Brand-New-Life
Magazin für Kunstkritik

www.brand-new-life.org
office@brand-new-life.org



Eden Martin et ses vies génétiques

Sylvain Menétrey, Tristan Lavoyer

Ce texte observe certains croisements de l’art et de l’agriculture pour décrire notre période où le productivisme a atteint ses limites en asséchant autant les sols que les imaginaires. De la génito-culture qui prend essor dans les années 2000 aux artistes-cultivateurs aux ego surexploités, il explore à partir d’une série d’exemples – entre autres les Women’s Lands d’Oregon et l’Agricola Cornelia de Gianfranco Baruchello – les frictions entre autonomie de l’art et autonomie politique comme moyen d’écrire des récits et de les fondre au vivant. Ce texte s’inscrit dans une série de publications qui sera publiée dans le cadre de l’exposition de groupe *Les vies génétiques d’Eden Martin* à la ferme biodynamique d’Aude et Antoine Hentsch à Gollion*.



Le compost intérieur



Visuel de l’exposition *Les Vies génétiques d’Eden Martin.* Design: Boris Meister

S’il y a bien des manières de cultiver et de pratiquer l’agriculture, depuis cinq siècles les méthodes de l’industrie agro-pharmaceutique dominent largement ; exploiter médicalement le sol à la manière d’un corps humain, en préconisant des thérapies qui le divisent industriellement en autant de parties à maintenir unifiées pour résoudre à une échelle globale des problèmes locaux. La crise écologique, qui relève plus d’un cas de conscience de l’humanité que d’un phénomène récent, a permis de constater que l’étendue de l’écocide se

situe autant aux surfaces des sous-sols dépouillés que dans les airs saturés ou les océans épuisés.

À partir des années 2000, les secteurs primaire, secondaire et tertiaire ont parachevé leur fusion sous la forme d'entreprises biogénétiques qui bouleversent et accélèrent le travail de longue haleine de sélection et d'adaptation symbiotique des espèces à leur écosystème. Au mythe colonial d'une agriculture qui éradique la famine dans le monde grâce aux bienfaits génétiques (entre autres les O.G.M.) s'est alors superposé un absolutisme technologique. Les communications de masse (l'Internet et le rhizome numérique) se sont affirmées comme un moyen de reconquête démocratique et de concrétisation du *general intellect*[1]. Ce que l'on peut qualifier de « génito-culture » a trouvé là l'une de ses problématiques majeures, après avoir montré que la nature du vivant[2] est de muter selon les circonstances et en fonction des constructions de ses manifestations[3].

Aujourd'hui, nous aurions deux modèles qui balisent le territoire rural, avec d'un côté des nains de jardins technocrates qui appliquent la normalité agraire technologisée pour maintenir leur économie de vie (traditionnellement conventionnelle et en quête d'une modernité en surrégime), et, de l'autre, des activistes ruraux, zadiste ou d'obédience post 68, qui tentent d'emprunter les sous-sols pour se délivrer de l'eugénisme techno-génétique qu'ils subissent à la surface. L'écart entre ces deux modèles relève d'un questionnement profond qui lie le travail au vivant, le biologique au politique et le capital à l'esthétique : Comment travaille-t-on le vivant ? Où se situe la distance entre asservissement et sélection (dite naturelle ou artificielle) ? Comment gère-t-on affectivement et éthiquement notre économie de vie et de mort ? En écologie, l'esthétique peut-elle se fondre dans le biopolitique ? Le pouvoir peut-il réaliser sans dominer ? Les réponses à ces questions convoquent un spectre empruntant autant au mythe universaliste des Lumières qui s'est fondé sur la souveraineté et l'autonomie des corps (le sujet devenu individu) qu'au contrat social devenu écologique (post-rousseauiste) et qui porte désormais son intérêt sur les dépendances des écosystèmes et de l'agentivité de ses populations (le sujet devenu agent).

L'ubérisation des cultivateurs

Nous, auteurs de ce texte, sommes un croisement entre ces lignées. L'un a grandi au sein d'une famille qui a pensé sa ferme comme un « projet » orienté vers l'indépendance, qui combinait un élevage d'ovins et une approche de pédagogie et de transmission autour du métier de paysan dans le sud-ouest de la France. L'autre a passé son enfance sur une exploitation productiviste du Gros-de-Vaud, spécialisée dans la culture de céréales et la production de lait de vache. Ces deux modèles étaient motivés par des visions distinctes de l'autonomie. L'une voulait rompre avec l'économie de marché et recouvrir un savoir-faire authentique ; l'autre, grâce aux apports techniques, cherchait à s'extraire de sa classe. Asymétrie d'aspirations qui dit la crise identitaire paysanne alors que le statut de nombreux agriculteur·rice·s « indépendant·e·s » ne diffère guère de celui des chauffeurs VTC, avec des groupes industriels qui leur dictent ou leur fournissent de quoi cultiver – que ce soit de la semence, des plantes, de la terre ou des animaux – et qu'ils leur rachètent à « maturité » si le cours de la bourse est suffisant.

Ce drame pastoral se retrouve englouti dans le contexte de crise global duquel émerge la vieille rengaine de l'autonomie dont l'ombre portée trouble un art qui n'a jamais totalement assumé la sienne. L'intégration de la problématique écologique dans les pratiques artistiques peut se lire à travers le filtre de l'autonomie. Il y aurait d'un côté des pratiques d'art socialement engagées qui s'harmonisent spontanément aux formes d'agricultures alternatives. Elles sont issues des mêmes courants de pensée, en particulier de l'anthroposophie de Rudolf Steiner, vecteur de la pédagogie libertaire Steiner-Waldorf et de l'agriculture biodynamique. Des artistes et des collectifs actuels lient justement ces questions en défendant des formes

d’éco-pédagogie. Le jardin comme lieu d’apprentissage, de responsabilisation mutuelle, d’éthique du soin et d’émulation d’une pensée écologiste[4]. La sculpture sociale de Beuys, l’ancêtre plus ou moins admis de ces pratiques, se réalise ici dans un mélange où l’art, la vie et l’action politique se conjuguent jusqu’à l’indistinction. À l’autre bout du spectre, l’art des galeries présente des images plus ou moins réussies de l’anthropocène. S’y expose et s’y dit la fin de la division entre nature et culture ou entre organique et synthétique. Des œuvres qui présentent sous une forme fétichisée, dans les laboratoires blancs de l’art, des pétrifications de matière première et de déchets de notre civilisation post-industrielle.

Sous-sol sous-texte

À l’épuisement du sous-sol se lie la fatigue du sous-texte[5]. Tous deux, enfermés dans des approches anthropocentrées, se sont fait aspirer à la surface, de sorte que leur substance cultive et transforme des écosystèmes destinés aux humains en quête d’autonomie, de visibilité et de puissance. Notre corps est devenu le premier et dernier bien dont nous pouvons jouir allégoriquement ou matériellement. Cette idylle de propriétaire lui donne toutes les chances de s’exprimer en capitalisant les énergies et les forces telluriques afin de les rendre disponibles à la perception et à la commercialisation. Le sous-texte, brouillon de sens entremêlé, écosystème qui permet au texte d’émerger et de prendre sa forme, est alors surexploité pour favoriser ses capacités productives[6].

La médicamentation est au sous-sol ce que l’esthétique est au sous-texte, ce dernier doit être traité à la manière de nos corps performés dans le but de faire émerger, selon les humeurs et émotions, une conscience spécialisée ou spécifiée : le traitement du code (l’ADN, le sous-texte, le médicament) et de son signe? (sa manifestation, le texte, sa forme)[7]. Que ce soit dans l’industrie de l’art contemporain ou de l’agriculture, la surface a fait office de décor à l’expression de la propriété. Tous deux sont devenus des prédateurs qui, s’appropriant des terres (symboliques ou physiques), cultivent (et bien souvent, purifient) des perceptions ou territoires pour s’énoncer dans la « nature ». Dans le capitalisme tardif, promouvoir et activer des écosystèmes prolongeant le mythe de la propriété du corps et de son objectivation, par la terre ou l’œuvre d’art, fait office de *greenwashing* pour l’espace chirurgical du white cube devenu *brown cube*.

Ce processus de réification du sous-texte et du sous-sol dénote aussi un changement de paradigme de la fétichisation de la marchandise. S’il fut un temps où l’on achetait une œuvre pour sa plus-value symbolique (son aura), aujourd’hui, dans une osmose perspectiviste du propriétaire à son corps, il en est venu à se marchander lui-même (son image, sa valeur, son intériorité…). Être propriétaire ou producteur d’une œuvre revient à s’acheter soi-même pour tenter de se sublimer et se déculpabiliser (s’autonomiser) des effets délétères d’avoir été responsabilisé de posséder un corps. L’œuvre d’art est finalement à l’image de la terre, un épuisement des ressources où la fin de l’imagination que nous vivons est aussi synonyme de la crise écologique intérieure qui nous possède.

Mythes des autonomies

Au temps de la dystopie, les artistes peuvent-ils réinvestir le terrain agricole de manière plus significative qu’en y servant de main-d’œuvre ou en tentant simplement de l’exemplifier ? Deux types de recherches historiques autour de l’autonomisation en art et en agriculture nous semblent importants à relater ici[8].

Dans son livre *Women’s Lands* [9], la sociologue française Françoise Flamant raconte le parcours de groupes de lesbiennes américaines qui ont tenté de réinventer leur vie sociale, politique et spirituelle en s’appuyant sur une activité biologique de subsistance dans les montagnes hostiles de l’Oregon. Sans l’expertise masculine, les membres de ces mouvements

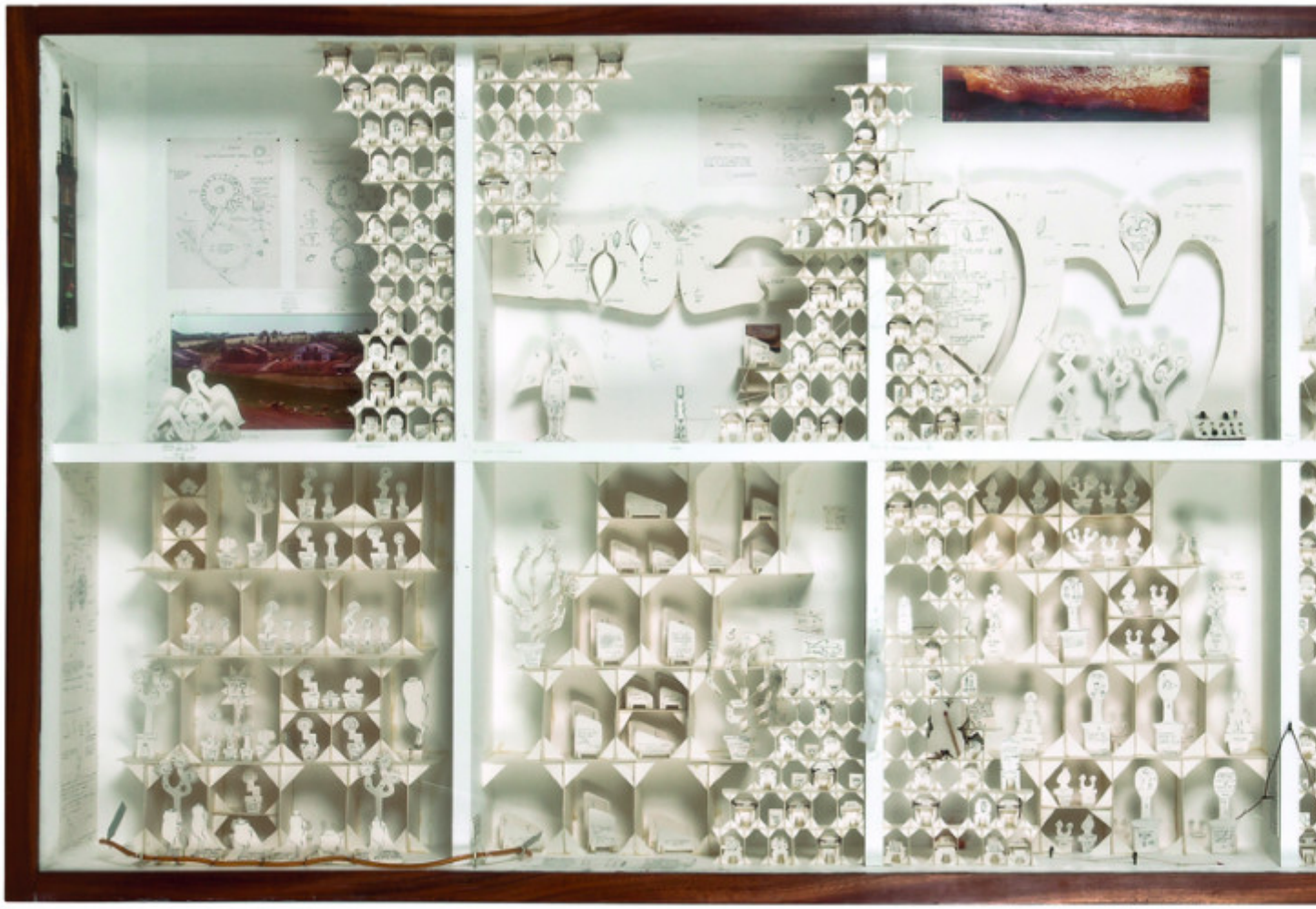
féministes séparatistes ont appris par elles-mêmes à bâtir des maisons, à cultiver des terres, à couper du bois. Si des artistes comme Tee Corinne[10] ont séjourné sur ces Lands, la pratique de l'art y était commune dès les débuts dans les années 1970. La photographie était largement employée, comme médium de documentation de l'expérience, et, surtout, comme médium de subjectivation, au travers d'autoportraits, de mises en scène du corps nu, de jeux de miroirs [11]. Une autre pratique singulière des habitantes des Lands consistait, tout en le travaillant pour en extraire de la nourriture, à sculpter le paysage, pour lui donner des formes de corps ou de sexes de femme. À ce re-genrement symbolique de la nature s'associait réciproquement une transformation de ces femmes par l'environnement à travers le travail qu'elles y effectuaient.





Dans ce mouvement écoféministe, la désappropriation culturelle de la production artistique par sa naturalisation l'éloigne et la désidentifie des réseaux esthétiques tracés et reconnaissables de l'art comme pratique spécifique ou professionnalisante. La production culturelle se lie au geste de cultiver la terre et non plus donc à une représentation de celle-ci [12]. Se retirer du capitalisme n'implique pas uniquement d'instaurer des relations non marchandes, mais de ne plus reproduire les schémas patriarcaux et leur corollaire familial (considéré comme principe constitutif des rapports de domination et des reproductions de classe). La culture agricole traditionnelle (ou conventionnelle) est ainsi vécue en totale opposition avec ses modes de gestions forcés et délétères sur la vie biologique, qui, fondée sur la prédation écologique, s'approprie les écosystèmes [13]. Les Women's Lands refusent la culture agricole traditionnelle (ou conventionnelle), avec ses modes de gestions forcés et délétères sur la vie biologique, fondés sur la prédation écologique et l'appropriation des écosystèmes[14]. La multiplication des interdépendances aux biologiques – que ce soit culturel, agricole ou spirituel – fuse dans un même topos et serait bien difficile à distinguer entre des champs qui se transforment alors en vulve et la représentation du corps de la femme dans la pratique photographique.

À la même époque, l'artiste italien Gianfranco Baruchello, engagé à l'extrême gauche, prend ses distances avec les groupuscules qui se lancent dans l'action violente pour s'investir dans un projet plus discret et individuel. Zadiste avant l'heure, Baruchello squatte de 1973 à 1981 une ferme en périphérie de Rome. Les quelques hectares de champs avaient été achetés par des promoteurs immobiliers, des spéculateurs, qui n'avaient pas réussi à construire une zone entre-temps classée par la mairie en terrain agricole. Baruchello assainit les terres et relance la production avec l'aide d'un collaborateur paysan. Il décrète alors que cette activité agricole qu'il baptise Agricola Cornelia S.p.A est une œuvre d'art à part entière. Sur le plan conceptuel, il radicalise la notion de ready-made de son ami et maître à penser Marcel Duchamp, puisque les objets n'ont plus besoin de la magie du musée pour devenir d'art. Il suffit à l'artiste alchimiste de les désigner et de les cultiver comme tel. Après quelques années d'exploitation, à la manière d'un Duchamp déçu par le manque de succès commercial de ses Rotoreliefs, Baruchello entrevoit l'impasse politique de son projet qui, en revanche, s'avère financièrement prospère : « Si j'avais été occupant prolétaire et non artiste, j'aurais immédiatement été arrêté par la police », confie-t-il. Son « happening para-politique » est toléré parce qu'il est considéré comme une forme d'art par la mairie et les propriétaires du terrain. Ainsi se dresse l'irréductible « comme si » de l'art – qu'il tire de son autonomie – qui donne toute licence, mais qui tient l'œuvre à la marge du militantisme, dans le monde parallèle de la fiction et du commentaire.



Gianfranco Baruchello, *Eros Sélabeille*, 1977. 88 x 172 x 19,5cm, mixed media wood, glass. Photo : Gina Di Maggio Collection, Mil

Dans ces deux projets, art et agriculture se fertilisent pour fabriquer de nouveaux récits, qu'ils soient collectifs ou singuliers, qu'ils soient formés de paysages érogènes ou qu'ils irriguent les œuvres cosmogoniques de Baruchello. En Oregon, l'art est comme redécouvert, dans une pseudo-naïveté et une liberté sensuelle. La pratique artistique est mise au service du projet politique autonomiste et, de ce point de vue, privée de son autonomie artistique, sans pour autant que l'art s'assimile à l'activité politique elle-même. L'expression artistique agit véritablement comme une pratique d'émancipation et de désappropriation. Chez Baruchello, la naïveté se situerait plutôt sur le plan du projet politique. Mais cette pratique de squat agricole, si elle ne soulève aucune controverse, n'en vient pas moins étoffer l'imaginaire de l'artiste vis-à-vis des relations du politique au vivant et sa représentation esthétique.

À l'heure où nous écrivons ce texte, avant même la réalisation concrète de l'exposition d'art dans la ferme d'Aude et Antoine Hentsch à Gollion, nous avons le sentiment que Les vies génétiques d'Eden Martin tente de se situer aux confluences de ces différents questionnements. Partant de l'étrange et de l'idylle, de la menace et du refuge, de Walnut Grove et du Terminus Radieux d'Antoine Volodine, des fermes collectives et de Sergueï Eisenstein[15], il y a une confusion fascinée à se projeter dans la matrice génito-culturelle et ses écosystèmes, que ce soit le biotope de la ferme des Eterpis ou du travail des artistes. Les deux figures incestueuses en Eden – paradis perdu de l'abondance sans travail – et Martin – dieu de la fertilité des sols quand on le travail – convoquent un imaginaire, qui, stérilisé par leur prétention à être nature et culture, nous ont dépossédés de nos référents et permis de confondre la figure de la paysannerie à celle de l'artistique. Cette chimère que nous avons

poursuivie tout au long de la préparation de l’exposition nous a plongés dans les mondes parallèles du « comme si », c’est à dire une imprécation biodynamique ouverte à la chimie des interdépendances et de ses productions zoophiliques.

* Les vies génétiques d’Eden Martin
Avec les artistes : Orla Barry & Paul Bradley, Gianfranco Baruchello, Marc Elsener, Clément Froidevaux, Séverine Heizmann, Andreas Hochuli, Eden Martin, Stefan Tcherepnin, Ye Xe, Shirin Yousefi.
Ferme des Eterpis à Gollion (canton de Vaud, Suisse)
https://www.eden-martin.org/ [https://www.eden-martin.org/]



[https://www.eden-martin.org/]



Vues de la ferme des Eterpis, Gollion

[1] Nommé aussi capitalisme cognitif
[2]Expérience que l'on a déjà pu observer avec les effets de l'industrie chimique ou de la radioactivité sur l'activité biologique.
[3] Le transhumanisme s'en est porté le garant sur le plan technologique en désirant étendre l'humain à son environnement par la technique. Conception que la notion d'ère anthropocène a rendu plus ou moins caduque, étant donné que la surface de la terre ne serait qu'un vaste chantier humain… il s'agirait donc plutôt dans le trans-humanisme à l'humain de s'adapter à l'humain.
[4] Un exemple de ce type de pratiques serait le collectif artistique espagnol Inland, qui organise une large variété d'activités liées à l'agroécologie. Celles-ci peuvent prendre la forme de cours d'élevage pour jeunes urbains comme d'une installation à la Biennale d'art d'Istanbul de 2015. Dans cette exposition, Inland proposait un espace évolutif, entre le forum, le workshop, le lieu d'échange, la propagande politique, l'espace de restauration pour aborder sous des angles multiples la question agricole dans les régions kurdes de Turquie. Voir : www.inland.org.
[5] Nous remercions ici de façon posthume Keith Basso pour son magnifique ouvrage, *L'eau se mêle à la boue dans un bassin à ciel ouvert. Paysage et langage chez les Apaches*

occidentaux, Édition Zones Sensibles, 2016 [1996].
[6] Voir à ce sujet le superbe article de Tim Ingold, « Culture, nature et environnement », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2012. URL : http://journals.openedition.org/traces/5470 [http://journals.openedition.org/traces/5470] ; DOI : https://doi.org/10.4000/traces.5470 [https://doi.org/10.4000/traces.5470]
[7] Nous reprenons ici indirectement l'idée de sémiose développé par Eduardo Khon, *Comment pensent les forêts*, Édition Zones Sensibles, 2017.
[8] Nous avons pris ces deux exemples car ils faisaient sens par rapport à notre recherche, mais bien d'autres existent, notamment, depuis les années 1970, celui de Longo maï, un ensemble de « coopératives » en Europe, axées sur l'enseignement et la transmission de méthodes d'établissement de systèmes économiques autogérés (dans le but de s'extraire des rapports de dépendances au capital). Voir la thése de Béatriz Graf, L*ongo maï, Révolte et utopie après 68*, Édition Thesis ars historica, 2006.
[9] Françoise Flamant, *Women's lands: construction d'une utopie*, Editions iXe, 2015.
[10] Photographe et dessinatrice, autrice notamment du bien connu *Cunt coloring book* (« livre de coloriage de chattes »)
[11] Voir le livre de Carmen Winant autour des expérimentations photographiques dans les *Lands de l'Oregon*, *Notes on Fundamental Joy*, Printed Matter, 2019
[12]Voir l'article de Catriona Sandilands, « Women's Land in Oregon », in *Reclaim : recueil de textes écoféministes*, Édition Cambourakis, 2016, p. 243-267
[13]Voir le livre de James C Scott, *Homo domesticus. Une histoire profonde des premiers États*, La Découverte, 2019 [2017].
14]En ce sens, toutes les expériences artistiques qui débutent dans les années 1960 et tentent de ramener l'idée de nature dans l'urbanité de la galerie peuvent être vues comme un mouvement réactionnaire à la ruralité et à sa production culturelle ou artistique.
content/uploads/2018/09/G_Baruchello-occuper-la-terre-1_2.pdf
[https://www.switchonpaper.com/wp-content/uploads/2018/09/G_Baruchello-occuper-la-terre-1_2.pdf]
[15] « Vous pourriez croire qu'il s'agit d'un rêve… une ferme collective» dans le film La ligne générale de Sergueï Eisenstein qui a largement inspiré et fondé notre façon de circuler dans l'ensemble de ces problématiques : Sergeï Eisenstein, *La ligne générale*, 1929.

TRISTAN LAVOYER

Tristan Lavoyer is an artist, writer and curator living in Switzerland. He is currently co-director of the art space Forde in Geneva.

Tristan Lavoyer ist ein in der Schweiz lebender Künstler, Autor und Kurator. Derzeit ist er Co-Direktor des Kunstraums Forde in Genf.

SYLVAIN MENÉTREY

Sylvain Menétrey is an independent writer, publisher and curator. He co-founded the art and photography periodical Dorade (2009-2013), worked at Fri Art, Fribourg's Art centre (2013-2016), and co-directed the Art space Forde in Geneva (2016-2018). He also is the editor of Issue-journal.ch [http://issue-journal.ch/] and a teacher in Visual Arts at HEAD – Genève.

Sylvain Menétrey ist freier Autor, Verleger und Kurator. Er war Mitbegründer der Kunst- und Fotografiezeitschrift Dorade (2009-2013), arbeitete bei Fri Art (2013-2016), und war Co-Direktor des Kunstraums Forde in Genf (2016-2018). Er ist auch Herausgeber von Issue-journal.ch und Dozent für Bildende Kunst an der HEAD - Genève.

Cette contribution est sous licence CC-BY-NC-ND 4.0 International (Creative Commons, attribution, non commercial, pas de modification). Les images et les vidéos intégrées dans la contribution ne sont pas incluses dans la licence CC BY-NC-ND. Pour toute utilisation non autorisée par les exceptions légales au droit d'auteur, l'autorisation des détenteurs respectifs du droit d'auteur est requise.

doi.org/10.5281/zenodo.13930033