nature.

L'enfouissement de mon haïku constituait l'essence du processus de pensée (la conscience, le raisonnement déductif et la logique des émotions). Il représentait le concept de l'essence de l'invention, qui relie la vie et la mort, les définit, qui est leur modificateur et leur logique. Je n'ai gardé aucune copie de ma poésie, renonçant ainsi, « abandonnant au sol » quelque chose de personnel et précieux - un acte qui symbolisait également l'abnégation et la discipline requises par cette nouvelle forme d'art analytique.

L'acte de l'enfouissement, ou la mise en terre et le fait de recevoir de cette même terre, ce processus de cause à effet caractérise notre relation intime avec la terre. D'un côté, cela renvoie au trépas, au retour à la terre, à la décomposition et à la transformation : de l'autre, à ce qui engendre, insuffle la vie ; la mise en terre dans le but de planter quelque chose.

C'est également une métaphore de l'intelligence et de la transcendance humaines à travers la communication des idées - en l'occurrence, aux futurs descendants. Les trois éléments impliquent le passage d'une forme à une autre, un phénomène cyclique, une transformation - venant du chaos et allant vers l'ordre et inversement. Ainsi, le riz, l'arbre, l'enfouissement - tous trois

représentatifs ou métaphores d'une idée - deviennent analogues, interactifs et interdépendants en créant une tension constituée de forces opposées agissant les unes sur les autres et l'impulsion nécessaire pour passer d'un état à un autre, pour passer à de nouvelles propositions. Par le jeu de leur interaction, en passant successivement dans le champ ou le sens des uns et des autres, ils se contrebalancent avant de devenir interchangeable du fait de leur polarité intrinsèque.

Le rituel a marqué le début de mon engagement dans la création d'une « philosophie visuelle », un processus complexe explorant les essences en tant que formes de communication. Mettre en forme visuellement des propositions analytiques demande de la méthode, la mise en œuvre de processus insaisissables et la création d'analogies entre des champs et des processus de pensée divergents. Il s'agit-là d'un défi au statu quo et d'un examen de sa propre validité.

Au cours de l'été 1977, le rituel fut reconstitué et réalisé grandeur nature à l'Artpark de Lewiston dans l'État de New York, complétant ainsi le premier cycle du processus évolutif de mon travail et marquant par la même occasion une phase importante dans son développement. Ce complément périodique correspond à un phénomène évolutif naturel. Les organismes sondent leur environnement afin de trouver les meilleures possibilités de survie en développant la mémoire et l'aptitude à se différencier. Dans l'existence limitée qui est la nôtre, cette manière de remonter le cours des choses et de les reconsidérer sur le long terme, permet de répondre à des questions telles que : d'où venons-nous et où allons-nous.

J'ai planté un quart d'hectare de riz dans un champ situé 45 mètres au-dessus des gorges du Niagara. Le site marque le lieu de naissance des chutes du Niagara entre la Canada et les États-Unis il y a 12 000 ans.



Rice Planting, 1977

.....
Un riz mutant a poussé, conséquence imprévue du fait qu'Artpark est situé à l'emplacement d'une ancienne décharge près de Love Canal.

J'ai enchaîné les arbres dans une forêt sacrée qui fut à une époque un cimetière indien, fouillé et profané depuis longtemps, travaillant ainsi sous les yeux vigilants des Indiens qui, du haut des arbres, semblaient planer au-dessus de nos têtes et envelopper nos corps sous la forme d'inquiétantes araignées.

Je suis ensuite remontée au bord des chutes du Niagara et les ai filmées pendant sept jours, ajoutant comme un quatrième élément la force de la nature à ce cycle dialectique. Avec cette action je signifiais également que mon art opérait aux frontières de l'inconnu, au point d'équilibre délicat entre les universaux et le moi, entre l'instant et l'éternité - sans avoir peur d'assumer les risques qu'une telle forme d'art se doit de prendre. Le rebord friable du haut duquel je filmais avait été dynamité dans le but de contrôler la récession des chutes. Peu de temps après le tournage, celui-ci est tombé dans l'écume blanche en contre-bas. La capsule témoin fut enfouie dans l'Artpark à 47°10' de longitude et à 79°2'32" de latitude. Elle contenait pour seuls objets les réponses microfilmées à un questionnaire qui avait circulé à travers le monde et une longue lettre que j'avais moi-même adressée au « Cher Homo Futurus ». Le questionnaire était composé de questions existentielles sur les valeurs humaines, la qualité de la vie et le futur de l'humanité. Les réponses étaient essentiellement celles d'étudiant.es d'universités des différents pays où j'avais fait des interventions ou avais exposé mon travail. Dans le contexte d'une capsule témoin, le questionnaire fonctionnait comme un système de communication ouvert, permettant à nos descendants de nous évaluer non pas sur la base des objets que nous avons pu créer - comme le veut l'usage

FR

dans les capsules témoins - mais plutôt sur celle des questions que nous avons posées et des réponses données.

Le microfilm desséché avait été placé quant à lui dans une capsule en acier à l'intérieur d'une lourde boîte de plomb, elle-même enfouie sous près de trois mètres de béton. Une plaque marque l'endroit : aux abords de la forêt indienne, au milieu des ronces. L'ouverture de la capsule est prévue pour 2979, au trentième siècle, un millier d'années après l'enfouissement.

Sont prévus dans un avenir plus ou moins proche, toujours dans le cadre de ce projet, le lancement ou l'enfouissement de plusieurs capsules témoins.

© 1979 Agnes Denes

Questionnaire

Croyez-vous que l'humanité disparaîtra un jour ?

Si oui, cela doit-il influencer nos attitudes ou changer notre façon de penser et nos actions ?

Qu'est-ce qui détermine vos actions ? Croyez-vous qu'il y a une force qui influe sur ce qui arrive ?

Qu'attendez-vous de la vie ?

Pourquoi pas plus ?

Êtes-vous croyant ? Si oui, pensez-vous que cela puisse relever d'une habitude ou d'un conditionnement ?

De quoi vous préoccupez-vous le plus ?

Que pensez-vous de la mort ?

Quel serait votre plus grand bonheur ?

Y a-t-il quelque chose que vous haïssez ?

Qu'est-ce que la haine pour vous ?

Qu'est-ce que l'amour ?

Qu'est-ce qui s'avère le plus important pour l'humanité : la science ou l'amour ?

S'il y a plusieurs sortes d'amour, qu'est-ce qui les relie ?

Quel est selon vous la finalité de l'homme ?

Si vous aviez le choix, qui aimeriez-vous être ?

Si nous sommes les résultats d'un développement, dans quel sens va ce développement ?

Quelle est selon vous la plus grande réussite de l'humanité ?

Si la curiosité humaine est le fruit d'un cerveau qui n'est utilisé qu'à moitié, pensez-vous que les mystères seront élucidés quand le cerveau sera plein ?

Quand avez-vous le sentiment d'être vaincu ?

Quand avez-vous le sentiment de triompher ?

Quelles sont selon vous les différences majeures entre l'humanité et les « petits » animaux ?

Pensez-vous que nous sommes esclaves de nos habitudes ?

Comment pourrions-nous y échapper ?

En quoi consisterait une existence parfaite ?

Quelle est la réalité ultime ?

Pensez-vous que l'humanité devrait être plus pratique ou plus visionnaire (sur le plan éthique, magnanime, créatif, humaniste, etc.) ?

© 1977 Agnes Denes



Rice Planting, 1977



Tree Chaining, 1977

Plantation d'une rizière

Le rituel de la préparation
 Le semis
Les camions qui déversent de la terre
 Le Rototiller bêche
 Pique dans le sol argileux et rocailleux
 Enlèvent les pierres
Déblayant, ratissant le sol tamisé
 Essayant de niveler la terre sans succès
Sans digue, impossible d'inonder le champ
 Il faut utiliser l'accrosage automatique
 Il n'y a ni assez de tuyaux ni assez d'eau
Les pompiers volontaires prêtent une lance de quatre cents mètres de long qui a
déjà bien servi
 Effilochée et abîmée
 Pleine de trous
Mais nous sommes reconnaissants !
 Puis nous passons à la conception de systèmes sophistiqués
 Même à une pression d'eau régulière
Édifiant des rizières
 Mélangeant azote et phosphate
 Et enfin l'insémination !
La graine entre dans le sol
 Semant essouffisés sous le soleil chaud
Un riz long sain
 La Belle Patna
 Une variété de riz de la Louisiane
 La sueur nous brouille la vue
 Un avis d'orage dans le théâtre du ciel
 Course folle pour couvrir les graines avec de la terre arable tamisée
Puis une semaine d'attente pour
 La naissance de la graine
 Des pousses jaunes-vertes apparaissent
Poussant à travers les pierres et les mottes
 Sur le sol emprunté
 La vie !
Les Chutes du Niagara sont nées ici il y a douze mille ans
 Les jeunes plants couvrent le champ
Poussent de deux centimètres et demi par jour
 Mûrissant dans
 Le vert le plus éclatant qui soit
Les gens viennent de partout
 La première rizière du Nord-Est
Et sa couleur !
 Comparée au vert monotone autour
 On développe une mentalité de paysan
Qui veut une pluie fine et une bonne récolte
 Nourrissant
 Entretien le champ
Le traitant avec du Propanil
 Ajoutant de l'engrais
 S'enfonçant jusqu'aux genoux dans le sol irrigué et trempé
 Pour sarclier
Puis s'effondrer couvert de boue et de sueur
 Au bord de la falaise, les pieds se balançant dans le vide
Quarante cinq mètres en-dessous de
 Moi La rapide
 Et tourbillonnante rivière dans les gorges
 Où le Niagara passa il y a 12 000 ans
Comment était-ce alors ? Est-ce que les oiseaux chantaient ?
 Qui a vu ?
 Qui a entendu ?
 Je veille
Derrière moi la rizière arrivée à maturité
 Riche et luxuriante
 Qui bruit dans le vent
 Tremble sous la pluie d'été
Ce n'est que deux mois plus tard que j'apprendrai
 Que mon champ était contaminé
 Que malgré
30 centimètres de sol frais
 J'avais fait pousser du riz radioactif

L'enchaînement de la forêt

Une activité

Qui consiste à transporter des tonnes de chaînes dans la forêt
Qui fut à une époque un cimetière indien sacré

Sans tenir compte

Des mises en garde

Je choisis les arbres qui seront enchaînés

Et entoure les troncs

Puis tire les chaînes

Tirer

Soulever

Entourer

Clouer

Entrelacer

D'un arbre à l'autre

Hisser

Les chaînes sur les branches

Le cliquetis et cliquètement de l'acier contre la pierre

Le raclement de l'écorce et de la peau

Soulever et hisser

De plus en plus haut

S'immiscer

Tirer et tendre

Pendant

Que les araignées courent et dansent au-dessus de nos têtes

Elles

Semblent avoir

Une jambe supplémentaire désarticulée

navigation

Utilisée pour la

D'où viennent-elles ?

Qui et que sont-elles ?

Personne ne les avait jamais vues auparavant

Le livre que nous avons trouvé ne les répertorie point

Une espèce inconnue

garde

Les arbres succombent

Les chaînes sont tendues

Le Portail est terminé

Il mène à la salle

Et plus profondément

Au cœur de la forêt

Et plus haut sur une colline

Se dresse

Un arbre magnifique

Épais et grande plus d'une trentaine de mètres

À enchaîner

Dans

Un arc très large

Le clocher de l'église

Et autour de lui

Dans une formation naturelle, des douzaines d'arbres veillent

Se penchent pour former

Un toit cintré

Le dôme parfait

Debout dans son silence

Dans un croissant

Un toit cintré

Le dôme parfait

Pour la

Cathédrale !

Je suis dans la seule cathédrale

Réellement faite par Dieu

Je suis dans la seule cathédrale

Réellement faite par Dieu

Je suis dans la seule cathédrale

Réellement faite par Dieu

Je suis dans la seule cathédrale

Réellement faite par Dieu

Je suis dans la seule cathédrale

Réellement faite par Dieu

Je suis dans la seule cathédrale

Réellement faite par Dieu

Je suis dans la seule cathédrale

Réellement faite par Dieu

Je suis dans la seule cathédrale

Réellement faite par Dieu

Je suis dans la seule cathédrale

Réellement faite par Dieu

Je suis dans la seule cathédrale

Réellement faite par Dieu

Je suis dans la seule cathédrale

Réellement faite par Dieu

Je suis dans la seule cathédrale

Réellement faite par Dieu

Je suis dans la seule cathédrale

Réellement faite par Dieu

Je suis dans la seule cathédrale

Réellement faite par Dieu

Je suis dans la seule cathédrale

Réellement faite par Dieu



Les chutes

Ayant obtenu un permis spécial pour filmer les chutes du haut d'un rocher en surplomb

Nous nous trouvons au milieu d'un théâtre

Autour de nous les rapides bouillonnent

La masse d'eau moussante et écumeuse tourbillonne Lutte Temporise

Puis déborde violemment de son lit

Et plonge dans les profondeurs

Dans un bassin de mousse que l'arc-en-ciel découpe

La fureurLe fracasL'énergie incessante Le soleil est une chaleur blanche

Et la blancheur de l'eau fait mal aux yeux

À mes pieds, dans le creux d'un rocher, un bassin s'est formé

Je m'agenouille pour boire et rafraîchir mon visage brûlant

Si je me penche en avant ou tends mon bras

Si je tends ma main Je peux toucher La mort

Le tumulte et la quantité de mouvement sont trop effrayants

Soixante mètres en contre-bas

À la verticale

Déluge sans fin Sifflant Torrent rugissant Et la mort

Un pas seulement

Pendant un interminable moment suspendu dans le temps je sens une pression silencieuse de l'intérieur

Un calme

Glacial Qui ne connaît pas la peur Porte son regard en dehors de moi Vers le soleil

Écume Brume

Tombe en cascade du givre blanc et vert argenté

C'est là le monde entier

L'esprit s'enferme dans sa profondeur Et sait

Comprend Tout

Aucun mot ne peut dire Cette paix froide

La tentation de lâcher prise et de basculer dans le paradis

Sans peur

Juste une terrible envie de sauter

Et là au sommet entouré de cette magnificence Je connais

La Majesté et l'insignifiance

Et toutes les réponses

Puis soudainement Le fracas reprend Le temps reprend

Me voilà sans forces

Après un moment d'une telle intensité

Avec la caméra nous suivons un oiseau

Qui vole juste au-dessus du courant

La stimulation est presque insupportable

Aucun de nous ne parle Nous restons silencieux jusque

Sur le chemin du retour en voiture

Après avoir vu Avoir touché Avoir été sur la cime

Pour Rice/Tree/Burial

La fusion est totale.

© 1977 Agnes Denes

L'enfouissement

Ici, le rituel est assez différent, chercher un endroit encore intact et tranquille, entre la rizière et la forêt, le trouver au pied d'une colline fertile à la lisière d'une forêt bordée de ronces, de hautes fougères et d'arbustes. La préparation de la terre consiste à creuser un trou profond pour la capsule témoin. Le sol est dur et la machine fait un bruit atroce, un bruit aigu, quand elle heurte durement quelque chose. Une surface de morceaux rouge-orangés sortis de la terre - artefacts d'un autre temps? Une capsule témoin sur une capsule témoin? Pourquoi pas? Nous creusons un peu plus, modelons la cavité, cela prend deux jours, le temps de préparer la capsule, le micro-film desséché mis en sécurité dans une boîte de plomb pour une ouverture prévue au trentième siècle. Ce qui n'est pas si long, mais qui le devient si vous êtes un humain. Aucun objet à l'intérieur, seulement des questions et des réponses existentialistes. Le futur nous évaluera sur la base des questions que nous nous sommes posées et des réponses que nous avons données. Nous enfouissons la capsule sous près de trois mètres de béton en remettant une partie de la terre. Comment feront-ils pour la sortir? Je demande. S'ils ne voient pas comment en 3000 après Jésus-Christ, dit un stagiaire, ça veut dire qu'ils ne méritent pas de la trouver. Génial. Les étudiants sont intelligents. Leurs réponses sont dans la capsule. Ils viennent du monde entier. La plaque qui marque l'endroit est mise. La végétation nous arrive aux genoux et l'endroit semble encore quasiment vierge. La communication a commencé à enjamber les siècles. De même que la graine entre dans la terre, de même qu'une personne y entre pour son enterrement, maintenant les pensées humaines y entrent pour aller au-delà de la finitude humaine, s'enraciner et trouver un sens à travers l'échange cyclique entre les esprits et les époques. Quelle que soit l'issue, le paradoxe a été planté, la pensée est en terre.

© 1977 Agnes Denes





Tree Chaining, 1977

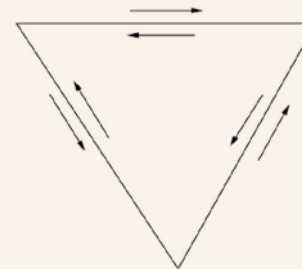
Exercices en Éco-logiques

(1969)

La première triangulation transitionnelle visuelle a été réalisée au cours de l'été 1968 dans le comté de Sullivan (État de New York). La plantation du RIZ représentait la vie / la croissance; l'enchaînement des ARBRES* représentait l'interférence avec la vie / la croissance; et l'enfouissement de mon HAÏKU** représentait l'idée, l'abstrait, l'absolu. Nous commençons avec quelque chose de vital ou de controversé - LA VIE; trouvons son contraire - LA MORT; puis nous entreprenons d'établir un lien logique, un raisonnement intermédiaire, qui modifie les deux premiers (déductif, affirmatif ou descriptif) et les fait passer à une trichotomie supérieure - L'IDÉE.

PLANTATION DU RIZ (thèse)

vie
causalité
insémination
création
culture
croissance
développement
transition
éphémérité
mortalité



ENCHAÎNEMENT DES ARBRES (antithèse)

interférence de la mort
avec la vie et le développement
inhibition
contrainte
modification
variation
mutation
transition
endurance
adaptation
changement
survie
vie

ENFOUISSEMENT DU HAÏKU (synthèse)

induction
insémination
idée/raison
succession
développement
préservation de concepts
survie
croissance/évolution
continuum
transcendance

* L'enchaînement des arbres : tester la force d'une idée pour déterminer ce qui est le plus fort : l'idée ou la nature.

** L'enfouissement du Haïku : haïku poétique écrit en 1968 enfouit dans un réceptacle hermétique, à 3,50m de profondeur.

Agnes Denes

Born in 1931 in Budapest (HU).
Lives and works in New York (US)

Agnes Denes is an American artist who was first associated with the Conceptual Art movement. In the late 1960s, she pushed its boundaries in the direction of Ecological Art which covered everything from individual creation to social awareness—an “eco-logical” esthetic confronting environmental issues.

Art and Science, both vectors of human knowledge and experience, joined forces to counter an anthropocentric civilization which turns its back on nature—a civilization founded on a suicidal, progressivist idea of nature’s exploitation. It is no longer just a question of landscape as representation, but of Nature itself.

www.agnesdenesstudio.com

Rice/Tree/Burial, 1977/2012
39 photographs of archive, black & white, diagram, text
49 Nord 6 Est - FRAC Lorraine Collection



Manifesto

(1969)

working with a paradox
defining the elusive
visualizing the invisible
communicating the incommunicable
not accepting the limitations society has accepted
seeing in new ways
living for a fraction of a second and penetrating light years -
measuring time in the extreme distances -
long before and beyond living existence
using intellect and instinct to achieve intuition
striving to surpass human limitations by searching the mysteries
and probing the silent universe,
alive with hidden creativity
achieving total self-consciousness and self-awareness
probing to locate the center of things -
the true inner core of inherent but not yet understood meaning -
and expose it to be analyzed
being creatively obsessive
questioning, reasoning, analyzing, dissecting and re-examining
understanding that everything has further meaning,
that order has been created out of chaos,
but order, when it reaches a certain totality
must be shattered by new disorder
and by new inquiries and developments
finding new concepts, recognizing new patterns
understanding the finitude of human existence and still striving
to create beauty
and provocative reasoning
recognizing and interpreting the relationship of creative elements
to each other: people to people
people to god, people to nature, nature to nature, thought to
thought, art to art
seeing reality and still being able to dream
desiring to know the importance or insignificance of existence
persisting in eternal search

Agnes Denes



Rice Planting, 1977

Rice/Tree/Burial

Artpark, Lewiston, New York, 1968-79

Rice/Tree/Burial was first realized in 1968 in Sullivan County, New York, as a private ritual. It was a symbolic "event" and announced my commitment to environmental issues and human concerns. It was also the first exercise in Eco-logic – an act in eco-philosophy.

I planted rice to represent life (initiation and growth), chained trees to indicate interference with life and natural processes (evolutionary mutations, variations, decay, death), and buried my Haiku poetry to symbolize the idea or concept (the abstract, the absolute, human intellectual powers, and creation itself). These three acts constituted the first transitional triangulation (thesis, antithesis, synthesis) and formed the Event. According to evolutionary theories, Event is the only reality, while the reality we perceive is forever changing and transforming in an expanding evolutionary universe in which time, space, mass, and energy are all interconnected and interdependent.

Rice represented a universal substance referring to sustenance and the life-giving element, while the seed itself denoted the nucleus, first principle or cause – the beginning. The act of sowing implied the source of growth, the introduction of a thing into another environment in order to initiate a process, the setting of something into motion (fertilization, conceiving, induction).

The chaining of trees signified linkage, connective units and associations, flexibility and restraint. It implied bondage, defeat, interference with growth – decay. The act of chaining brought attention to the mysterious life-force of an organism and its partial triumph over boundaries and restraints – its uneven, limited transcendence. Chaining trees also expressed choice, the selection and defining necessary in the creative process.

The texture of the forest, having been interrupted by the re-ordering of its elements, yielded unique structures of isolated or combined sculptural forms. The chains became additional limbs and blended into their surroundings to become visible only in certain lights, angles and perspectives, conveying the conflicting and interdependent aspects of art and existence, illusion and reality, imagination and fact. The chained trees stood as monuments to human thought versus nature.

The burial of my haiku formed the essence of thinking processes (consciousness, deductive reasoning, and the logic of emotions). It represented the concept as essence of invention, which connects and defines life and death and acts as modifier and rationale for both. I kept no copies of my poetry, thereby relinquishing, "giving up to the soil," something personal and precious – an act that also symbolized the self-denial and discipline required by this new analytical art form. The act of burial, or placing into the ground and receiving from it, a cause-and-effect process, marks our intimate relationship with the earth. In the one hand, it indicates passing, returning to the soil, disintegration, and transformation; on the other, generation and life-giving, pla-

cing in the ground in the purpose of planting. It is also a metaphor for human intelligence and transcendence through the communication of ideas – in this case, to future descendants.

All three imply change from one form to another, cyclic phenomena, transformation – as from chaos to order and back. Consequently, all three ideas representatives or metaphors – the rice, the tree, the burial – become analogous, interactive and interdependent, creating the tension of opposing forces acting on each other and the momentum necessary to pass from one state to another and into further propositions. Their interaction creates a counter-balance as they pass into each other's realm or meaning to become successively interchangeable through their inherent polarity.

The ritual marked the beginning of my involvement with the creation of a "visual philosophy," a complex process that explores essences as forms of communication. It finds methods to put analytical propositions into visual forms, defines elusive processes and creates analogies among divergent fields and thought processes. It challenges the status quo and tests its own validity.

In the summer of 1977, the ritual was re-enacted and realized on a full scale at Artpark (Lewiston, N.Y.), completing the first cycle in the evolutionary process of my work and marking an important phase in its development. This periodical summation is a natural evolutionary phenomenon. Organisms probe their environment to find best possible ways to survive by developing memory and the ability to compare. In our limited existence, this long view of reaching back and re-examining provides answers as to where we have been and where we are going.

I planted a half-acre rice field 150 feet above the Niagara gorge. The site marked the birthplace of Niagara Falls between Canada and the U.S., 12,000 years ago. The rice grew up mutant, an unforeseen consequence of Artpark having been a dump-site near Love Canal. I chained the trees in a sacred forest that was once an Indian burial ground, long since rooted and desecrated, working under the watchful eyes of the Indians who seemed to hover over us in the trees and cover our bodies in the form of eerie spiders.

I then climbed out to the edge of Niagara Falls and filmed it for seven days, adding the force of nature, as a fourth element, to this cycle of dialectics. With this act I also affirmed that my art functioned on the edge of the unknown in the delicate balance of the universals and the self, of the moment and of eternity – and was not afraid to assume the risks such art must take. The shaky ledge from which I filmed had been dynamited to control the retreat of the falls. Soon after my filming, it fell into the white foam below.

The time capsule was buried at Artpark at 47°10' longitude and 79°2'32" latitude. It contained no objects other than the micro-filmed responses to a questionnaire that had traveled around the world, and a long letter I wrote addressed "Dear Homo Futurus". The questionnaire was composed of existential questions concerning human values, the quality of life, and the future of humanity. The responses

EN

were primarily from university students in various countries where I spoke or had exhibitions of my work. Within the context of a time capsule, the questionnaire functioned as an open system of communication, allowing our descendants to evaluate us not so much by the objects we created – as is customary in time capsules – but by the questions we asked and how we responded to them.

The desiccated microfilm was placed in a steel capsule inside a heavy lead box in nine feet of concrete. A plaque marks the spot: at the edge of the Indian forest, surrounded by blackberry bushes. The time capsule is to be opened in 2979, in the 30th century, a thousand years from the time of the burial.

There are, still within the framework of this project, several time capsules planned on earth and in space, aimed at various time frames in the future.

© 1979 Agnes Denes

Questionnaire

Do you believe humanity will become extinct one day?

If so, should this influence our attitude or change our thinking and actions?

What governs your actions? Do you think there is a force influencing what happens?

What do you want out of life?

Why not more?

Are you religious? If so, do you think it could be habit or conditioning?

What do you care about most?

How do you feel about death?

What would mean the greatest happiness to you?

Do you hate anything?

What do you think hate is?

What is love?

Which do you think will prove ultimately more important to humanity – science or love?

If there are different kinds of love, what connects them?

What would you say the human purpose is?

What would you rather be, if you had a choice?

If we are results of a development, in what direction is that development moving?

What do you consider humanity's most important achievement?

If human curiosity is the result of a mind half used, do you think the mysteries will be solved when the mind is filled?

In what way do you feel that you are defeated?

In what way do you feel that you are triumphant?

What do you consider to be the major differences between humanity and "lesser" animals?

Do you think we are slaves to our customs?

How could we overcome this?

What would perfect existence consist of?

What is ultimate reality?

Do you think humanity should be more practical or more visionary (ethical, magnanimous, creative, humanistic, etc.)?

© 1977 Agnes Denes

Chaining the Forest

Activity
Hauling Tons of Chains into the Forest
Past Sacred Indian Burial Ground

Not Heeding
The Warning
I Select the Trees to be Chained
Around the Trunks

Then Drag
The Chains
Pulling Lifting Circling Mailing Weaving
In and Out of the Trees

Hoisting
The Chains onto the Branches
The Clank and Clatter of Steel Against Rock

Scraping Bark and Skin
Lifting and Hoisting
Higher and Higher Intruding

Straining and Stretching
While Spiders Crawl and Dance Over Us They
Seem to Have One Double-Jointed Extra Leg Used for Navigation
Where Do They Come From?
Who and What Are They?
No One Has Ever Seen Them Before
An Unknown Species
Spirit of Dead Indian We are Warned

The Book We Find Does Not List Them

The Trees Succumb
The Chains are Taut
The *Portal* is Done Leading into the *Chamber*

And Deeper
In the Heart of the Forest
Higher Upon a Hill Stands
One Magnificent Tree Thick and Tall More Than a Hundred Feet
To Be Chained Into A Sweeping Arc
The Church Steeple

And Around It In Natural Formation Dozens of Trees Stand Vigil In a Crescent
Bending Over to Form

An Arched Roof
The Perfect Dome For the
Cathedral!

Standing Inside its Stillness
I Am Inside the Only Cathedral
Really Made by God

Then Suddenly
The Foliage Forms a Running Figure Seen Against the Sky
Then Another

Sitting Cross-Legged with a Headaddress
The Air is Stifling and Muggy

And We Are Covered with Bites
I photograph The Indians in the Foliage

For My Doubt As Well As Other's
Toward Evening in the Third Day the Air Softens

And Cools
The Chains Become Limbs The Trees Are Not Hurt
The *Portal* The *Chamber* and The *Cathedral*

Thought Versus Nature
The Chain Drawing is Complete The Structure Lives
Antithesis Has Been Given Form
And It Isn't Death Because Life is Only Here n e s s

The Chains Now Look
Like Branches
And Dissolve Into Forest Texture

Mutation Is
Variation The Forest is Different
But Change is Life The Trees

Breathe with
The Chains Silent Chains in the Night In a Forest
Alive with
Fireflies and Night Sounds.



Niagara Falls, 1977

The Falls

Having Obtained Special Permit to Film the Falls from a Rock Jutting over the Edge
 We Stand in the Midst of a Drama
 Around Us the Rapids Boil
 Frothing Foamy Watermass Swirls Fights Holds Back
 Then Spills Violently Over the Edge
 And Plunges into the Depth Below
 Into a Pool of Foam Sliced by Rainbow
 Rage Thunder Ceaseless Energy The Sun is White Heat
 And the White of the Water Hurts the Eyes
 At My Feet a Still Pool Has Collected in the Hollow of a Rock
 I Kneel to Drink and Cool My Hot Face
 If I Lean Forward or Put my Arm Out
 If I Reach Out I can Touch Death
 The Tumult and the Momentum is Too Frightening
 Two Hundred Feet Below
 Straight Down
 Endless Deluge Sizzling Roaring Torrent And Death
 Just One Step
 For an Interminable Timeless Moment I Feel a Silent Pressure from Within
 A Frozen
 Fearless Stillness Looking Out of Me at the Sun Foam Mist
 Cascading Tons of White-Silver-Green Frost
 This is the Whole World
 The Mind Locks into its Profundity And Knows
 Understands Everything
 No Words are Adequate This Chilling Peace
 The Temptation to Let go and Cascade into Paradise
 Without Fear
 Just a Tremendous Impulse to Leap
 And Standing There at the Summit Surrounded by this Magnificence I Know
 Majesty and Insignificance
 And A l l t h e A n s w e r s
 Then Suddenly The Thundering Resumes Time Resumes
 And I am Left Limp
 From the Intensity of the Moment
 We Follow a Bird with the Camera
 As It Flies Fearlessly Up Against the Flow of Water
 The Stimulation Is Almost Unbearable
 None of Us Speak Silent Even Later
 On the Way Back in the Car
 Having Seen It Felt It Been to the Mountaintop
 For Rice/Tree/Burial
 The Fusion is Complete.

© 1977 Agnes Denes

The Burial

The ritual is quite different here, searching for a spot untouched, private, between rice field and forest, then finding it at the base of a lush hill at the edge of the forest bordered by blackberry bushes, tall fern and shrubs. The preparation of the ground consists of digging a deep hole for the time capsule. The soil is hard and the machine makes an awful racket as it bites deeper into the bottom and hits something hard with a sharp clank. Red-orange broken pieces surface from inside the earth – artifacts of another time? Time capsule upon time capsule, why not? We dig some more, shaping the cavity, it takes two days, while we prepare the time capsule, micro-filmed, desiccated safely tucked into a lead box to be opened in the thirtieth century. Not much time but a lot if you are human. No objects inside, only existentialist questions and answers. The future will evaluate us by the questions we asked and the answers we gave, not by the objects we made. We bury the capsule in nine feet of cement replacing some of the earth. How will they ever get this out? I ask. If they can't figure that out by 3000 A.D., says an intern, they don't deserve to find it. Great. Students are smart. These are their responses in the capsule. From all over the world. The plaque is placed marking the spot. The vegetation is knee-deep and the area looks almost untouched. Communication has commenced spanning centuries. As the seed enters the ground, as a person enters it for burial, so now human thought enters it seeking to overcome human finitude and to find a foothold, some meaning through the cyclic exchange between minds and epochs. Whatever the outcome, the paradox has been planted, the thought is in the ground.

© 1977 Agnes Denes

Exercises in Eco-logic

(1969)

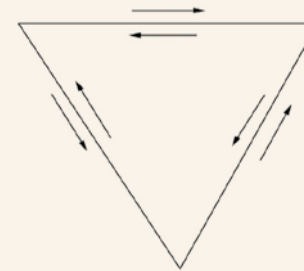
The first visual transitional triangulation was realized in the summer of 1968, in Sullivan County, New York.

RICE was planted to represent life/growth; TREES were chained* to represent interference with life/growth; and HAIKU was buried** to represent the idea, the abstract, the absolute.

We begin with something vital or controversial – LIFE; find its opposite – DEATH; then proceed to establish a connective link, intermediate rationale, which modifies the first two (deductive, assertive, or expository) and transitions them to a higher trichotomy – IDEA.

RICE PLANTING (thesis)

life
causation
semination
creation
cultivation
growth
development
transition
impermanence
mortality
death



TREE CHAINING (antithesis)

death-interference
with life & development
inhibition
restraint
modification
variation
mutation
transition
endurance
adaptation
change
survival
life

HAIKU BURIAL (synthesis)

induction
semination
idea/reason
succession
development
transmittal
preservation of concepts
survival
growth/evolution
continuum
transcendence

* TREE CHAINING: testing the strength of an idea to determine which is stronger: thought or nature.

** HAIKU BURIAL: Haiku poetry written before 1968 buried in an airtight container, twelve feet deep.





Cecilia Vicuña

Née en 1948 à Santiago (CL).
Vit et travaille à New York (US) et au Chili

Cecilia Vicuña mélange l'activisme politique et la pratique esthétique expérimentale. Son travail s'inspire de son propre pays, le Chili dont elle s'est exilée au tout début des années 1970, mais aussi de ses terres d'accueil, notamment la Colombie et New York où elle vit aujourd'hui. « Poésie » est le terme qui permet de définir au mieux l'ensemble de son œuvre - qui touche aux arts visuels, à la littérature, à la musique, au théâtre... -, élaborée sur le concept de « arte precario », un art anti-historique matérialiste (precario - précaire) et spirituel (precario - prière) qui permet une possible remise en question du présent.¹

www.ceciliavicuna.org

¹ Extrait de la notice de Luc Jeand'heur à retrouver dans son intégralité sur : <http://collection.fraclorraine.org>

Quipu Austral, 2012/2013
Installation. Rubans de laine non tissée, son
Dimensions variables. Collection 49 Nord 6 Est - Frac Lorraine

Quipu Austral¹

2012/2013

L'installation *Quipu Austral* est composée de deux éléments: des rubans de laine non tissée attachés au plafond par des nœuds (« quipu », dans la langue andine quechua) et l'enregistrement sonore de poèmes que je chante.

Ce *Quipu* est une prière pour un monde unifié, née de la vision commune qu'avaient les peuples premiers d'Amérique du Sud et d'Australie sur le monde : leurs sociétés étaient basées sur la beauté des échanges, sur des relations égales et libres. La palette de couleur de la laine s'inspire des peintures aborigènes et va du jaune pâle au rouge-brun. J'ai commencé à réaliser des « quipu » lorsque j'étais adolescente au Chili. Le « quipu » est un système d'écriture basé sur des nœuds et des fils colorés créé dans les Andes il y a plus de 5 000 ans (ce qui le rend peut-être antérieur à l'écriture). Il fut utilisé jusqu'à la conquête espagnole de l'Amérique du Sud au quinzième siècle qui le supprima rapidement. Réactiver ce processus était donc pour moi un acte de rébellion.

J'ai intitulé cette installation *Quipu Austral* pour souligner les connections entre les arts de l'hémisphère sud qui ont en commun un même système d'orientation métaphysique. Le « quipu » a pour pendant virtuel le « ceqe » qui signifie ligne en quechua. Ce concept permettait de connecter toutes les communautés aux sites sacrés de leurs terres, des sources d'eau le plus souvent. J'ai été frappée par le parallèle entre le « ceqe » et les « songlines » du Temps rêvé des Aborigènes d'Australie. Ce sont deux traditions orales basées sur un comportement éthique et esthétique qui soutient la fertilité de la terre. Nous exploitons la Terre à la limite de ses capacités. Il est temps pour nous de prêter une oreille neuve aux voix des Anciens. J'ai souvent écrit que l'être humain a un désir profond de relations équitables et ce besoin devrait être la base de



Quipu Austral, 2012/2013

.....



Quipu Austral, 2012/2013

.....
tous les échanges. Si l'art est compris comme l'expression de ce désir, il peut redevenir, comme par le passé, un modèle éthique, un lieu de réflexion.

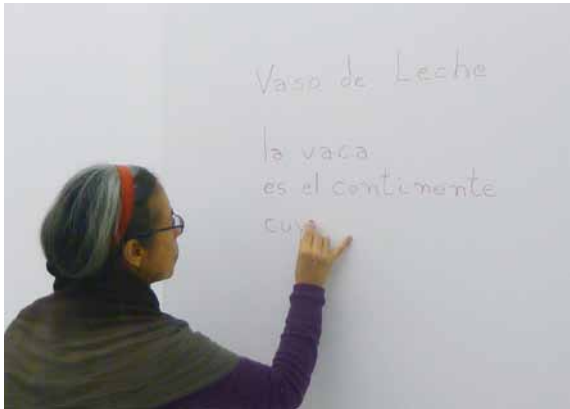
Mon *Quipu* est un poème dans l'espace. La laine non tissée symbolise l'état inachevé d'où tout est né. Quand des gens le traversent, ils deviennent eux-mêmes les « nœuds », les porteurs de mémoire.

J'ai demandé à un musicien chilien, mon ami José Pérez de Arce, de m'enregistrer lorsque je chantais et improvisais des sons évoquant l'eau et les fils. Dans les Andes, le fil est une métaphore pour l'eau, le fil de la vie. *Quipu Austral* est une prière pour les sources d'eau qui s'assèchent partout dans le monde. J'ai aussi demandé à José Pérez de Arce d'inclure sa voix en réponse à mon chant, ainsi que des ambiances sonores du Chili.

J'ai grandi dans une famille traditionnelle d'artistes, descendants métissés d'Européens et d'Andins. Notre maison était pleine de livres en langues diverses, de magnifiques livres d'art et d'encyclopédies que j'ai dévorés. Mon éducation fut tout ce qu'il y a d'européen mais je savais que l'histoire avait un verso. J'avais le sentiment que même la branche d'origine européenne de ma famille s'était mise à l'unisson des Andes, après avoir été là depuis le XVII^{ème} siècle. J'ai donc lu les avant-gardes européennes, Dada et les Surréalistes, comme une confirmation de la capacité de la poésie à reconnecter les hommes à la mémoire antique de la terre. Artiste poète, j'ai commencé à travailler au Chili au milieu des années 1960 sous l'influence combinée des Andes et de Dada : je créais des œuvres précaires sur la plage qui disparaissaient avec la marée haute.

Cecilia Vicuña

¹ Extrait de *Gleanings*, ouvrage à paraître de Moira Roth



Cecilia Vicuña réalisant in situ le poème qui accompagne l'œuvre *Vaso de Leche*
(collection Frac Lorraine)

.....

Quipu de luz

hilu
 míname

*

umbilical
cord

hilo ventral
numen tactil

órgano
de la suma

cuerpo comunal

emptiness
within
the knot

non word
within
words

the union
of all

*

stoma
del mundo

boca estelar

el cosmos
habla en tí

aliento del hilo

entraña inicial

el cielo y el niño
comen en tí

*

to weave
is to awake

the web of life
weaving itself

*

spin now
a speech of light

a bridge
between us

*

tinkurqan
kanchaywan

kay cuniraya
huiracochas
pachakamaq¹

guía este hilar

*

Cecilia Vicuña

¹ Quatre lignes adaptées du Manuscrit de Huarochirí, le premier texte rédigé en quechua en réponse à la conquête du Pérou au XVIème siècle. tinkurqan/kanchaywan kay kuniraya/wirakuchas. Traduction provisoire: Il a rejoint ma lumière / Ce Cuniraya Huiracocha / qui transmet la force vitale.



El Aliento del Hilo. Performance chantée, 06 juin 2013 au Frac Lorraine. Entremêlant l'espagnol, l'anglais et les langues quechua et mapuche, Cecilia Vicuña fait revivre les forces de l'oralité des peuples premiers des Andes.

→ *Quipu Austral* 2012.
Cockatoo Island, 18^{ème} Biennale de Sydney *All our relations* (2012), Australie.



EN

Cecilia Vicuña

Born in 1948 in Santiago (CL).
Lives and works in New York (US) and Chile

Cecilia Vicuña combines political activism and an experimental esthetic practice. Her work is centered on her own country from which she was exiled at the beginning of the 1970', as well as on the places of her refuge, in particular Colombia and New York, where she is currently living. Spanning all arts-plastic arts, literature, music, theater... - all her work is poetry. She elaborates her concept of "arte precario," a type of anti-historical materialist (precario - precarious) and spiritual (precario - prayer) art which opens up the questioning of the present.¹

www.ceciliavicuna.org

¹ Excerpt of Luc Jeand'heur's essay, available in its entirety at <http://collection.fracloorraine.org>

Quipu Austral, 2012/2013
Installation. Ribbons of unwealed wool, sound. Variable dimensions.
49 Nord 6 Est - Frac Lorraine Collection



Quipu Austral¹

2012/2013

My installation *Quipu Austral* is composed of two elements: unspun wool tied to the cross beams in “quipu” (“quipu” means knot in Quechua, an Andean language), and a sound recording of my voice chanting my poems.

I intend this *Quipu* as a prayer for the union of the world, emerging from the commonality of world views of the ancient peoples of South America and Australia who created societies based on the beauty of exchange, in other words relationships based on equality and freedom. The long unspun streams's colours were inspired by the palette in Aboriginal paintings and range from pale yellows to the colour of red earth.

I began making these «quipu» knots as a teenager living in Chile. «Quipus» are a system of «writing» with knots and coloured threads that was created in the Andes, more than 5,000 years ago, (which makes them perhaps older than writing.) It was in use until the Spanish Conquest of South America in the 15th century. Soon after it was abolished. So, for me, it was an act of rebellion to begin again the process of speaking through the threads.

I called my installation *Quipu Austral* to emphasise the connectedness between the arts of the Southern Hemisphere which share a metaphysical orientation. The “quipu” had a virtual counterpart: the “ceqe” which means line in Quechua. It was a concept connecting all communities to the sacred sites in the land, usually water. I was struck by the parallels between the “ceqe” and the *Dreamtime songlines* of the Aboriginal Australians. Both these oral traditions imply an ethical and aesthetic way of being that sustains the fertility of the land. We are now pushing the earth to a very dangerous unsustainability, so it is time for us to hear the ancient voices in a new way.

Over the years I have often written that there is a deep human desire for fair relationships, and this need should be the basis of all exchanges. If art is understood as an expression of this desire, it can become again, as it was in the past, an ethical model, a place for reflection.

My *Quipu* is a poem in space, unlike any “quipu” that existed before. It is constructed with unspun wool which symbolises the “not yet” state from which everything is born. When people walk through it, they themselves become the “knots”, the carriers of memory.

I asked the Chilean musician, my friend José Pérez de Arce, to record me as I chanted and improvised sounds that spoke to water and threads. In the Andes, thread is a metaphor for water, the thread of life. The sources of fresh water are drying up all over the world, therefore the *Quipu Austral*'s prayer. I also asked José Pérez de Arce to include his voice, responding to my chant, as well as the ambient soundscape of Chile.

.....

I grew up in a very traditional family of artists of mixed European and Andean ancestry. Our home was filled with books in many languages and fantastic art books and encyclopedias which I devoured. My education was thoroughly European, but there was another side to the story. I felt that even the European side of my family had become attuned to the Andes, after being there since the 17th century. As a result I read the European avant garde, Dada and the Surrealists as a confirmation of the power of poetry to reconnect people to the ancient memories of the land. As an artist poet I began working in Chile in the mid 1960's, creating precarious works on the beach that disappeared with high tide, under the combined influence of the Andes and Dada.

Cecilia Vicuña

¹ Extract from the forthcoming *Gleanings* by Moira Roth

Quipu de luz

hilo
 mínime

*

umbilical
cord

hilo ventral
numen táctil

órgano
de la suma

cuerpo comunal

emptiness
within
the knot

non word
within
words

the union
of all

*

stoma
del mundo

boca estelar

el cosmos
habla en tí

aliento del hilo

entraña inicial

el cielo y el niño
comen en tí

*

to weave
is to awake

the web of life
weaving itself

*

spin now
a speech of light

a bridge
between us

*

tinkurqan
kanchaywan

kay cuniraya
huiracochas
pachakamaq¹

guía este hilar

*

Cecilia Vicuña

¹ Four lines in Quechua, adapted from the *Manuscript of Huacochirí*, the first text written by Quechua speakers in response to the conquest in the XVI century in Peru. tinkurqan/kanchaywan, kay kuniraya/wirakuchas (Provisional translation: This kuniraya who animates mankind/who charges the world with being/met with, joined my light)



FR

Lucy. R. Lippard

Née en 1937 à New York (US)

Vit et travaille à Galisteo, Nouveau-Mexique (US)

Lucy R. Lippard est une écrivaine de renommée internationale, militante et parfois curatrice. Elle est connue pour son travail sur la dématérialisation de l'objet d'art dans l'art conceptuel, l'art féministe et interculturel, ainsi que dans l'art public et l'éco-art.

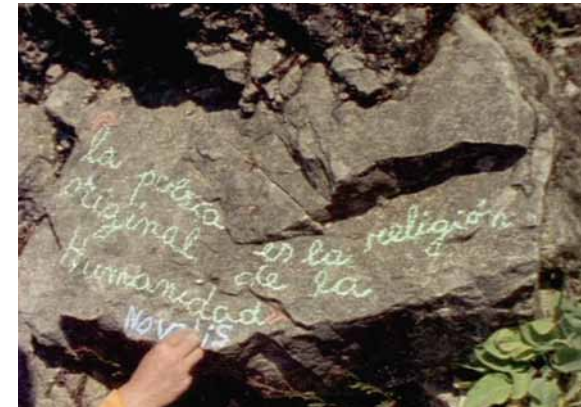
Cecilia Vicuña, *Con Cón*, Chili, 1966

La fabrique du fil universel¹

1997

«La vicuña [vigogne] sauvage est sacrée pour les cultures indigènes des Andes. Vivant dans les endroits les plus élevés, elle n'appartient donc pas aux humains, mais aux *apus*, aux dieux.» Les fortes fibres de sa laine (dont la structure moléculaire offre la meilleure protection contre le froid) ont pendant longtemps apporté chaleur et richesse, avant que les Espagnols ne remplacent les troupeaux autochtones de lamas domestiques et d'alpagas, les vigognes sauvages et les guanacos, qui assuraient l'équilibre écologique, par des troupeaux de bovins et d'ovins dont les sabots fendus et l'habitude d'arracher la végétation firent le lit de la pauvreté pour la population andine. (En chilien vernaculaire l'expression *no tengo lana* - je n'ai pas de laine - signifie aujourd'hui encore «je n'ai pas d'argent»). La légende dit aussi que la vigogne est née des sources de la montagne, et la fibre obtenue à partir de sa laine est symboliquement associée au fil d'eau et, par extension, à celui de la vie.

Cecilia Vicuña, née et élevée à Santiago du Chili, vit en exil depuis le début des années 1970, lorsque l'assassinat du président Salvador Allende par le général Pinochet la surprit lors d'un séjour à Londres. Peintre et poète, elle avait soutenu le gouvernement d'unité populaire d'Allende et participé au mouvement culturel d'intense vitalité qui l'accompagnait. À Londres, elle fut un membre actif du mouvement Chilean Solidarity [Solidarité chilienne], tout en fondant (avec Guy Brett, John Dugger et David Medalla) le groupe Artists for Democracy [Artistes pour la démocratie]. En qualité de «coordinatrice», elle fut la cheville ouvrière du Festival des Art pour la démocratie au Chili, qui se tint au Royal College for Arts, en 1974. En 1977, de retour en Amérique latine, elle s'installe à Bogota,



¿Qué Es Para Ud. la Poesía? 1980
Vidéo, couleur, sonore, durée : 23'
Collection 49 Nord 6 Est - Frac Lorraine

en Colombie, où elle travaille avec des troupes de théâtre et des groupes de musiciens. Elle crée des décors pour Candelaria et Quilapayun, et voyage seule dans le pays donnant des conférences sur la lutte au Chili, lisant ses poèmes ou animant des ateliers pour les populations locales. En 1980, elle s'installe à New York, et entame très vite une vie commune avec l'écrivain et peintre argentin César Paternostro, qu'elle épouse en 1981. [Elle passe] aujourd'hui plusieurs mois par an en Amérique latine.

Vicuña n'a jamais accepté les frontières entre les différents domaines artistiques, parvenant à se créer un territoire bien à elle dans les interstices (endossant le rôle du métis, ou du coyote). Davantage connue en tant que poète, elle avait eu au Chili une carrière de peintre avec un certain succès avant son départ pour Londres. En Angleterre, elle continua d'écrire (parfois sous le pseudonyme de Maria Santiago), mais elle se consacra plus particulièrement aux arts visuels, bannières peintes ou sculptures. À Bogota, elle a peint, pratiqué la scénographie, réalisé des actions dans la rue et un film en 16 mm à partir d'entretiens avec des prostituées, des policiers, des mendiants, des activistes et des habitants de bidonvilles - *What Is Poetry To You? [Qu'est-ce que la poésie selon vous?]* (1980). Dans les années 1970, deux films pour la télévision et un portrait documentaire (de Wolf Tirado, perdu depuis) lui ont été consacrés.

Vicuña a également édité « Palabra Sur », une collection de littérature latino-américaine pour Graywolf Press (1986-1989). Mais depuis 1966, la majeure partie de sa pratique artistique est constituée par les « precarios » [précaires], une série de sculptures de petites dimensions et d'installations constituées d'objets trouvés ou de déchets récupérés dans la nature, dans la rue ou dans son atelier. *Precario/Precarious* est le titre d'un livre de poésie publié à New York par Tanam Press en 1983 (avec



illustrations des sculptures) et les «Précaires» étaient la base de son installation à l'exposition Exit Art, à New York².

Les premiers *precarios* furent réalisés en 1966 dans la campagne chilienne et le premier *precario* mobile – le fond d'une corbeille, peint et monté comme une baguette magique – fut réalisé sur le balcon de Vicuña à Santiago, en 1967. «Une force m'a enjoint de faire les *precarios*, un besoin de m'exprimer. Ils ont commencé sous la forme d'une communion avec le soleil et la mer et m'ont apporté beaucoup de plaisir et beaucoup de force.» Les petits objets qu'elle introduisait dans le paysage agissaient sur les sites comme des révélateurs : «la Poésie habite certains lieux, et les falaises n'ont besoin que d'un signe pour être ramenées à la vie. Deux ou trois lignes, un signe, et le silence commence à parler.»

Certains motifs des *precarios* évoquent les peintures abstraites qu'elle réalisait adolescente. Mais vers 1970-1971 Vicuña choisit pour ses travaux sur toile de la maturité un style «naïf» et visionnaire, en hommage «au peuple des marginaux – les enfants, les fous, les illettrés. C'était la continuation des images de saints locaux peintes par les métis – traditions espagnoles mâtinées d'une touche américaine, donnant un aperçu de la culture syncrétique de l'Amérique latine d'aujourd'hui». Bien qu'elles aient été exposées, et appréciées, dans des musées, ces œuvres prêtaient aussi à confusion. Elle avait peint notamment un ange de la menstruation, une «peinture d'histoire» représentant Fidel Castro, partiellement dénudé, décoré par Allende d'un papillon posé sur la main ; Violeta Parra, le corps coupé en trois morceaux ; les héros de la révolution dans un style associant les saints de l'iconographie coloniale et les bandes dessinées populaires ; et Lénine debout dans un paysage surréaliste glacial, avec un oiseau femelle apportant la bonne nouvelle qui, dans le vocabulaire léniniste, proclamait : «La libération du prolétariat



ne sera jamais complète tant que n'aura pas eu lieu la libération des femmes». Elle devait revenir à ce style pendant un temps à Bogota, dans des peintures inspirées des chansons populaires, des saints contemporains et des scènes mythiques, dont *La Vicuña*, *Andean animal* [*La Vigogne, animal andin*], un autoportrait dans lequel, nue, elle embrasse son homonyme qui a un œil en commun avec elle.



Les éphémères *precarios* étaient cependant des réflexions plus centrées sur sa vie déracinée à Londres. Pendant une année, 1972-1973, Vicuña a produit, puis exposé un *Diary of Objects* [*Journal des objets*] dans le but d'«apporter son soutien à la révolution chilienne et de mettre fin à la conspiration à son encontre. Ces quatre cents objets, écrit-elle, essaient de faire d'une pierre trois coups. Politiquement ils symbolisent le socialisme, d'un point de vue magique ils favorisent la lutte pour la libération, et esthétiquement ils sont aussi beaux que possible pour le réconfort de l'âme et pour apporter de la force».

Les *precarios* sont des poèmes visuels, des «métaphores dans l'espace». Fragments de pierre, bois, plumes, tissus et autres débris produits par l'homme sont juxtaposés avec grâce. Souvent ce sont des nuances de blanc, de gris, de noir et de brun, reliées parfois par des fils de couleurs brillantes – très purs, propres, lavés par les éléments. Leurs «attaches» sont tellement relâchées, tellement souples que les différentes parties semblent avoir été soufflées ensemble dans un tout qui pourrait se métamorphoser d'un instant à l'autre. Vicuña a écrit : «Précaire est ce qui est obtenu par la prière [...] Incertain, sujet au hasard, peu sûr. Du latin *precarius*, de *precis*, prière.» Le mot *oir* (entendre) était à l'origine le même que le mot *orar* (prier). «Réciprocité. En priant tu crées des liens.»

[...]

Dans l'installation pour Exit Art, elle avait choisi de tisser l'espace entier dans la galerie, revenant aux origines du tissage «qui dut être inventé par les femmes essayant de créer des nids, en imitant les oiseaux», et l'origine de son propre «tissage».

Si les *precarios* sont la représentation formelle du fil universel, l'acte même de tisser est le fil esthétique et spirituel qui court dans toute la production culturelle de Vicuña. («Dans les Andes on dit que tisser signifie faire la lumière»). Dans les cultures précolombiennes, les tissus étaient souvent présentés comme des offrandes. Des pièces miniatures ont été retrouvées dans des tombes, et au Pérou les tissus les plus précieux, dont la fabrication requiert des mois de travail, étaient brûlés en holocauste au cours de cérémonies. Vicuña débute son exposition par un rituel de transformation. «Le tisserand», écrit-elle dans un magazine argentin, «cherche une place (du latin *locus*, probablement associé au sanscrit *loka*, parole et lumière) : un point de rencontre entre le dessus et le dessous, une position.»

La forme de croix récurrente dans les sculptures signifie l'acte de tisser, l'unité des contraires, de l'horizontal et du vertical, qui dans les religions andines représente la fertilité et la continuité de la vie. (Telle était la base de *El Ande Futuro [L'Avenir des Andes]* une installation présentée au Berkeley Art Museum en 1992). La croix peut également être le symbole de l'expérience biculturelle, des chemins qui à la fois convergent et se séparent. Le fil vient de la lune, et il est associé aux femmes. (Une des sculptures fait référence au fil dont sont parés les alpagas dans un rituel propitiatoire pour la fertilité du troupeau). Dans le langage quechua sacré, le mot qui indique le langage est «fil», le mot signifiant conversation complexe est «broder».





Souvent, le fil de l'œuvre de Vicuña est associé à, ou signifie, eau. Cela est un parfait emblème de son art, qui possède aussi une certaine fluidité, une clarté, une fragilité et un certain sens du changement (un de ses livres de poésie a pour titre *Unravelling Words and the Weaving of Water* [Mot démantelés, eau mélangée]). «L'eau veut être entendue, dit-elle, tout se défait à cause du manque de liens. Tisser est le chaînon manquant, le lien entre les gens et eux-mêmes, entre les hommes et la nature.» Elle savait que son exposition ne serait pas perçue comme politiquement active «car elle est trop métaphorique, trop subtile», tributaire de mémoires sensorielles perdues par les urbains, et sur des idées impossibles à transmettre culturellement – «de viles idées de paysans» – qui se cachent au cœur de siècles de résistance au colonialisme. «Et c'est un acte hautement politique, tel que je le vois», insiste-t-elle, citant Jennifer Harbury «S'ils ne veulent pas me voir, cela signifie qu'il est nécessaire qu'ils me voient.» Elle s'identifie avec le «premier mouvement environnementaliste occidental – celui de saint François d'Assise au treizième siècle, qui parlait aux oiseaux et s'adressait au soleil en l'appelant frère Soleil. Nous devons répondre à notre environnement de la même manière qu'il nous répond. Tout ce que nous faisons renvoie notre image et reflète notre pensée.» La première connexion entre l'échelle urbaine et l'échelle planétaire même, et ces œuvres d'art minuscules, est une connexion spirituelle/politique avec la terre, avec la nature, particulièrement en ce qui concerne ce que la société a fait à ses eaux, à ces fils précaires de la vie. La phrase de Vicuña : «L'eau veut être entendue», a été utilisée pour une action environnementale sur le fleuve Mapocho, à Santiago, et adoptée comme slogan par le mouvement des Gardiens du fleuve de la rivière Delaware. Cela lui a fait plaisir : «Avoir les mots qui répondent à l'eau, comme l'eau parle aux mots !»

Une grande partie du travail en plein air de Vicuña a été réalisée à proximité ou sur des voies d'eau. Le processus a commencé en 1966, lorsqu'elle donna forme aux débris amassés sur la plage de Con-Cón, une berge caillouteuse au Chili à la confluence de deux eaux, un lieu de collecte naturel pour toutes sortes d'épaves, qu'elle appelait sa « mine ». D'abord avec des bâtons, des pierres et des plumes, puis en ajoutant des bouts de plastique, des dessins sur le sable à base de poudre de pigments et d'objets fabriqués en atelier à partir de trouvailles faites sur la plage, complétant ainsi un cycle. Dans une rivière née sur les hauts plateaux andins, qui se pollue en gagnant la plaine, elle a créé une offrande de fils tissés et tressés unissant les rochers et l'eau. (Elle a depuis recréé certains de ses travaux des années 1960).

En 1985, je regardais Vicuña en train de créer *Kijllu*, mot quechua signifiant « faille dans le rocher », symbolisant la communication entre le monde du dessus et celui du dessous. Elle mettait des pigments rouges et des bois flottés autour d'une large faille près de la limite des eaux sur l'île de Salter, dans le Maine. A l'insu de Vicuña, le rouge évoquait également le « peuple de l'Ocre rouge », qui avait autrefois vécu dans cette région ; leurs sépulcres, avec les cadavres peints à l'ocre, furent découverts parce que la couleur avait filtré à travers le sol.

Un autre ensemble de *precarios* a pour titre *El Agua de Nueva York [L'Eau de New York]*. De frêles structures sont envoyées flotter dans les flaques d'eau de la ville, dans les gouttières et les rivières, notamment dans l'Hudson, qui se trouve à quelques pâtés de maisons de l'atelier de Vicuña. L'une d'elles, petit « radeau » entouré de déchets et de préservatifs usagés, semblait un nouveau *Kontiki*, agrégeant les cultures dans sa dérive. Une partie de l'exposition d'Exit Art se déroula « entre la galerie et la rivière », dans l'espace habité



Vaso de Leche, Bogotá, 1979
Photographies, poème
Collection 49 Nord 6 Est - Frac Lorraine

par Vicuña, qui attirait ainsi l'attention sur la circulation de l'eau, véritable système sanguin de la ville de New York. Ces œuvres n'étaient pas annoncées : les gens pouvaient les trouver par eux-mêmes, les piétiner, les ramener chez eux, les ignorer. Vicuña se disait étonnée du fait que les New-yorkais n'aient pas l'habitude de ramasser des choses dans la rue, même des objets de prix, et se demandait quel destin serait réservé à ses *precarios*.

Les installations publiques à grande échelle ne sont pas étrangères à Vicuña. En 1971, pour une pièce intitulée *Otoño [Automne]* elle fit venir des camions entiers chargés de feuilles mortes dans le musée des Beaux-Arts de Santiago. À Bogota, elle protesta contre la distribution de lait contaminé avec son *Vaso de leche [Verre de lait]*, une action de rue subtile au cours de laquelle un verre de lait était renversé lorsqu'un fil rouge qui l'entourait était actionné à distance, et un poème écrit sur les trottoirs en face de la maison de Simon Bolivar. «La vache/ est le continent/ dont le lait (sang)/ est renversé. Que faisons-nous/ à la vie?»

Une série intitulée «Santo Pero No Tanto [Saint, mais pas tant que ça]» culminait dans une «bande dessinée» de sept mètres réalisée avec des craies de couleur sous la chapelle du Christ de Monserrat pendant un dimanche de pèlerinage. Il montrait le Christ à nouveau ressuscité quittant la croix pour rejoindre la lutte du peuple pour la libération. Il y a dans toutes ces œuvres un élément rituel, car «tisser et croiser font partie d'un processus de guérison».

Il y a un fort élément spirituel dans le processus aboutissant aux *precarios*, qui commence par la reconnaissance de la valeur de ce qui est perdu ou rejeté. «Je regarde les choses à rebours, j'imagine l'aspect qu'elles auront quand je ne serai plus là, dit Vicuña,

j'ai un sentiment très intense du fait que ce que nous faisons est déjà ce qui reste de ce que nous sommes en train de faire. L'eau morte, nos poèmes. J'essaie d'apporter une conscience de ce que nous laissons, de sorte qu'en ramassant des choses je suis consciente de ce qui a été jeté, mais qui est encore là.»³

[...]

¹ Extrait de l'essai "Spinning the common thread", in *The Precarious. The Art and Poetry of Cecilia Vicuña*, sous la direction de M. Catherine de Zegher, University Press of New England, Hanovre et Londres, 1997. © Lucy Lippard. Traduction en français par Paola Miglietti, 2013.

² Exit Art était un espace culturel à but non-lucratif créé en 1982 dans une galerie de deux étages à Manhattan. Ce lieu d'exposition alternatif a été fermé fin mai 2012. (NdT)

³ Toutes les citations de l'artiste proviennent d'interviews réalisées par Lucy R. Lippard en 1985 et 1989, et de son livre *Precario/Precarious*.



Parti si Pasión, New York 1981
Photographies couleurs
Collection 49 Nord 6 Est - Frac Lorraine

FR

Lucy. R. Lippard

Born in 1937 in New York (US)
Lives and works in Galisteo, New Mexico (US)

Lucy R. Lippard is an internationally known writer, activist and sometime curator. She is known for her work on the «dematerialization» of the art object in conceptual art, feminist and cross-cultural art, as well as public art and eco-art.



Spinning the common thread¹

1997

The wild Vicuña is sacred to indigenous Andean cultures. "She lives on the highest places, so she is considered not to belong to the humans, but to the *apus*, the lords." The strong fibers of her wool (with a molecular structure that provides the best defense against the cold) long provided warmth and wealth, before the Spaniards replaced ecologically balanced native herds of domesticated llamas and alpacas, wild vicuñas and guanacos, with cattle and sheep whose cloven feet and habit of uprooting vegetation eroded the terrain and made its people poor. (In the Chilean vernacular, "*no tengo lana*—I have no wool—still means "I have no money".) Legend has it that vicuñas are born at the sources of springs, and the fiber made from their wool is symbolically associated with the thread of running water, or the stream of life.

Cecilia Vicuña, born and raised in Santiago de Chile, has been an exile since the early 1970s, when the murder of elected president Salvador Allende by General Pinochet found her in London. As a poet and painter, she had been a supporter of Allende's Popular Unity government, and participated in the cultural vitality that accompanied it. In London she became active in the Chilean solidarity movement and was a founding member (with Guy Brett, John Dugger, and David Medalla) of Artists for Democracy. As "Festival Coordinator," she was the chief organizer of the Arts Festival for Democracy in Chile at the Royal College of Art in 1974. In 1977, she returned to Latin America, settling in Bogota, Colombia, where she worked with theater and music groups. She made stage sets for Candelaria and Quilapayún, and, on her own, traveled around the country lecturing on the Chilean struggle, reading her poetry, or creating workshops for indigenous peoples. In 1980 she arrived in New York, and two weeks later was living with the Argentine painter and writer César Paternostro, whom she married in 1981. [She] now spends several months a year in Latin America.

Vicuña has never accepted the boundaries between cultural disciplines, creating a terrain of her own in the interstices—the role of the mestizo, or the coyote. She is best known as a poet, but she had a successful career as a painter in Chile before leaving for London. There she continued to write (sometimes using the pseudonym María Santiago), but turned to banners and sculpture as visual outlets. In Bogota she painted, did theatrical design, performed street actions, and made a 16mm film based on interviews with prostitutes, policemen, beggars, activists, and shantytown dwellers—*What Is Poetry To You?* (1980). In the 1970s, two television films and a feature documentary (by Wolf Tirado, since lost) were made about her.

Vicuña has also edited "Palabra Sur," a serie of Latin American literature for Graywolf Press (1986-89). Since 1966, however, the consistent element in her artmaking has been the *precarios*, a series of very small sculptures and installations constructed of found objects, or "rubbish," made in landscape, streets, or studio. *Precario/Precarious* is the title of a book of poetry published in New York by Tanam Press in 1983 (with illustrations of the sculptures), and the *precarios* were the basis of her installation at Exit Art in New York.

The first *precarios* were made in 1966, in the Chilean countryside, and the first portable *precario*—the heart of a basket, painted, and held like a wand—was made on Vicuña's balcony in Santiago in 1967. "A force impelled me to do the *precarios*," she recalls, "a desire to expand. They began as a form of communing with the sun and the sea that gave me a lot of pleasure and a lot of strength." The little objects she introduced into the landscape centered the sites: "Poetry inhabits certain places where the cliffs need only a signal to bring them alive. Two or three lines, a mark, and silence begins to speak."

Some of the *precarios* motifs were echoed in abstract paintings, executed while she was still a teenager. But in 1970-71, Vicuña chose for her mature work on canvas a "naive" and visionary style, in homage to "the marginal people—children, the insane, the uneducated. It was the continuation of colonial images of saints painted by mestizos—a Spanish tradition with an American touch that permitted insights into the syncretic culture of Latin America today." Although these works were shown in museums and nationally praised, they were also controversial. She painted a menstruating angel; a "history painting" of Fidel Castro, partly nude, greeted by Allende with a butterfly landing on his hand; Violeta Parra wither her body cut in three pieces; the heroes of the revolution in a style combining colonial *santos* and popular cartoons; and Lenin standing in an icy surrealist landscape with a female bird carrying the good news that, in Lenin's words, "the liberation of the proletariat will never be complete until liberation of women is complete." She was to return to this style for a while in Bogota, painting from popular songs and creating contemporary saints and mythical scenes, including *La Vicuña Andean Animal*, a nude self-portrait in which she is embracing her namesake, who shares an eye with the artist.

The ephemeral *precarios*, however, were more appropriate reflections of her uprooted life in London. For a year, 1972-73, Vicuña made, and then exhibited, a "Diary of Objects" intended "to support the Chilean revolution and stop the conspiracy against it." The four-hundred objects, she wrote, "try to kill three birds with one stone. Politically, they stand for socialism, magically they help the liberation struggle, and esthetically they are as beautiful as they can be to recomfort the soul and give strength."

The *precarios* are visual poems, "metaphors in space." Scraps of stone, wood, feathers, shells, cloth, and other human-made detritus are gently juxtaposed. They are often shades of white, gray, black, brown, bound perhaps with bright-colored thread—very pure, clean, washed by the weather. Their "fastening" is so loose, so flexible, that the parts seem to have blown together into a whole that might metamorphose at any moment into another. "Precarious is what is obtained by prayer," Vicuña has written. "Uncertain, exposed to hazards, insecure. From the Latin *precarius*, from *precis*; prayer." The word *oír* (to hear) was originally the same as the word *orar* (to pray). "Reciprocity. By praying you reconnect."

[...]

In the Exit Art installation, she chose to weave the space in the gallery, beginning with the origins of weaving, "which must have been done by women trying to make nests, imitating the birds," and the origins of her own

“weaving.” If the *precarios* are the common formal thread, the action of weaving itself is the esthetic and spiritual thread that runs through all of Vicuña’s cultural production. (“In the Andes, they say that to weave is to give light.”) Textiles were frequently offerings in pre-Colombian cultures. Miniature textiles are found in tombs, and in Peru the most precious fabrics, which took months to execute, were burned in ceremonies. Vicuña began her show with a transformative ritual. “The weaver,” she wrote in an Argentine magazine, “looks for a place (from the Latin *locus*, probably associated with the sanskrit *loka*, world and light), a meeting-place between above and below, a position.”

The cross form that recurs in the sculptures stands for the act of weaving, the unity of opposites, of horizontal and vertical, which in Andean religions represents fertility and the continuity of life. (This was the basis for *El Ande Futuro*, an installation at the Berkeley Art Museum in 1992.) The cross might also be a symbol of bicultural experience, paths that both meet and depart. Yarn comes from the moon, and is associated with women. (One of the sculptures refers to the yarn that adorns alpacas in a propitiary ritual for fertility of the herd.) In sacred Quechua, the word for language is “thread”: the word for complex conversation is “embroidering.”

Often the thread in Vicuña’s work is combined with, or stands for, water. This is an apt emblem for her art, which also has a certain fluidity, clarity, and fragility, as well as a sense of change. (A book of her poetry is titled *Unravelling Words and the Weaving of Water*.) “The water wants to be heard,” she says. “Everything is falling apart because of lack of connections. Weaving is the connection that is missing, the connection between people and themselves, people and nature.” She knew that her exhibition would not be perceived as politically active, “because it’s too metaphorical, too subtle,” depending on sensory memories lost by city dwellers, and on culturally untranslatable ideas—“despised peasant ideas” lying at the heart of centuries of resistance to colonialism. “And that is an intensely political act, as I see it,” she insists, quoting Jennifer Harbury: “If they don’t want to see me, it means they need to see me.” She identifies with “the first Western environmental movement—that of Saint Francis in the thirteenth century, talking to the birds, to the sun as Brother Sun. We need to respond to the environment the way it responds to us. Everything we do mirrors and reflects us. “The prime connection between the urban or even planetary scale and these tiny artworks is a spiritual/political one with the land, with nature, especially in terms of what society has done to the waters, our precarious threads of life. Vicuña’s phrase “The water wants to be heard” was used in an environmental action for the Mapocho River in Santiago, and adopted as a slogan by the Riverkeeper movement on the Delaware River. This pleases her: “To have the words talk back to the water, as the water speaks to the word!”

Much of Vicuña’s outdoor work has been done in or by waterways. The process began in 1966, when she rearranged the refuse found on Con-cón, a stony beach in Chile where two waters met, a natural gathering place for wandering rubbish, which she called her «mine.» Beginning with sticks, stones, and feathers, later she added plastic detritus, drawings on the sand, powdered pigments, and objects made in the studio from beach finds,

completing a cycle. In a high Andes stream that becomes contaminated as it descends, she made an offering of woven, tangled threads of yarn uniting rocks and water. (She has since recreated some of the sixties works.) In 1985, I watched Vicuña make *Kijllu*, a Quechua word for a crack in the rocks symbolizing communication between worlds above and below. She placed red pigment and driftwood around a large crack near the surf line on Salter Island in Maine. Unbeknownst to Vicuña, red also suggested the “Red Ochre People” who had once lived in the area; their burial places, with corpses colored with ochre, were discovered when the color seeped up through the soil.

Another sequence of *precarios* is called “El Agua de Nueva York.” Tiny structures were sent floating in city puddles, gutters, and rivers, especially the Hudson, which is a few blocks from Vicuña’s home. In one part, a little “raft” joined the garbage and condoms—a new “Kontiki,” joining cultures as it moved. Part of the Exit Art exhibition took place “between the gallery and the river,” in the space inhabited by La Vicuña, calling attention to the circulation of water in New York, the urban bloodstream. These works were not announced; people could find them, step on them, take them home, ignore them. Vicuña says she is amazed at how New Yorkers won’t pick things up off the street, even valuable things, and is curious about the fate of the *precarios*.

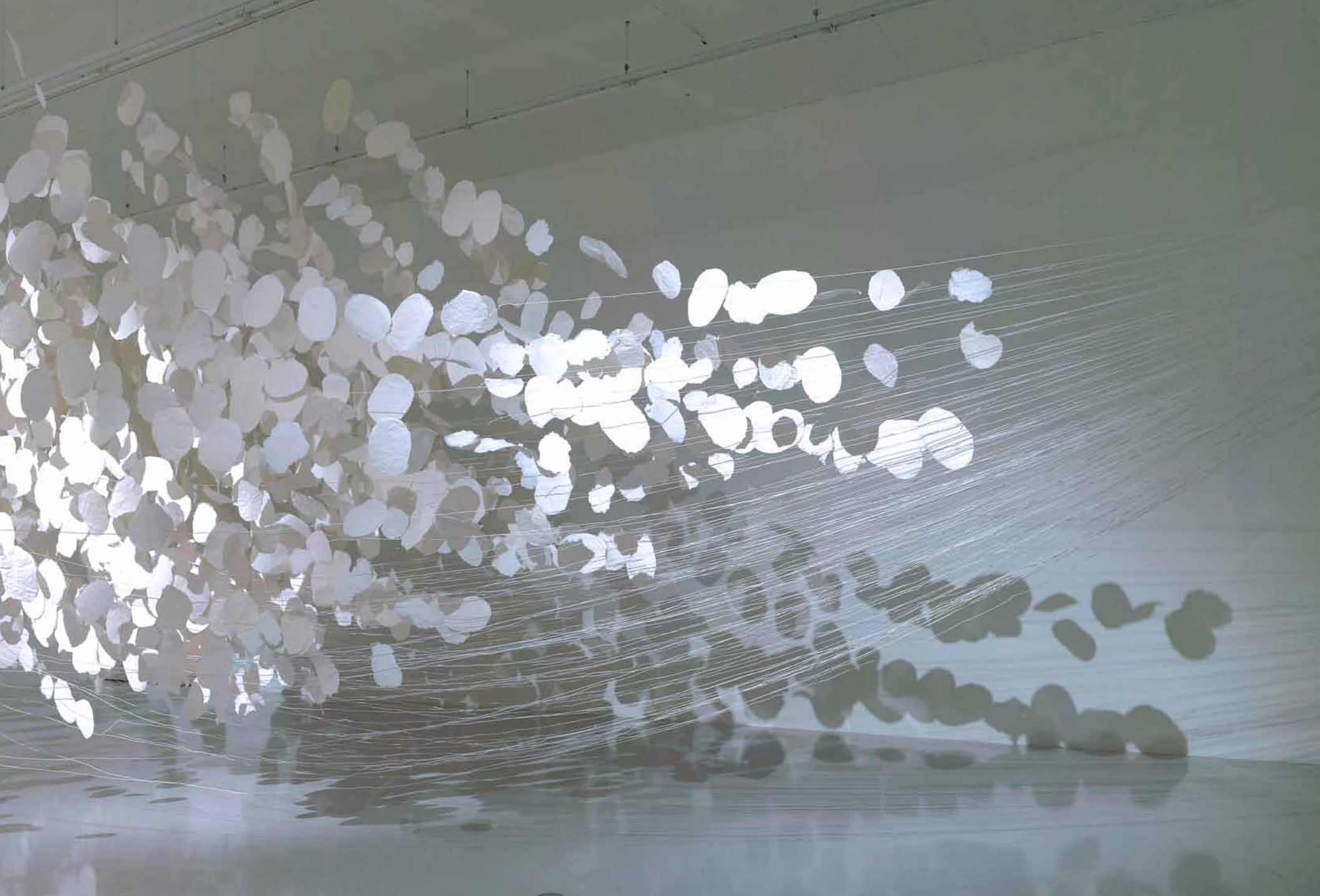
Installations on a large or public scale are not foreign to Vicuña. In a 1971 piece called *Otaño* she brought truckloads of dead leaves into the Museo Nacional de Bellas Artes in Santiago. In Bogota she protested the distribution of contaminated milk with *Vaso de leche*, a delicate street action in which a glass of milk was spilled when a red yarn around it was pulled from a distance, and a poem was written on the sidewalk in front of the home of the liberator Simon Bolivar: “The cow / is the continent / whose milk (blood) / is spilt. / What are we doing / with life? ” A series called “Santo Pero No Tanto” (saintly, but not too much so) culminated in a seven-meter “comic strip” drawn with colored chalks below the chapel of Christ of Montserrat on a pilgrimage Sunday. It showed Christ resurrected again, coming off the cross to join in the people’s struggles for liberation. There is a ritual element in all of these works, because “Weaving and crossing are healing processes.”

There is a strong spiritual element in the process of making the *precarios*, which begins in the recognition of worth in the lost or discarded. “I look at things backwards, as they are going to look when I am gone,” says Vicuña. “I have a very intense feeling that what we do is already the remains of what we are doing. The dead water, our poems. I try to bring an awareness of what we are leaving, so that by picking up things I am conscious of what has been thrown away, but is staying.”²

[...]

¹ Essay published in *The Precarious. The Art and Poetry of Cecilia Vicuña*, edited by M. Catherine de Zegher, University Press of New England, Hanover and London, 1997.

² All quotations are from interviews with the author in 1985 and 1989, and from her book *Precario/Precarious*.





FR

Monika Grzymala

Née en 1970 à Zabrze (PL).
Vit et travaille à Berlin (DE)

Pour Monika Grzymala, « le dessin est une pensée guidée par la main ». Dans son œuvre, tout commence par la ligne, libre, échappée de la feuille pour envahir l'espace, et par le papier, qu'elle fabrique elle-même. À partir de ces matériaux communs et fragiles, elle crée des installations éphémères in situ, des « interventions architecturales » qui viennent habiter l'espace, lui donner une âme.

www.t-r-a-n-s-i-t.net

The River II, 2012/2013
Installation in situ réalisée avec Euraba Artists and Papermakers.
Papier artisanal fabriqué à partir de résidus de coton, fibre monofilament,
fil d'aluminium recouvert de papier.
Collection 49 Nord 6 Est - Frac Lorraine

The River II

Berlin, Septembre 2013

The River II est dédié au peuple Aborigène et à leur pays, l'Australie. Cette œuvre qui nous vient de l'autre bout du monde veut honorer le pouvoir de la créativité artistique. À travers cette collaboration j'ai réappris à voir la terre et l'art. Alors que je voyageais autour du monde, créant des interventions *in situ* et rencontrant d'autres cultures, l'idée a surgi d'elle-même : je suis le paysage et le paysage est en moi¹.

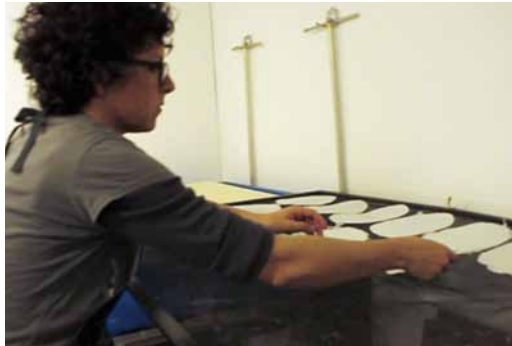
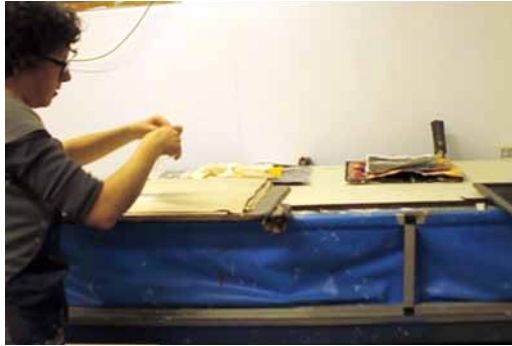
En 2011, je suis allée en Australie faire des recherches sur l'histoire de cette terre, en prévision d'un projet *in situ* pour la 18^{ème} Biennale de Sydney 2012 *All our Relations*. Lors d'une conversation dans mon atelier de Berlin, la directrice artistique Catherine de Zegher mentionna Euraba, une communauté aborigène produisant son propre papier à partir des fibres trouvées sur son territoire. L'idée naquit d'une composition collective, d'un temps du rêve, d'une chanson de la ligne qui parcourt le monde et nous relie au passé et au futur.

Euraba Artists & Papermakers est la propriété du peuple Goomeroi de Toomelah et de Boggabilla qui en assure la gestion. La culture du coton est très importante dans la région de Boggabilla.

Le continent australien était habité par les aborigènes australiens depuis au moins 40 000 ans lorsque les colons l'occupèrent au 18^{ème} siècle et considérèrent que cette *Terra Nullius*² - ou, comme je préfère l'appeler, *Terra Australis Incognita*³ - leur appartenait. Aujourd'hui ce territoire aborigène situé à la frontière de la Nouvelle Galles du Sud et du Queensland est exploité par l'agriculture : principalement des industries du coton dirigées par des Blancs.



The River, 2012. Installation de la pièce par l'artiste.
Cockatoo Island, 18^{ème} Biennale de Sydney *All our relations* (2012), Australie.



Fabrication du papier utilisé pour *The River* par l'artiste Monika Grzymala selon les techniques transmises par le collectif Euraba Artists & Papermakers

Euraba Artists & Papermakers utilise exclusivement les résidus de coton de l'industrie locale pour produire la pâte de coton à l'origine de leur papier. Celle-ci est fabriquée selon un processus original combinant méthodes traditionnelles européennes et sensibilités contemporaines autochtones. En 2001, Euraba et Paul West se dirent : « Fabriquons notre propre papier. Ce ne doit pas être si difficile » et adoptèrent la devise suivante : « Si la fibre n'est pas visible, la feuille ne survivra pas ». Avec cette initiative et la création de leur propre fabrique de papier, les femmes Goomerai ont pu assurer leur indépendance, s'exprimer de nouveau comme artistes, vivre leur spiritualité et influencer les perspectives d'avenir des jeunes générations. Quand je rencontrais les femmes d'Euraba quelques années plus tard lors de ma première visite en terre de « Down Under »⁴, nous entamèrent une conversation et une relation de longue durée⁵ fondées sur une même approche artistique du médium et sur le message que nous avions en commun. Et tout comme notre matériau, nous passons pour chaque étape par les mêmes phases de transformation.

Le logo d'Euraba⁶ représente un peigne hollandais entouré d'eau. Essentiel à la fabrication du papier, cet élément provient de la rivière MacIntyre. L'eau a toujours uni les femmes Euraba à leur culture traditionnelle. Ici, dans ce lieu de guérison, la terre et l'eau portent des plantes dont les fibres servent à fabriquer la pâte à papier. Depuis les temps immémoriaux, la rivière est le centre de la vie à Boggabilla. Est-ce que ce labyrinthe dessine l'empreinte du Serpent Rainbow lorsqu'Elle créa leur terre ?

Pour *Les Immémoriales*, j'ai recréé et réactivé l'idée de *The River*, intitulée simplement *The River II*. Des milliers de feuilles de papier produites à la main et évoquant des pétales semblent ruisseler dans l'espace – dans un geste propitiatoire : flottement entrelacé qui coexiste avec l'espace et les visiteurs.

L'art du tissage et le parcours de la vie ne font qu'un dans les traditions aborigènes. C'est un savoir vivant qui relie le monde à travers une conscience culturelle partagée. Mon installation est conçue à partir d'un matériau original créé par la seule communauté indigène fabriquant son propre papier pour exprimer dans l'art sa conception de la vie. J'ai enfilé une par une chaque feuille à des kilomètres de fil de pêche et de fil métallique recouvert de papier. Comme dans un flot sans fin d'eau et de lumière, le papier d'Euraba fait ressurgir dans notre présent la mémoire des anciens.

The River II se raccorde à la terre dans un courant multi-vocal qui s'ancre dans le passé pour prolonger le partage des rêves et de l'identité. Composé collectivement et individuellement, dans l'unité et la diversité, ici et maintenant, un autre cycle de vie est complété.

Monika Grzymala

¹ John Olsen. Notes Clarendon SA5157, 16.4.1984, in John Olsen, publié par Deborah Hart, Craftsman House, 2000

² Terra Nullius (traduit par le « No Man's Land » anglais, littéralement « terre de personne ») décrit un territoire qui n'a jamais été soumis à la souveraineté d'un état. Il peut par conséquent être "acquis" par l'occupation, c'est-à-dire par une conquête violente. Les formes d'organisation politique des Aborigènes australiens ne furent, en effet, pas comprises et donc reconnues par les Européens comme analogues à leurs propres institutions.

³ Terra Incognita peut laisser supposer une conquête non-violente et renvoie au continent « Terra Australis Incognita » (« Terre inconnue du Sud ») dont l'hypothèse a été formulée par Abraham Ortelius dans son *Theatrum Orbis Terrarum* (1570), le premier atlas moderne. Au cours du 19^{ème} siècle, l'appellation « terre incognita » disparut des cartes, les côtes et l'intérieur ayant été entièrement explorés.

⁴ NDT: « Down Under » est une expression anglo-saxonne utilisée pour désigner l'Australie et/ou la Nouvelle-Zélande, ces pays situés dans l'hémisphère sud, donc « en-dessous » de la plupart des autres pays.

⁵ En 2014, Euraba et Monika Grzymala collaborent de nouveau pour un projet présenté en Europe et en Australie sous la forme d'une intervention in situ et d'un livre d'artiste : *Drawing the Land*.

⁶ Dans la langue Goomeroi, euraba signifie « lieu de guérison » et dérive du nom de l'ancienne mission chrétienne de Boggabilla. Ce terme fait aussi référence aux propriétés curatives des feuilles de l'arbre eura utilisées par la médecine traditionnelle et renvoie au mot ba qui signifie lieu. Pour en savoir plus : www.eurabapaper.com.au



The River, 2012. Préparation de la pièce par l'artiste.
Cockatoo Island, 18^{ème} Biennale de Sydney *All our relations* (2012), Australie.

Euraba Artists & Papermakers



Euraba Artists and Papermakers est un groupe d'artistes aborigènes du nord de Nouvelle-Galles du Sud (Australie) spécialisés dans les arts du papier artisanal. Euraba est un lieu de création et de production possédé et géré par le peuple Goomerai de Toomelah et de Boggabilla ; il est situé dans la petite ville frontalière de Boggabilla. La culture du coton est très importante dans la région de Boggabilla. Les femmes d'Euraba utilisent les résidus de coton de l'industrie locale de textile et différentes plantes poussant le long de la rivière qui irrigue leurs terres ancestrales. Elles fabriquent leur pâte à papier, en suivant des méthodes traditionnelles européennes combinées avec leurs propres savoirs contemporains autochtones.

« Nous sommes le peuple Goomerai. Notre art provient de notre connaissance de notre terre et des histoires de nos ancêtres. À Euraba nous avons créé un lieu et une raison de nous retrouver. La fabrication du papier et la création artistique sont au cœur d'un voyage qui a commencé il y a douze ans et qui a unifié notre peuple, en particulier les personnes âgées et les enfants, et nous a mises en relation avec des personnes merveilleuses tout autour du monde.

L'exploration de différentes techniques et les expériences faites avec des fibres naturelles pour fabriquer notre propre papier nous ont permis de nous rapprocher des gens, de la terre et de la rivière. L'art a fait naître en nous un sentiment de fierté et d'identité. C'est ce que nous voulons pour nos enfants : les aider à exprimer leurs sentiments et à trouver leur propre voie. »

www.eurabapaper.com.au



EN

Monika Grzymala

Born 1970 in Zabrze (PL).
Lives and works in Berlin (DE)

For Monika Grzymala, "drawing is as a hand lead thought." In her work, everything begins with the line, liberated from the sheet of paper and launched into the open, and with paper that she makes herself. From prosaic and fragile materials, the German artist of Polish origin creates what she calls "architectural interventions," or ephemeral, site-specific installations that come to activate space, or rather to breathe some spirit into it.

www.t-r-a-n-s-i-t.net

The River II, 2013
Site specific installation realized with Euraba Artists and Papermakers.
Handmade cotton rag paper, monofilament, paper coated aluminum wire.
49 Nord 6 Est - FRAC Lorraine Collection



The River II

Berlin, September 2013

The River II is dedicated to Aboriginal people and their land Australia. It is brought from another part of the world to our part of the world to honor the power of artistic creativeness. Through this collaboration I re-learned to see land and art. While at travelling around the world, making site-specific art and meeting other cultures, the idea suggested itself: I am in the landscape and the landscape is in me.¹

In 2011 I travelled to Australia to research history of the land for a site specific project in the 18th Biennale of Sydney *All our Relations* a year later. In a conversation about papermaking in my studio in Berlin, director Catherine de Zegher mentioned Euraba, a community of native people making paper with fibers from their land. The idea was born of a collective composition, a dreamtime, a song of the line across the world through that we can touch the past and the future.

Euraba Artists & Papermakers is owned and operated by Goomeri people of Toomelah and Boggabilla. Cotton is a major crop grown in the Boggabilla region.

The Australian continent was inhabited by indigenous Australians for at least 40.000 years, before it was taken by colonialists in late 18th century. From then on white people made *Terra Nullius*² – or, I wish we could rather say *Terra Australis Incognita*³ – their own. At my first encounter I've experienced this Aboriginal land at the border of New South Wales and Queensland as being exploited by agriculture, mainly by white cotton industries.

Euraba Artists & Papermakers use 100% cotton offcuts from local clothing industry to produce cotton rag pulp for their paper. The indigenous artists have taken traditional European papermaking methods and made them their own with their contemporary indigenous sensibilities. In 2001 Euraba and Paul West said: "Let's make our own paper. It can't be too difficult", and the production motto was "If you can't see the fibre the sheet won't survive". Through the initiative of establishing an own paper mill the Goomeri women could live in a stand-alone company, express themselves again as artists, live their spirituality and entail future perspectives on the younger generations. When I met Euraba women years later, at my first visit to the land Down Under, our conversation and longterm relationship⁴ started because this artistic approach to the medium and the message we had in common. As much as our material we are going through the same transformation in every process.

In their logo Euraba⁵ have a Hollander beater with water flowing around. This main element for papermaking originates from MacIntyre River. Water always linked Euraba women to their ancient culture. Here, at place of healing, earth and water bear plants giving fibres for paper pulp. From time immemorial the river is focus of life in Boggabilla. –Is this labyrinthine drawing an imprint of the Rainbow Serpent when She created their land?

For *Les Immémoriales* at FRAC Lorraine in 2013 I have re-created and re-activated the idea of "The River" and named it simply "The River II". Thousands of petal-like sheets of handmade paper seem to stream through the space –creating a floating, propitiatory gesture that is interwoven, coexisting with this exhibiting place and the visitor of this work of art.

In Aboriginal Australia the art of weaving crosses paths via life's journey in indigenous tradition, living knowledge and holding our world together in cultural awareness. My site-specific installation is created with original material from the only native community making own paper to express their sense of life through art. Sheet by sheet was threaded with my hands to kilometers of fishing line and paper coated wire. Like in an endless flow of water and light, Euraba paper as medium is bringing back ancient memory in our present.

The River II re-connects with the land in a multi-vocal torrent to trace back towards shared dreamtime and identity. Collectively composed, in unity through diversity, here and now another cycle of life is completed.

Monika Grzymala

1 From: John Olsen's notes Clarendon SA5157, 16.4.1984, in catalogue *John Olsen*, published by Deborah Hart at Craftsman House, 2000

2 'Terra Nullius' has been translated into "No Man's Land" and describes a territory which has never been subject to the sovereignty of any state and may be acquired through occupation in the sense of violent conquering. However, the Indigenous Australians did not have any form of political organization that Europeans could understand as being analogous to their own institutions.

3 'Terra Incognita' may also imply a non-violent conquering and refer to the hypothesized continent Terra Australis Incognita ("The unknown land of the South"), as seen in the *Theatrum Orbis Terrarum* map by Abraham Ortelius (1570). During the 19th century terra incognita disappeared from maps, since both the coastlines and the inner parts of the continents had been fully explored.

4 In 2014 Euraba and Monika Grzymala will be collaborating again in the site specific project and large scale artist book titled *Drawing the Land* in Australia and Europe.

5 Euraba in Goomeri language means "place of healing" and is derived from the name of the former Christian mission in Boggabilla. The name is also derived from the healing leaves of the *eurá* tree traditionally used for medicine and *bá* meaning place. See weblink www.eurabapaper.com.au

→

The River, 2012.
Vue de l'installation, Cockatoo Island, 18^{ème} Biennale de Sydney
All our relations (2012), Australie.





FR

Chloé Delaume

Née en 1973.

Vit et travaille à Paris (FR)

Chloé Delaume, auteure, narratrice, héroïne. Personnage de fiction qui s'écrit lui-même, elle publie une vingtaine d'ouvrages, explore diverses formes littéraires - romans, essais, pièces de théâtre, nouvelles, textes poétiques, fictions radiophoniques... Elle expérimente les limites de la télévision et des jeux vidéos, et crée la collection Extraction aux Éditions Joca Seria pour des objets littéraires hybrides. Sorcière, elle performe sur le terrain musical et magique...

Puissance 4

Ceci est un rituel.

Nous sommes jeudi 16 mai, la lune phase ascendante, dans deux nuits chiens d'Hécate, louves et premier quartier.

Ceci est un rituel.

Nous sommes jeudi 16 mai, au signe du Taureau Jupiter vous chuchote : la Terre est l'élément qui régit cette journée.

Jupiter vous chuchote, un conseil : écoutez.

Ceci est un rituel.

Dans le calice est l'eau, l'encens purifie l'air, la chandelle est le feu, le sel couvre le sol, au commencement : la terre.

Ne l'oubliez jamais.

Jeudi est le Jovis dies, Jupiter la planète des réalisations. L'expansion à portée, la conquête s'organise de façon collective, l'impulsion sera soutenue si le but est légitime.

Si le but est légitime. Ne l'oubliez jamais.

Nous sommes jeudi 16 mai, vous êtes en face de moi et je suis la sibylle.

J'ai bien dit : la sibylle, et non pas la pythie. Je ne suis pas porte-parole, secrétaire d'un dieu mâle lyrique et guérisseur ; je ne suis ni jeune, ni vierge. Je n'ai pas été formée, je n'ai de supérieur, si ce n'est moult entités. Je n'attends aucune question pour livrer mes réponses, et d'une simple virgule mes prophéties basculent, ma syntaxe est opaque, ma bouche est délirante à en croire les anciens.

Ma bouche est délirante. La fièvre peut être parfois l'alliée des parchemins.

Je ne sais m'exprimer qu'à la première personne. J'affirme l'avenir en Je, ne redoute pour autant aucune des conséquences. Je suis libre, comprenez. Car je suis une sibylle. Je ne suis dépendante d'aucune institution, je n'ai pas de sanctuaire, divination nomade, phrasé pulsions primales, me comprendra qui veut. La sibylle est free lance ; la pythie fonctionnaire. Dans mon palais, muqueuses, ma langue est réfractaire à toute photocopie.

J'écris du fond des grottes jusqu'aux monts enneigés, je noircis à pleine glotte, mon encre est salivaire et très peu sympathique, frénésie hypoglosse, des pierres parfois précieuses dévalent pleins et déliés. Pourtant les hommes, toujours, jettent mes livres au bûcher. Certains m'accusent, d'ailleurs, de glisser dans les marges mille et une fibres toxiques, afin que la fumée qui s'élève au bois vert déchire autant leur ciel qu'il leur mange les poumons. Ils disent peut-être vrai. Je suis une mauvaise femme, mon cœur est fait de givre, mon âme en papier de verre.

Nous sommes jeudi 16 mai, du 21^e siècle premier quart, il paraît. L'Apocalypse, pensent-ils, l'hiver dernier n'a pas eu lieu. Ne contrarier personne relève de la stratégie, le silence s'argentique, si la photo est bonne bientôt viendra l'ivraie. Entendez donc le chant qui s'élève des sillons, au signe du Taureau, quels sabots, quelles poussières.

Ceci est un rituel, et il a commencé.

Devant vous est ce corps, c'est une chair autonome, je suis errante, si vieille, contrairement aux pythies je n'ai pas de logement de fonction. L'annonce spécifiait juste qu'il s'agissait d'une femme avec personne dedans. J'habite dans ses viscères. Les autres organes étaient

plus vastes, et, c'est un fait, moins insalubres ; le loyer s'en ressentait, je ne suis que de passage, après tout, de passage. Les parois sont humides, bientôt je partirai.

Je vous parle, ce 16 mai. L'ange du jour, quel hasard, s'avère être féminin, son nom est Hahaiah. Sa fleur est la pivoine et sa plante est la sauge. Les forces et énergies qui animent l'être humain sans qu'il en soit conscient, Hahaiah les révèle à qui veut les comprendre.

Elément Terre, Jovis dies. L'expansion à portée, une conquête collective, l'ange du jour féminin, les forces et énergies, percevoir et saisir. Par ma bouche quelques vers, blancs, si blancs, translucides. Ma langue se fait bifide autant que les légendes. Nous sommes un jour précis, vers vos tympans, ma gorge. Le hasard, voyez-vous, n'a jamais existé. Aussi est-il grand temps que chacun s'organise.

Une fois n'est pas coutume, pour vomir le futur, remâcher le passé. L'ange du jour féminin et ce corps est femelle. Je me fais narratrice. Omnisciente ça va de soi. De tout ce que je dis, ce que je vous raconte et vous dirai bientôt, je n'ai rien inventé. Je ne suis pas là pour ça. Mon rôle je le connais, je ne suis qu'une sorcière.

Ici s'en vient l'histoire, à vous de l'écouter.

Au commencement était. Ceci est votre histoire. Par-delà tous les livres, ne surtout pas l'oublier.

Il est donc dit un Dieu masculin singulier. Créateur de toute chose, sauf l'ancienne religion. C'est peut-être pour ça qu'il s'ennuya au point d'inventer matin quatre, midi deux, soir trois pattes. Ainsi fut créé l'Homme. Mais pas n'importe comment. Dieu prit de la poussière afin de rappeler à ses sujets futurs qu'ils seraient toujours voués à n'être que des moutons, mais c'est anecdotique. La chose qui nous importe aujourd'hui

plus qu'hier n'est guère le matériau qui fut utilisé. Car en même temps qu'Adam, j'ai bien dit *en même temps*, il façonna Lilith.

Des entrailles de la Terre naquirent mâle et femelle pour le meilleur du pire mais simultanément. Ici est résiduel le conflit primitif et ses désagréments.

A l'Eden peu de règles, à vrai dire même aucune mis à part l'exception devant la confirmer. Lilith et son comparse pouvaient tout se permettre, La seule chose interdite était de nommer Dieu. Lilith était chanceuse. Tous les placards secrets lui étaient accessibles, nulle barbiche trop bleutée ne lui cachait de clef.

Lilith était chanceuse, mais pas plus que les filles qui la suivirent au fil des pains multipliés à travers leur minois. Le Créateur souverain avait à peine quitté le domaine idyllique qu'Adam n'eut lors de cesse de la prendre pour moindre. Lilith était patiente mais pas totalement sotte puisque les millénaires d'actif décervelage n'avaient pas pu, encore, la faire plier au joug de la Queue Toute Puissante. Et lorsque d'aventure son compagnon disait qu'est-ce qu'on mange ma cocotte en lisant son journal vautré au canapé, il était prévisible qu'elle s'offusque un chouia.

Aussi Lilith criait souvent, et n'en déplaise à Freud ce n'était ni du fait d'un Œdipe contrarié, ni lié aux contractions de son doux utérus. Les Labdacides alors, pas plus que l'hystérie n'avaient encore frappé. Le soma il est vrai ne s'en portait pas mal. Quand chaque instant Adam sommat Lilith de jouer aux bonniches éditoriales, la jeune femme s'outrageait le remettant en place.

Nous sommes tous les deux égaux, disait-elle à Adam, puisque nous venons de la terre.

Cet argument bien sûr dû faire autorité. Mais Adam détestait passer la serpillière, ne baisait qu'en missionnaire, aspirait à régner. Aussi fort contrarié de

ne pouvoir sur elle exercer son pouvoir, décida-t-il un jour de punir la pouffiasse. Il est assez notable de constater d'ailleurs qu'à peine l'humanité commença à sévir, les hommes cherchèrent de go à être nos supérieurs.

Lilith ne répondit à nul moment pourtant que la laide excroissance qui lui battait les cuisses faisait d'Adam un monstre portant l'inanité comme une légion d'honneur. Que son corps lisse à elle au creux de l'entre-jambe était tellement seyant que l'esthétisme forçait au respect et au reste. Elle ne demandait rien Lilith, en fait. Juste une simple équité qui tombait sous le sens. Le pouvoir c'est à craindre lui était étranger. C'est peut être pour ça que les femmes mirent des siècles avant d'être contraintes à le saisir enfin. Il est dit dans les livres qu'Adam se refusa à accepter les faits. *Là dessus, ils se disputèrent tous deux et Lilith, qui était en colère, prononça le nom de Dieu.*

Adam ne pouvait pas se plaindre à Jéhovah cahier de doléance humeurs incompatibles divorce au pedigree. Mais il fallait pourtant foutre bobonne à la porte puisqu'elle se refusait à rester aux fourneaux.

La seule arme d'Adam restait déjà les mots restait encore les mots toujours les mêmes mots. A l'évidence la langue avatar du pouvoir, non pas intrinsèquement mais pour qui y aspire.

Lilith déblatérerait sa logorrhée naïve pendant que l'adversaire affûtait rhétorique. L'acculant chaque instant incartades langagières à s'extirper d'elle-même. A vomir vérité jusqu'à hurler ses droits en prenant un témoin pour les départager. Elle était dans le vrai et mélangea Platon avec le Judaïsme, se disant que le Dieu entendrait Parhèsia. Comme quoi les meufs et la philo, dès le début, c'était pas gagné.

C'est par la ruse fourbette de la langue couillidée que Lilith perdit première joute oratoire, la face et la raison. Jahvé interpellé ne voulut rien entendre encore moins écouter. L'interdit transgressé fut son unique réponse, Dieu fut un peu borné ça n'étonnera personne.

Pourtant.

La première femme fut donc chassée en mécréante. Pour seul crime résistance à une iniquité. Pour seul tort une absence de maîtrise de la langue. Si Lilith avait su batailler la syntaxe Adam entrant en rage aurait crié mais Dieu faites la taire cette sale conne. Lilith fut donc chassée ; pour éviter qu'Adam ne se masturbe trop et ne se nourrisse plus que de cheval surgelé, Dieu fit Eve de sa côte. Le linge fut bien lavé.

Si la langue dominée et maniée doctement, si la sienne retenue ravalant l'interdit, Lilith aurait poussé Adam au même impair. C'est dans le nerf buccal qu'est la racine du mal. Ça, ça n'est pas écrit, mais 16 mai, l'ange révèle et il est féminin et il faut se méfier. Pour qui refusera la soumission à l'homme, viendra l'exposition du combat langagier. Pour qui voudra le duel n'aura le choix des armes. Le terrain est miné. La chienne prend garde à toi. Les dés pipés jusqu'au scrotum. Mesdames, faites-vous tirer les premières. Peut-être verrez-vous du pays.

Nous sommes jeudi 16 mai, ici est le réel.

Dans le calice est l'eau, l'encens purifie l'air, la chandelle est le feu, le sel couvre le sol, qui mordra la poussière? Qui mordra la poussière?

En souvenir de Lilith, humain femelle premier, victime d'une injustice et ici invoquée, au commencement était un abus de pouvoir. La légende raconte. Le Verbe assujetti.

Mes lèvres sont d'amiante, personne ne me guérit. Ici, une ritournelle. Dans ce corps, une sibylle, autour est le pouvoir pour vous tous accessible. L'expansion à portée, la conquête s'organise de façon collective, l'impulsion sera soutenue si le but est légitime.

Ici est l'essentiel. Fermez les yeux, plongez en vous, plongez, noyez le trouble. Saisissez-vous du mot qui incarne le joug, reconnaissez le terme qui nomme votre interdit. J'ai appelé Lilith pour qu'entre ces quatre

FR

murs par le verbe s'effectue votre libération. Cherchez, trouvez ce mot.

Fixez les éléments présents sur cet autel. Dissoudre le mal dans l'eau, calciner ses syllabes, l'équarrir à tous vents, le transmuter en poussière. Vos demain seront libres, le joug évaporé de toutes les prophéties. Vos demain seront libres, vous serez des sorcières.

Texte de la performance réalisée au Frac Lorraine dans le cadre de la soirée «Les sorcières ont-elles un sexe?»



Peuples en résistance

Sites internet / web sites

www.survivalfrance.org
www.bnstudio.com.au

Bibliographie / Bibliography

Sylvie Brieu
Quand s'élèvent nos voix
Albin Michel, 2011

Bruce Chatwin
Le Chant des pistes
Grasset, 1988 (1ère éd. 1987)

Catherine Clément
Qu'est-ce qu'un peuple premier?
Hermann, 2011

Alain Devalpo
Voyage au pays des Mapuches (Chili, début du XXe s.)
Cartouche, 2007

Caryl Férey
Mapuche
Gallimard, 2012

Ángel Parra
Mains sur la nuque
Métailié, 2007
Violeta Parra,
L'Archipel, 2011

Filmographie / Filmography

John Boorman
La Forêt d'Émeraude, 1985
Grande-Bretagne
Aventure, drame, 109 mn

Christophe Coello,
Stéphane Goxe
La Tierra siempre la tierra, 2011
France
Documentaire, 82 mn

Werner Herzog
Wo die grünen Ameisen träumen, 1984
Allemagne/Autriche
Drame, 100 mn

Nicolas Roeg
Walkabout, 1971
Grande-Bretagne
Aventure, 100 mn

Mokoi Tekoá, Petei Jeguatá
Duas aldeias, umma caminhada, 2008
Bicicletas de Nhanderù, 2011
Brésil
Documentaires, 63 mn & 45 mn

Andrés Wood
Violeta, 2011
Argentine/Brésil/Chili
Biopic, 110 mn
Machuca, 2004
Espagne/Chili
Drame, 120 mn

Mouvements écologistes &
Renouveau du paganisme et de la figure de la sorcière

Bibliographie / Bibliography

Anna Colin
Sorcières pourchassées assumées puissantes Queer
Maison populaire, 2013

Jeanne Favret-Saada
Les Mots, la mort, les sorts
Gallimard, 1977

Claudie Hunzinger
La Survivance
Grasset, 2012

Anne Larue
Fiction, féminisme et postmodernité. Les voies subversives du roman contemporain à grand succès
Garnier, 2010

Jules Michelet
La Sorcière
Flammarion, 1862

María Mies, Vandana Shiva
Écoféminisme
L'Harmattan, 1998
(1^{ère} éd. 1993)

Philippe Pignarre,
Isabelle Stengers
La Sorcellerie capitaliste. Pratiques de désenvoûtement
La Découverte, 2005

Filmographie / Filmography

James Cameron
Avatar, 2009
États-Unis
Science-fiction, aventure,
162 mn

Ruedi Gerber
Anna Halprin: le souffle de la danse, 2009
Suisse
Documentaire, 82 mn

Marie-Monique Robin
Notre Poison quotidien, 2010
France
Documentaire, 105 mn

Coline Serreau
Solutions locales pour un désordre global, 2010,
France
Documentaire, 113 mn
La Belle verte, 1996
France
Comédie, 99 mn

Lars Von Trier
Antichrist, 2009
France/Italie/Pologne/
Danemark/Suède/Allemagne
Thriller, drame,
épouvante-horreur, 104 mn

Live

Les Mapuches. Dix fois nous vaincrons!
Rencontre non diplomatique
Alain Devalpo, journaliste indépendant

Penser la violence des femmes
Rencontre non diplomatique
Coline Cardi, sociologue, maîtresse de conférences à l'Université Paris 8

Les moissons du futur
Documentaire & débat
Marie-Monique Robin, réalisatrice

Coup d'état, coup d'éclat
Rencontre non diplomatique
Ángel Parra, romancier, chanteur et musicien

Kiki la petite sorcière
Dimanche c'est ciné/psy avec les petits Film de Hayao Miyazaki, 1989
Avec l'Association Borromée

Les sorcières ont-elles un sexe?
Nuit du contre - savoir
Allio-Weber, Chloé Delaume, Camille Ducellier, Loreto Martínez Troncoso...

Yes, wiccanes!
Café Bad Girls
Anne Larue, professeure de littérature, art et culture à l'Université Paris 13
Modération par l'association Osez le féminisme

El Aliento del Hilo
Performance
Cecilia Vicuña, artiste

.....
Les Immémoriales

02.03 - 23.06.13

Conception : Béatrice Josse, directrice
Coordination : Eléonore Jacquiau Chamska puis
Camille Planeix et Valérie Audren-Guelton
Rédaction : Chloé Delaume, Agnes Denes,
Elsa Dorlin, Monika Grzymala,
Lucy R. Lippard, Cecilia Vicuña
Filmographie et bibliographie : Chéryl Gréciet
Graphisme : re-p.org
Traductions : Ela Kotkowska (Fr/En);
Eléonore Jacquiau Chamska (Es/Fr Cecilia
Vicuña & En/Fr Monika Grzymala); Jean-Charles
Massera (En/Fr tous textes d'Agnes Denes);
Paola Miglietti (En/Fr Lucy R. Lippard)
Photographies : Agnes Denes, Cecilia Vicuña,
Monika Grzymala
Et Eric Chenal pour les vues d'exposition
au Frac et le portrait de Chloé Delaume
Impression : REMAprint
Papier : Druckfix 2000, Softy White

ISBN : 978-2-911271-21-2
Dépôt légal, avril 2014
Prix : 15 euros

**49 Nord 6 Est - Fonds régional
d'art contemporain de Lorraine**
1 bis rue des Trinitaires, F-57000
Tél. : 33 (0)3 87 74 20 02
e-mail : info@fraclorraine.org
www.fraclorraine.org,
http://collection.fraclorraine.org

Merci à
Bergère de France (Bar-le-Duc) pour
leur participation à la production
technique de l'œuvre de Cecilia Vicuña,
Catherine de Zegher
& Pierre Soignon, Arthur Debert et
Guillaume Lemuhot pour le montage de
l'exposition et aux stagiaires Vanessa
Baltzer, Emil Polette et Khadija Ghazzale

**Ce catalogue fait suite à l'exposition
Les Immémoriales présentée au Frac Lorraine
du 02 mars au 23 juin 2013.**

Équipe, Team
Président du Frac Lorraine :
Roger Tirlicien, Conseiller Régional et
Maire adjoint de Moyeuvre-Grande
Directrice : Béatrice Josse
Chargée de coordination :
Eléonore Jacquiau Chamska
Chargée d'administration : Cécile Rogel
Chargée de collection et de diffusion :
Émeline Coulon
Régisseur : Roland Moreau
**Chargée des publics et de la
programmation culturelle :** Chéryl Gréciet
Chargée d'information multimédia :
Valérie Audren-Guelton
Secrétariat : Joëlle Lehnen
**Service des publics et amis
du Frac Lorraine :** Licia Demuro
Médiateurs : Morgane Britscher,
Marie-Céline Henry, Marine Trimbur,
Juliette Hesse et Jocelyne Wilhelm.

Partenaires, Partners
Le Fonds régional d'art contemporain
de Lorraine bénéficie du soutien du
Conseil Régional de Lorraine et du Ministère
de la Culture et de la Communication -
Direction régionale des affaires culturelles
de Lorraine.
-
The Fonds régional d'art contemporain
de Lorraine, a member of «Platform» network,
enjoys financial backing from the Lorraine
Regional Council and the Lorraine Region
Cultural Affairs Department (DRAC) at the
Ministry of Culture and Communication.

Couverture : Cecilia Vicuña,
Quiju Austral, 2012/2013.
Collection 49 Nord 6 Est - Frac Lorraine.
Vue de l'exposition *Les Immémoriales*.
Photo : E. Chenal

