

NATURE À L'OEUVRE

LA PEINTURE MODERNE NAIT DU PAYSAGE



OSCAR- CLAUDE MONET



EUGÈNE BOUDIN

En 1858 **Claude MONET** et **Eugène BOUDIN** font connaissance à l'initiative du papetier **Gravier**. (Il expose dans sa boutique des tableaux de Boudin et des caricatures de Claude Monet)
Interpellé par cet adolescent de 17 ans, **Eugène Boudin invite le jeune caricaturiste à le regarder peindre sur le motif, dans les environs du Havre.**

Eugène-Louis Boudin (1824-1898)

Il fut l'un des premiers peintres français à saisir les paysages à l'extérieur d'un atelier. Grand peintre de marines, il est considéré comme l'un des précurseurs de l'impressionnisme.

Il initie Monet à la peinture en extérieur.

Quand il parle de sa rencontre avec Boudin Monet dit :
« Je le regarde plus attentivement, et puis, ce fut tout à coup comme un voile qui se déchire : j'avais compris, j'avais saisi ce que pouvait être la peinture. »

MONET DIRA "Si je suis devenu peintre, c'est à Boudin que je le dois" car il m'a appris à voir et à comprendre"





Eugène BOUDIN (1824-1898), *Ciel, soleil couchant, arbustes au premier plan*, ca. 1848-1853, huile sur papier, 11 x 19,5 cm.

Une **peinture « de plein air »** est, le plus souvent, **peinte « sur le motif »** : c'est-à-dire peinte à l'extérieur, dans la nature, devant le sujet (souvent un paysage) comme l'ont fait les pré-impressionnistes et les impressionnistes, avec leur matériel (châssis entoilé, chevalet et tubes de peinture).



L'INVENTION DES TUBES DE COULEUR, DES CHEVALETS PORTATIFS ET LE DEVELOPPEMENT DU TRAIN VONT PERMETTRE AUX PEINTRES DE PEINDRE *SUR LE MOTIF*

C'est à la fin du **xix^e** et au début du **xx^e** siècle que la peinture de plein air connaît un véritable essor avec l'apparition des **couleurs en tubes** (1841). Celles-ci permettent aux artistes de se déplacer facilement, même si la plupart du temps, ils achèvent leur tableau en atelier. Leur souci devient alors de peindre la nature telle qu'elle leur apparaît, dans la lumière du moment présent. Les **impressionnistes** peignent des paysages non pour leur côté pittoresque mais pour les effets d'atmosphère, rendant compte des aspects différents que peut prendre un motif suivant les conditions de la lumière et donc des heures du jour, d'où l'apparitions des séries (*Cathédrales* et *Meules* de **Monet**). Dans un ouvrage intitulé *Histoire des peintres impressionnistes* (Paris, parution 1939), **Théodore Duret** écrira notamment « la grande innovation des impressionnistes : la peinture de plein air »³.



Tubes de peinture.



CLAUDE MONET disait aux peintres qui lui demandaient conseil :

" Quand vous sortez pour peindre, essayez d'oublier quels objets vous avez devant vous, un arbre, une maison, un champ ou quoi que ce soit. Pensez seulement ceci: voici un petit carré de bleu, de rose, un ovale de vert, une raie de jaune, et peignez-les exactement comme ils vous apparaissent, couleurs et formes exactes, jusqu'à ce qu'ils vous donnent votre impression naïve de la scène qui se trouve devant vous »

Selon Maurice Denis (un peintre et ami), Paul Gauguin avait tenu à Paul Sérusier les propos suivants :

"Comment voyez-vous ces arbres ? Ils sont jaunes. Eh bien, mettez du jaune ; cette ombre, plutôt bleue, peignez-la avec de l'outremer pur ; ces feuilles rouges ? mettez du vermillon ».

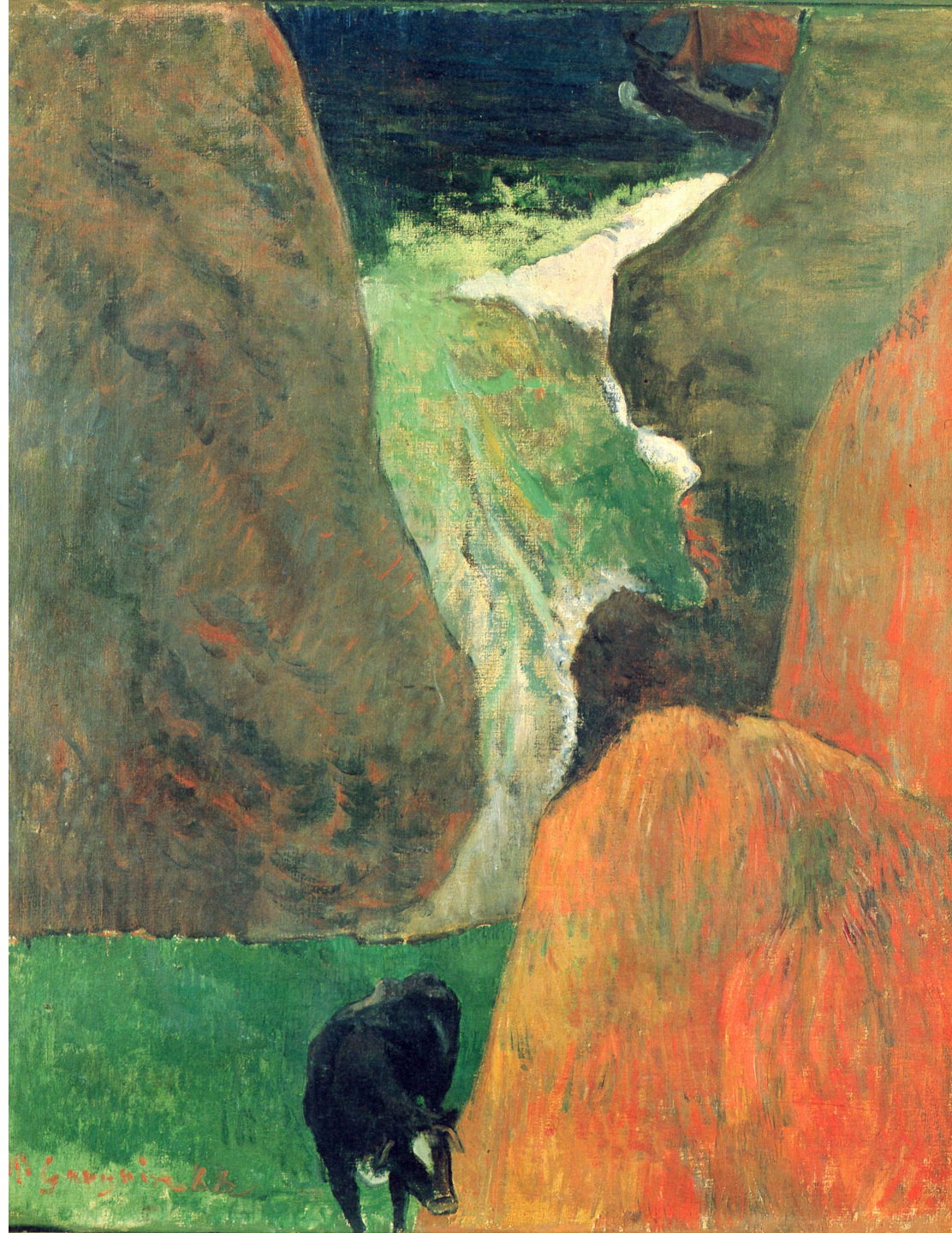




Maurice Denis, peintre et ami de **Paul Sérusier**, explique que devant ce paysage, lui et ses amis se sont trouvés "*libérés de toutes les entraves que l'idée de copier apportait à nos instincts de peintre*".



PAUL GAUGUIN
Paysage avec la vache 1888



Synthétisme

L'IMPRESSIONNISME (de 1872 à 1886)

IMPRESSIONNISME

• LES PRÉCURSEURS

□ DES ANGLAIS TELS **JOHN CONSTABLE** ET

WILLIAM TURNER

□ **CAMILLE COROT** ET L'ÉCOLE DE BARBIZON

□ **EUGÈNE BOUDIN**

□ **EDOUARD MANET**



LE DÉJEUNER SUR L'HERBE
MANET-1865

"Si je suis devenu peintre
c'est à Eugène Boudin
que je le dois"



CLAUDE MONET



IMPRESSION SOLEIL LEVANT
1872

LOUIS LEROY
CRITIQUE D'ART
SE DIT "IMPRESSIONNISTE"
DEVANT LE TABLEAU
DE MONET.

• L'IMPRESSIONNISME: QU'EST-CE QUE C'EST ?

□ UN MOUVEMENT ARTISTIQUE MAJEUR DU XIX^e SIÈCLE QUI
CHERCHE À SE DÉTACHER DES RÈGLES TROP STRICTES DE L'ACADÉMIE

□ UN GROUPE D'ARTISTES QUI EXPOSENT 8 FOIS ENSEMBLE
ENTRE 1874 ET 1886

□ DES ARTISTES QUI PEIGNENT
EN PLEIN AIR GRÂCE À



PAUL DURAND-RUEL

□ DES COLLECTIONNEURS QUI CONTRIBUENT
À FAIRE ÉMERGER ET DIFFUSER LE MOUVEMENT

• LES SUJETS DE PRÉDILECTION: PAYSAGES ET VIE MODERNE

□ LES PAYSAGES

□ LES LOISIRS (BALS, QUINQUETTE, OPÉRA, CABARETS...)

□ LA SEINE

□ LA VILLE

□ GARES, USINES, ETC



RUE DE PARIS, TEMPS DE PLUIE
- CAMILLE COROT - 1877



DANSE À BOUGIVAL
TURNER - 1883



À LA GARE ST LAZARE - MONET-1877

• QUAND? XIX^e SIÈCLE À PARTIR DE 1874 ET JUSQU'AU DÉBUT DU XX^e SIÈCLE

• QUI?

LES PEINTRES LES + CÉLÈBRES

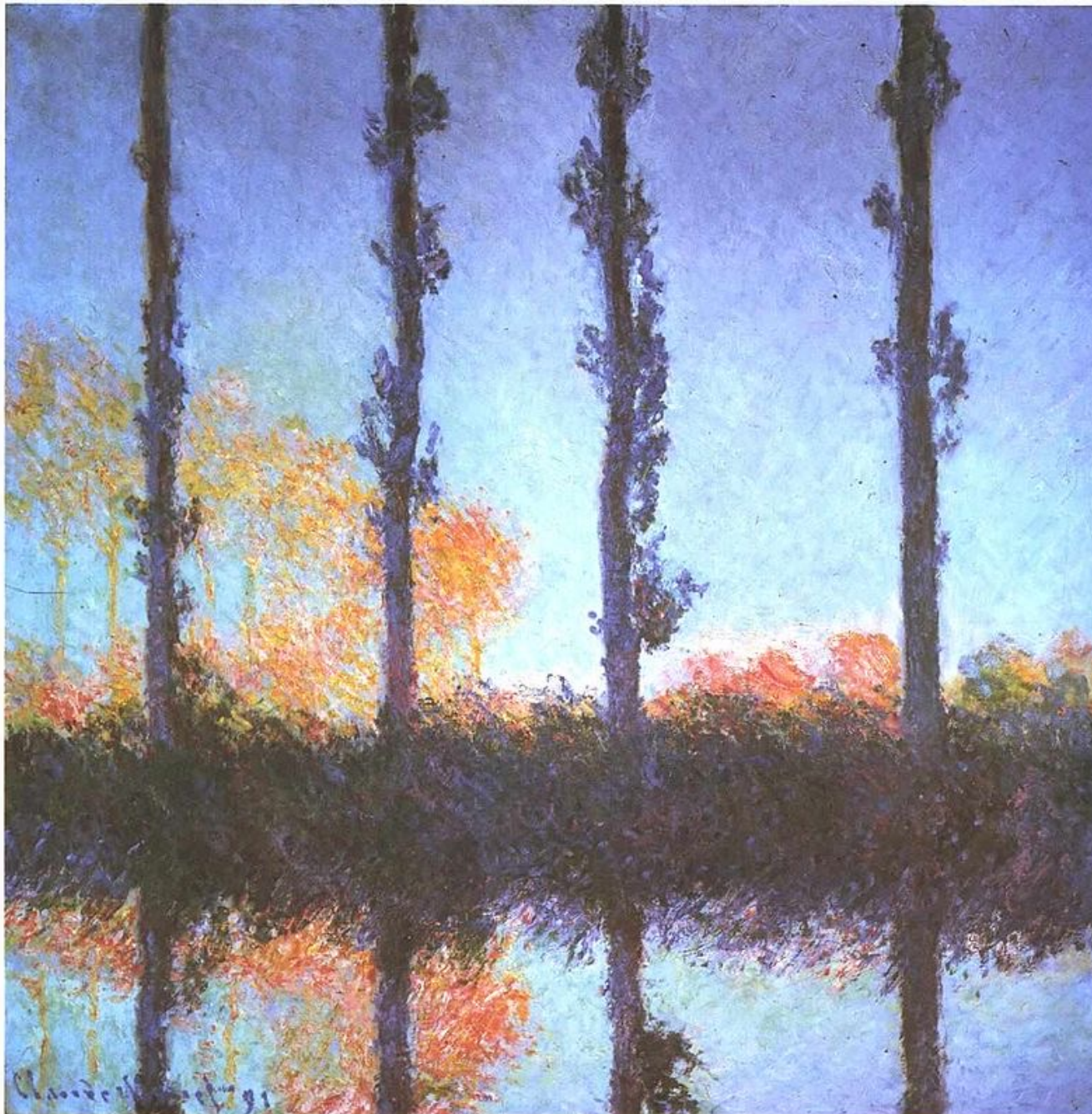
- CLAUDE MONET
- EDOUARD MANET
- AUGUSTE RENOIR
- EDGAR DEGAS
- CAMILLE PISSARO
- ALFRED SISLEY
- GUSTAVE CAILLEBOTTE
- FREDÉRIC BAZILLE
- PAUL CÉZANNE
- BERTHE MORISOT

• CARACTÉRISTIQUES

- REJET DE LA PEINTURE ACADÉMIQUE
- TRAVAIL EN PLEIN AIR, SUR LE MOTIF
- JUXTAPOSITION DE PETITES TOUCHES,
VISIBLES, LIBRES ET RAPIDES
- PALETTE DE COULEURS CLAIRE POUR
"PEINDRE LA LUMIÈRE", TONS PURS
- OMBRES COLORÉES
- PAS DE CONTOURS PRÉCIS, PEU DE DÉTAILS
- REPRÉSENTATION DE LA VIE MODERNE
- ASPECT PARFOIS NON FINI "NON FINITO"
- REPRÉSENTATION DE LA FUGACITÉ DE L'INSTANT



Les coquelicots (1873), de Claude Monet



Claude Monnet
Les peupliers, **1891**,
81,9 × 81,6 cm,
[Metropolitan
Museum of Art.](#)
New york



Monet élabore le principe de la

SERIE



Claude Monnet, « *les meules de foin* », série de 25 tableaux commencés après la moisson de la fin de l'été 1890 et poursuivis jusqu'au début de l'année 1891



Camille Pissaro

Si la peinture impressionniste a provoqué en son temps un tel scandale, c'est parce qu'elle fut la première à dissoudre les contours de l'être humain et les diluer dans l'atmosphère, parce que les touches de peinture de Monet ou Pissarro chevauchaient les figures au lieu de les isoler par le modelé: au XIX^e siècle, peindre l'être humain de la même manière que ce que l'on considérait comme ses accessoires - les objets, les non-humains et les paysages - représentait une provocation absolue. C'est cette idéologie de la représentation (figure/fond), allant de pair avec la conception biblique de l'être humain comme « maître et possesseur de la nature », qui s'effrite aujourd'hui.

À NOTER :

La peinture de paysage apparaît comme les prémices de la peinture moderne dans la mesure où il conduit progressivement les artistes à s'intéresser davantage aux phénomènes de perception, de lumière, de couleur et de sensation qu'à la simple représentation du sujet.

Le talisman peut être considéré comme les prémices de l'abstraction, car sa valeur ne réside pas dans la représentation fidèle du réel mais dans la force symbolique, spirituelle ou magique que lui confèrent ses formes et ses couleurs.



MONET
Les Nymphéas, 1920
Paris, Orangerie



NICOLAS DE STAEL

The Railway next to the Sea at Sunset (1955). Photo Bridgeman Images

MARK ROTHKO, 1950





JAPONISME

STYLISATION ET FRONTALITE



HOKUSAI ; *La cascade de Kirifuri sur le Mont Kurokami dans la province de Shimotsuke* 1833 ; estampe ; PARIS, musée Guimet

Hokusai voyage beaucoup à travers le Japon. Dans la série Voyages au fil des cascades des différentes provinces, il s'intéresse à la représentation des différents aspects de l'eau lors de sa chute. Il réalise aussi la fameuse série des 36 vues du Mont Fuji. Hokusai représente cette montagne japonaise sous différents climats et formes de paysage : sous la neige, en arrière-plan dans le creux d'une vague, en motif central... Il s'agit de la série la plus connue de l'artiste.



HOKUSAI cascade d'Amida dans la province de kiso 1830



HOKUSAI 36 VUES DU MONT FUJI

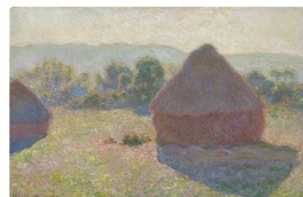


la grande vague de KANAGAWA



HOKUSAI 36 vues du mont FUJI / MONNET les meules de foin

SERIALITE
CAPTATION DE L'ÉPHÉMÈRE





La culture japonaise entretient un rapport privilégié avec les phénomènes naturels, perçus comme des manifestations de la beauté éphémère du monde.

Les artistes japonais cherchent souvent à saisir l'essence d'un paysage, d'une fleur ou d'une saison plutôt qu'à en reproduire fidèlement l'apparence.



Peint en 1890 à Saint-Rémy-de-Provence, **L'Amandier en fleurs** est l'une des œuvres les plus célèbres de Vincent van Gogh. Ce tableau a été réalisé à l'occasion de la naissance de son neveu, également prénommé Vincent. L'amandier, qui fleurit très tôt au printemps, symbolise le renouveau, l'espoir et la naissance.

L'influence de l'art japonais y est particulièrement visible. Van Gogh découvre les estampes japonaises dans les années 1880 et en collectionne plusieurs centaines. Fasciné par leur esthétique, il admire la simplicité des compositions, les aplats de couleur, les contours marqués et les cadrages originaux.

Dans **L'Amandier en fleurs**, les branches se détachent sur un fond bleu uniforme, sans profondeur traditionnelle ni perspective marquée. Le regard est attiré vers le dessin élégant des branches plutôt que vers une représentation réaliste de l'espace.

Pour Van Gogh, le Japon représente un idéal artistique : un rapport harmonieux à la nature, une recherche de simplicité et une attention portée aux phénomènes saisonniers. Il voit dans les artistes japonais un modèle de liberté face aux conventions académiques occidentales.

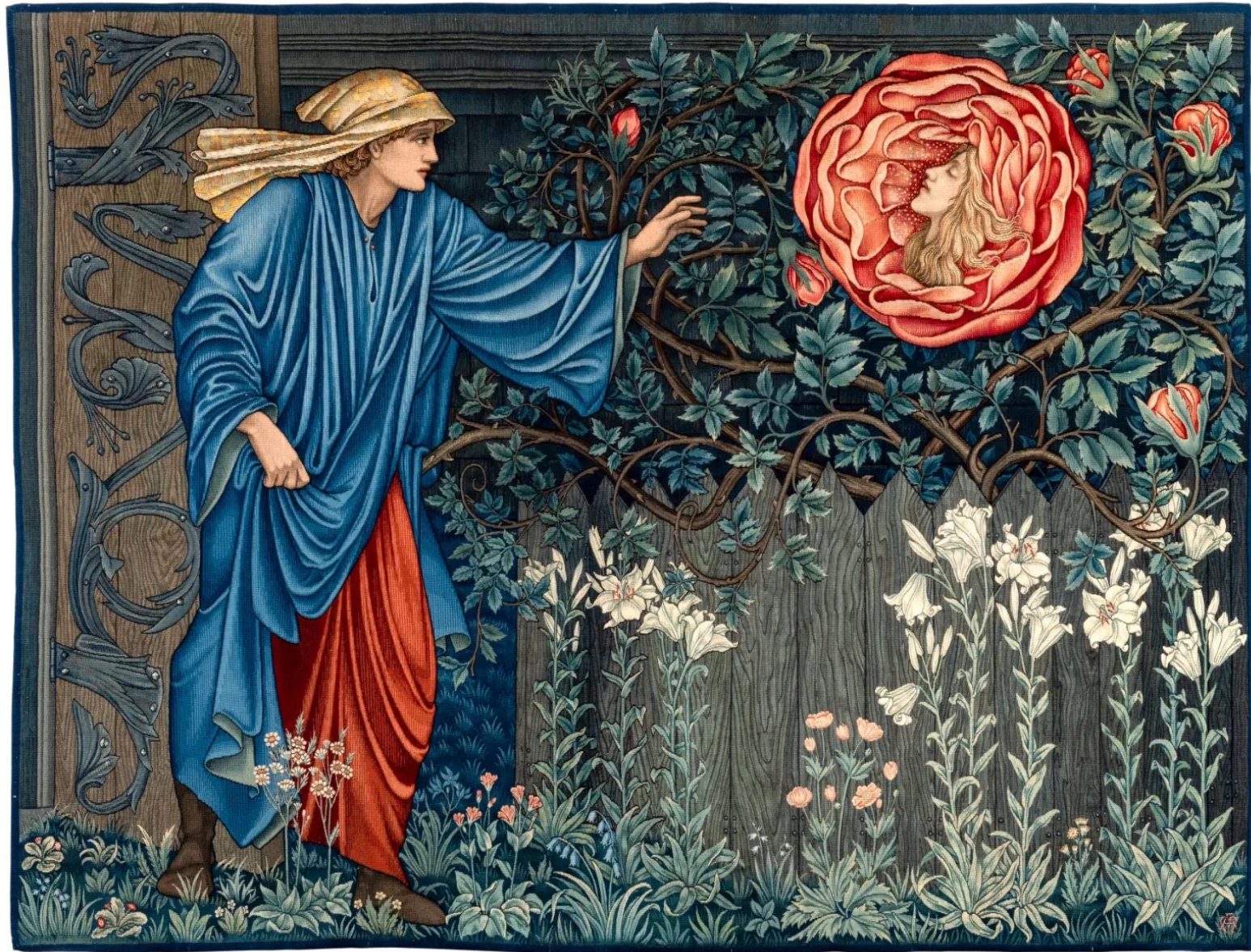
STYLISATION

L'œuvre représente un personnage évoluant dans un jardin luxuriant dominé par une immense rose. La nature y occupe une place centrale, mais il ne s'agit pas d'une représentation réaliste. Les fleurs, les feuillages et les motifs végétaux sont fortement stylisés. Les formes sont simplifiées, répétées et organisées selon un rythme décoratif qui recouvre presque toute la surface de la tapisserie.

Cette stylisation témoigne d'une vision de la nature comme source de formes et de motifs plutôt que comme simple sujet d'observation. Morris et Burne-Jones cherchent à traduire une nature idéalisée, harmonieuse et poétique. Le végétal devient un langage ornemental qui structure l'ensemble de la composition.

L'œuvre illustre également l'idéal du mouvement Arts and Crafts : réconcilier l'art et l'artisanat en valorisant le travail manuel et la qualité décorative des objets. La tapisserie n'est pas seulement une image ; elle est aussi un objet conçu pour intégrer l'art dans la vie quotidienne.

À travers cette œuvre, la nature est véritablement « à l'œuvre » : elle inspire les formes, les couleurs, les rythmes et l'organisation de l'espace. Le jardin n'est plus seulement représenté ; il devient le principe même de la composition artistique.



Sir Edward Burne-Jones and William Morris,
The Pilgrim in the Garden or The Heart of the Rose, 1896, une
tapisserie emblématique du mouvement Arts and Crafts.



KLIMT, arbre de vie

ART NOUVEAU



L'ABSTRACTION

ABSTRACTION = Peinture **non figurative** (qui ne représente pas l'aspect sensible des choses)

« La peinture abstraite est celle qui ne représente pas les apparences visibles du monde extérieur, et qui n'est déterminée, ni dans ses fins, ni dans ses moyens, ni dans son esprit, par cette représentation.

Ce qui caractérise donc, au départ, la peinture abstraite, c'est l'absence de transposition entre les apparences visibles du monde extérieur et l'expression picturale » LEON DEGAND

La frontalité

La peinture s'identifie à son support bidimensionnel

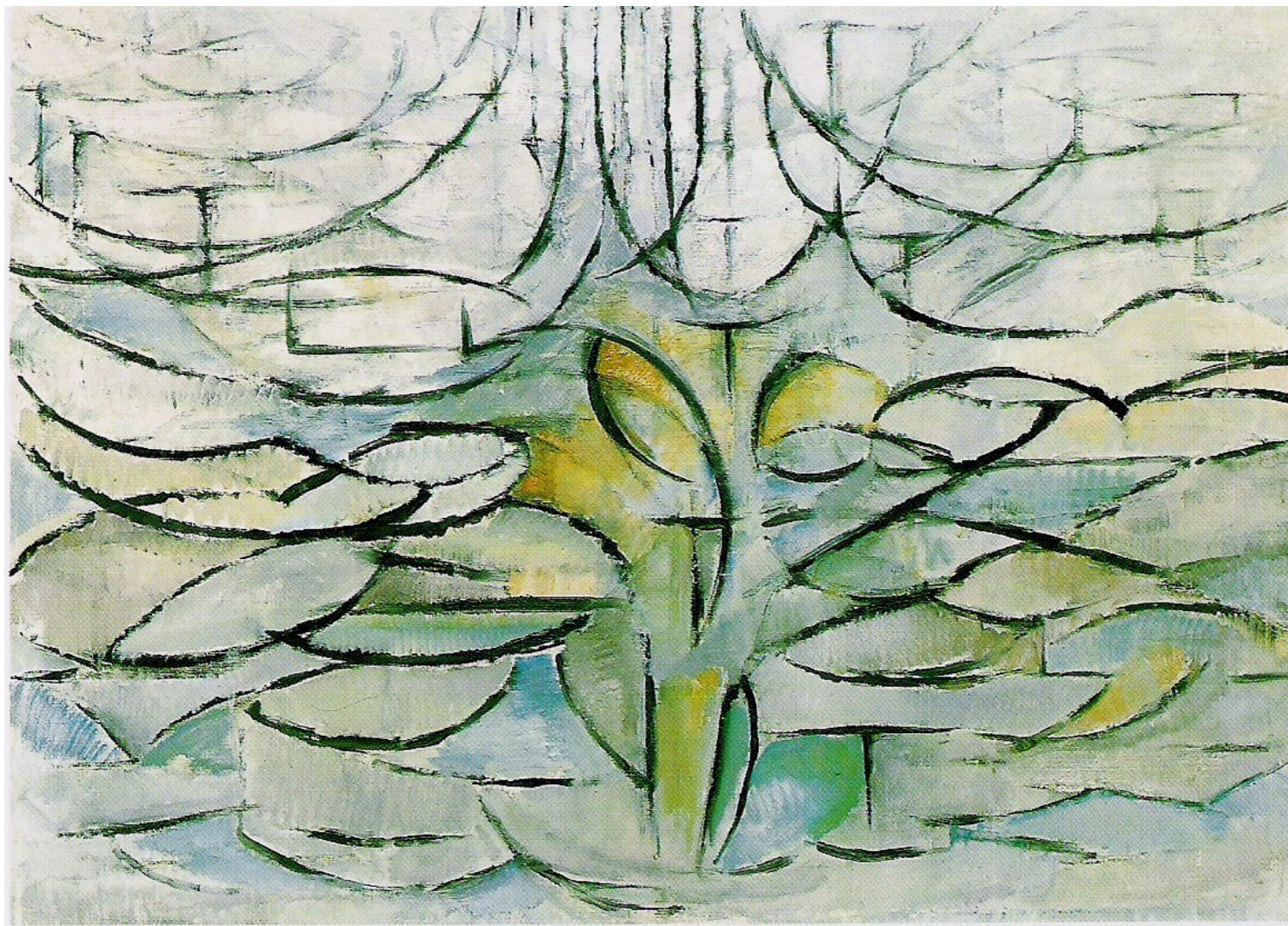
C'est la logique interne du tableau qui dicte la forme et non le monde extérieur. L'organisation des surfaces l'emporte sur toute profondeur figurée



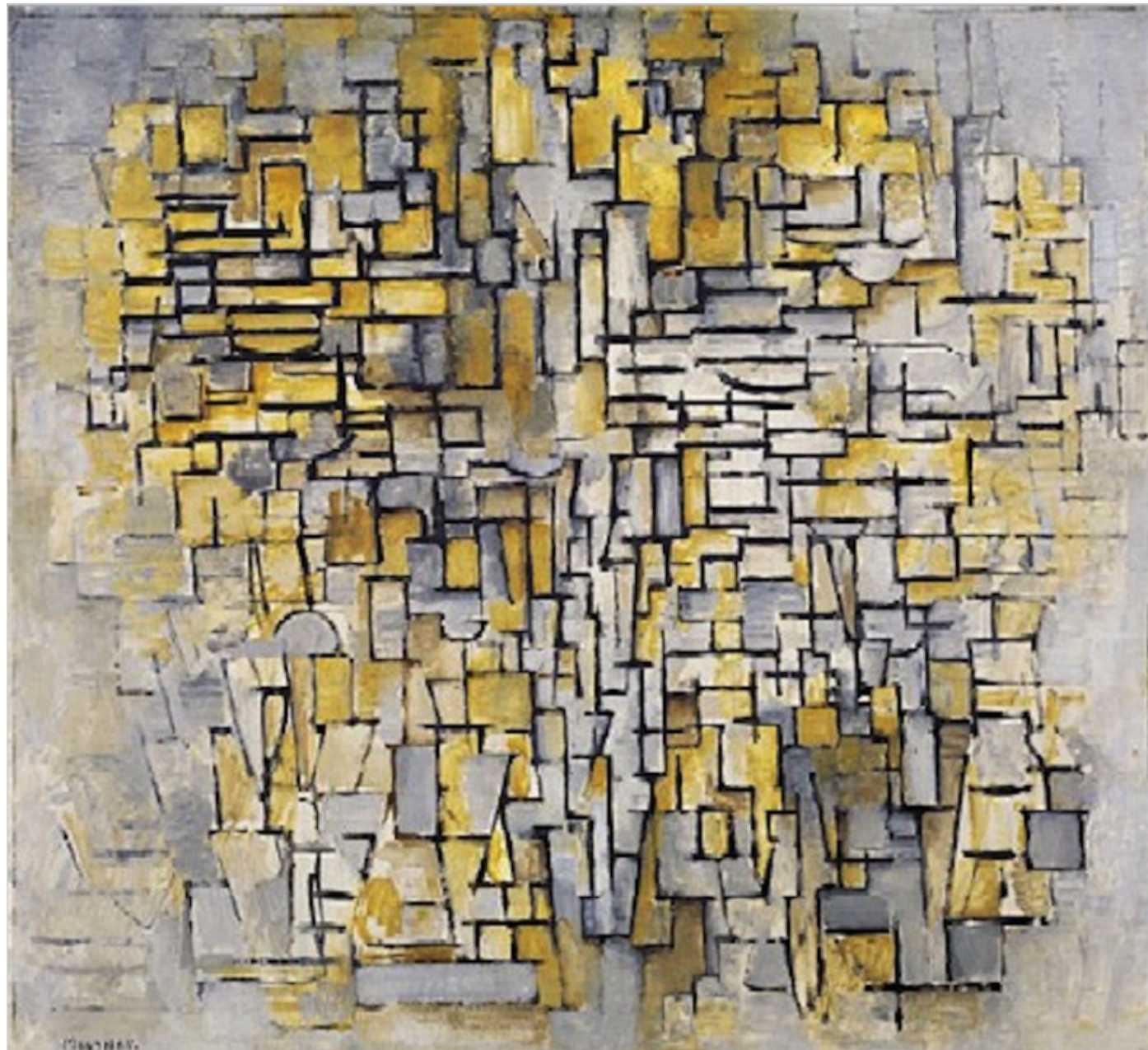
Mondrian Arbre rouge (70 × 99 cm), de 1908-1909.



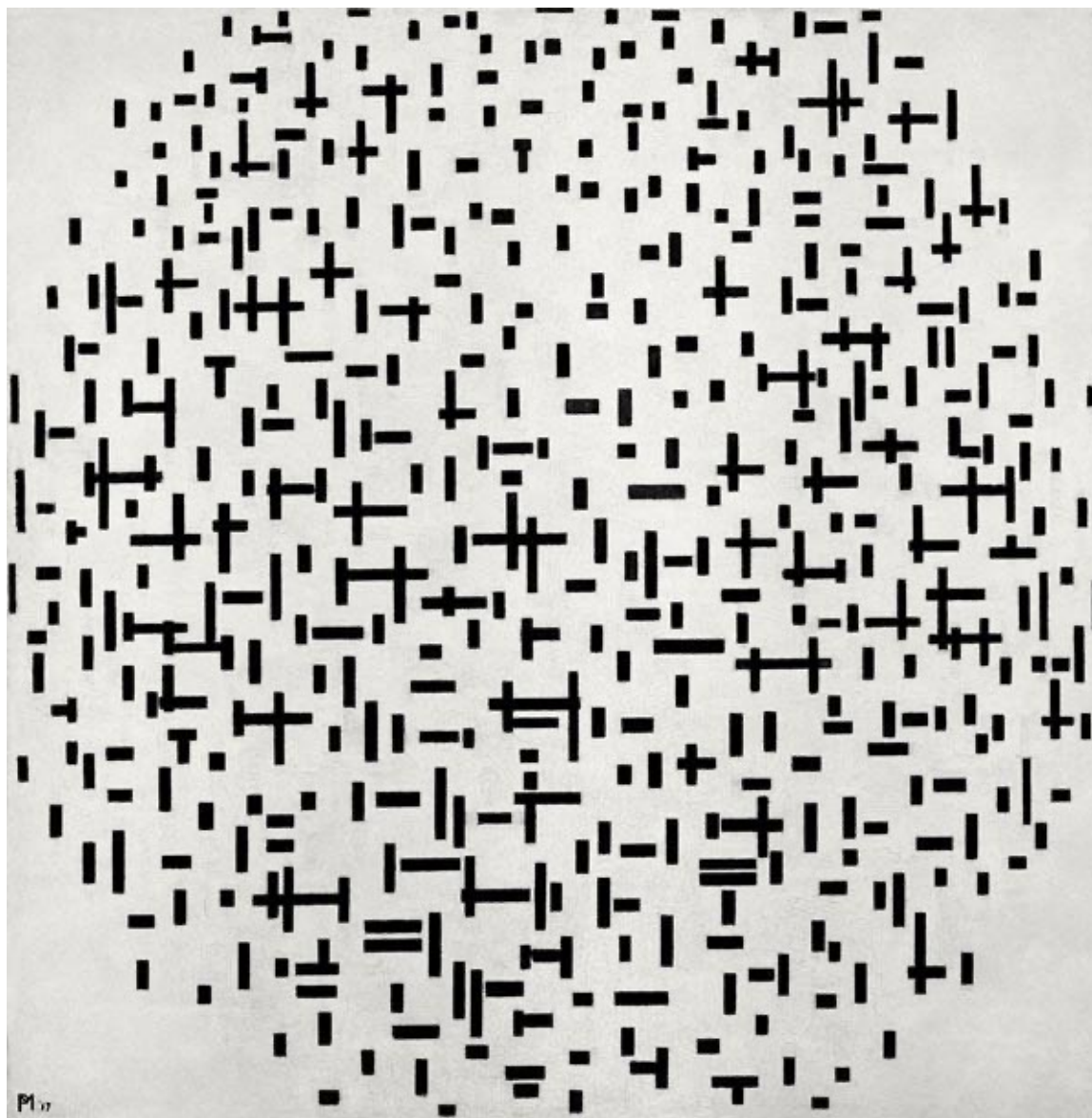
Arbre argenté (79,7 × 109,1 cm), tableau de Mondrian réalisé en 1911



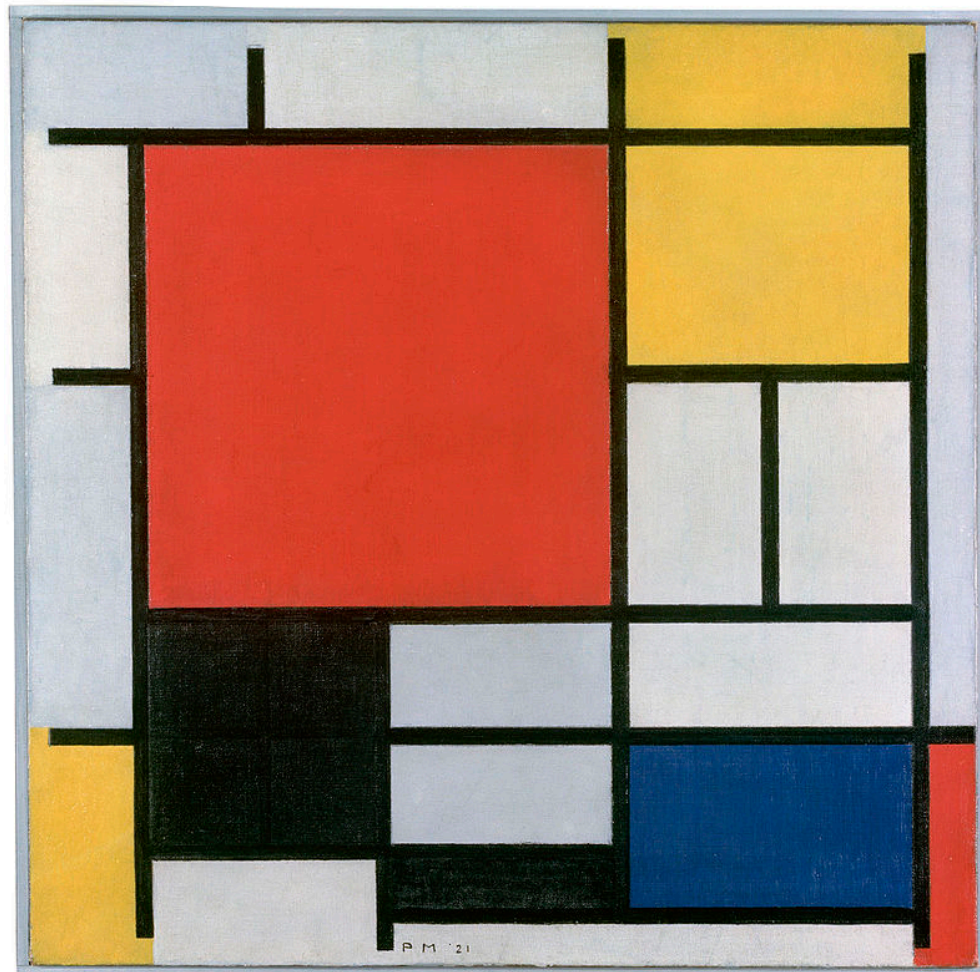
Mondrian, Pommier en fleur 1912



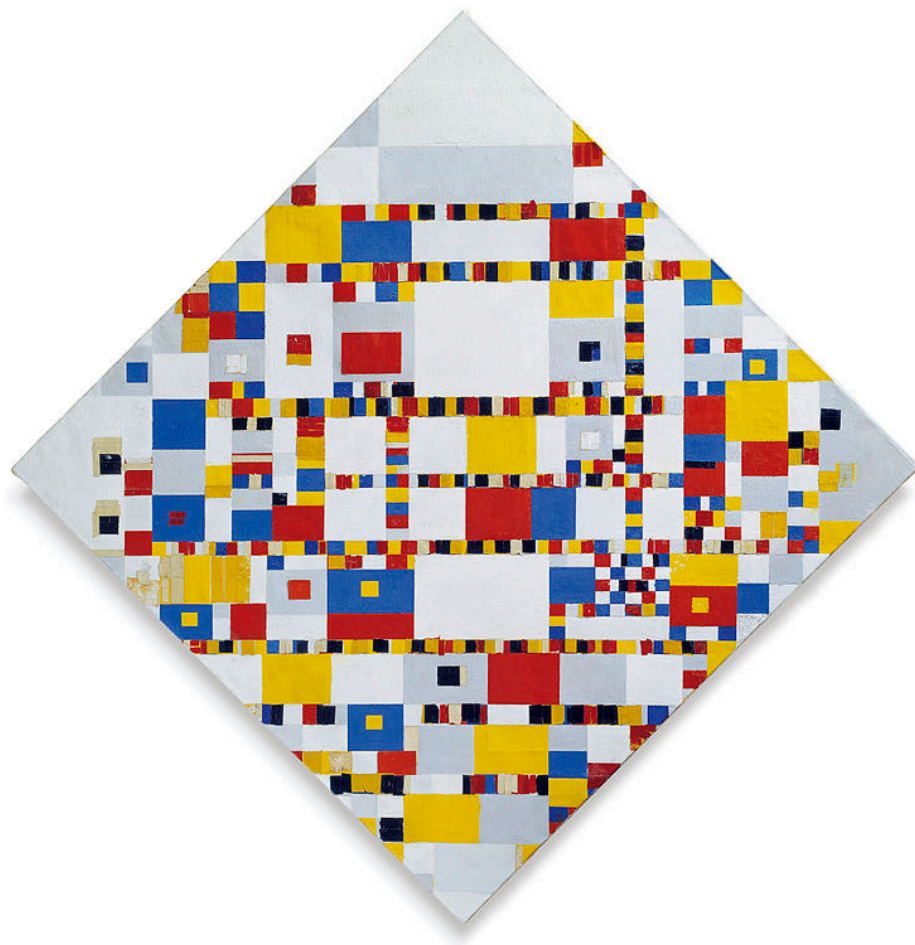
Composition 1913



Mondrian, plus and minus 1916



Composition en rouge, jaune, bleu et noir,
réalisé en 1926.



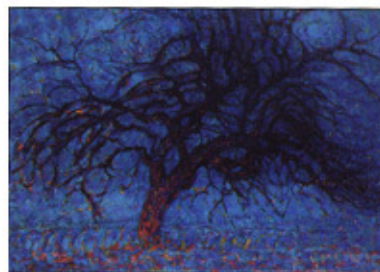
Victory Boogie Woogie, le dernier tableau de Mondrian, réalisé en 1944

Mondrian

from
Realistic to Abstract to Non-Objective



1903 "Trees Along the Gein"



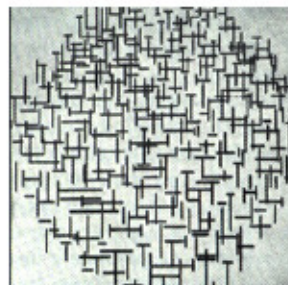
1908 "Red Tree"



1912 "Trees in Bloom"



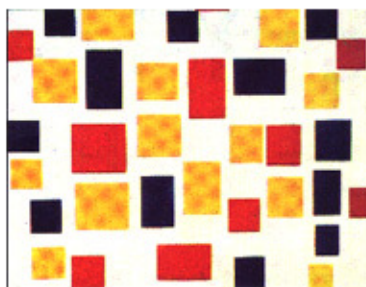
1913 "Composition"



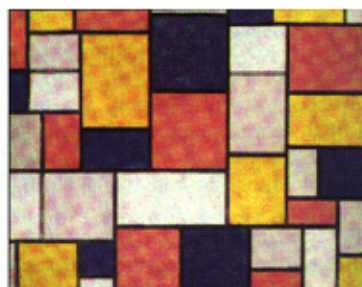
1916 "Plus and Minus"



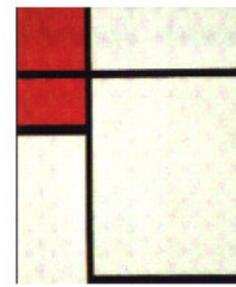
1916 "Composition"



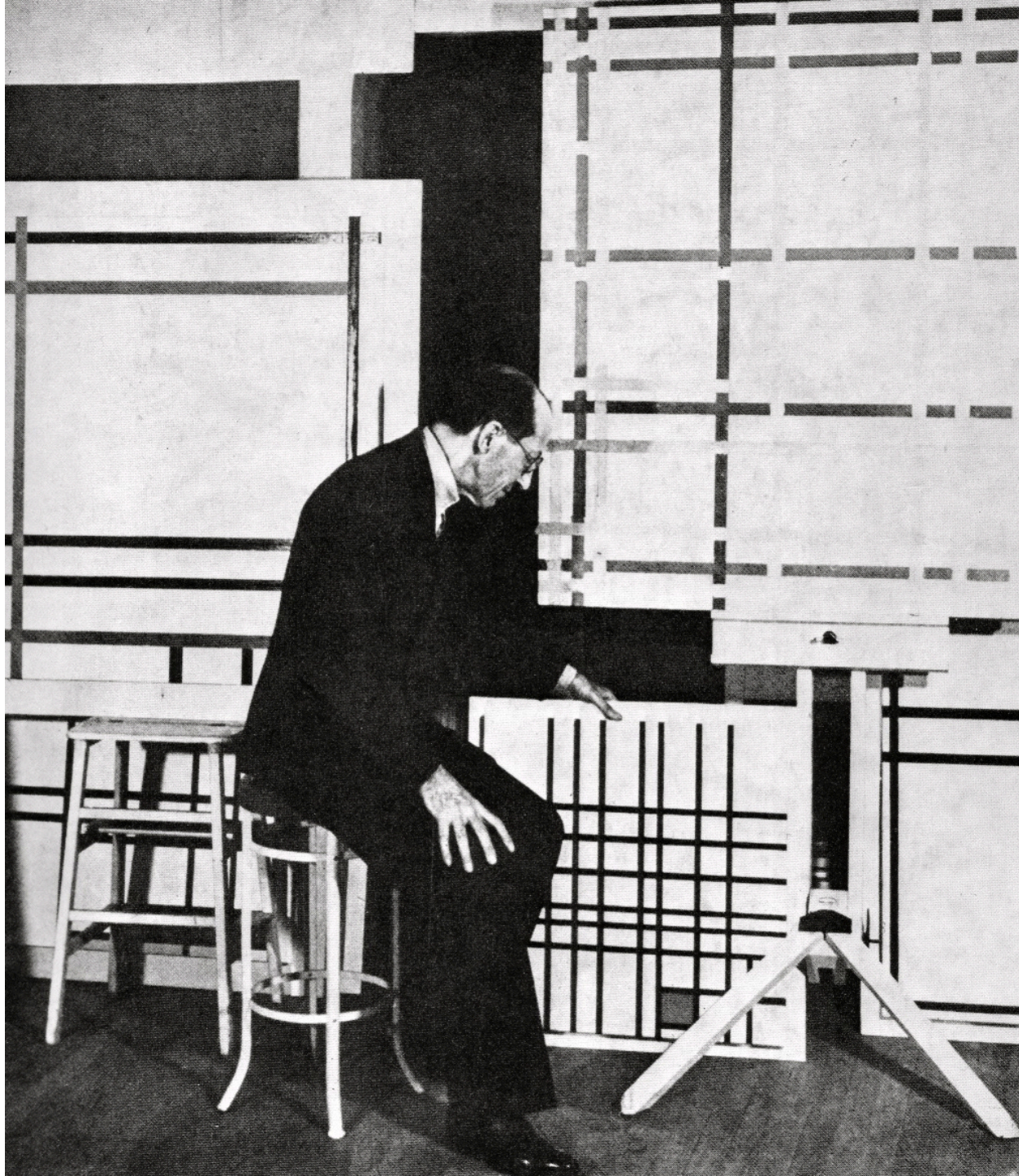
1917 "Color Plates"



1918 "Color Planes with Gray"



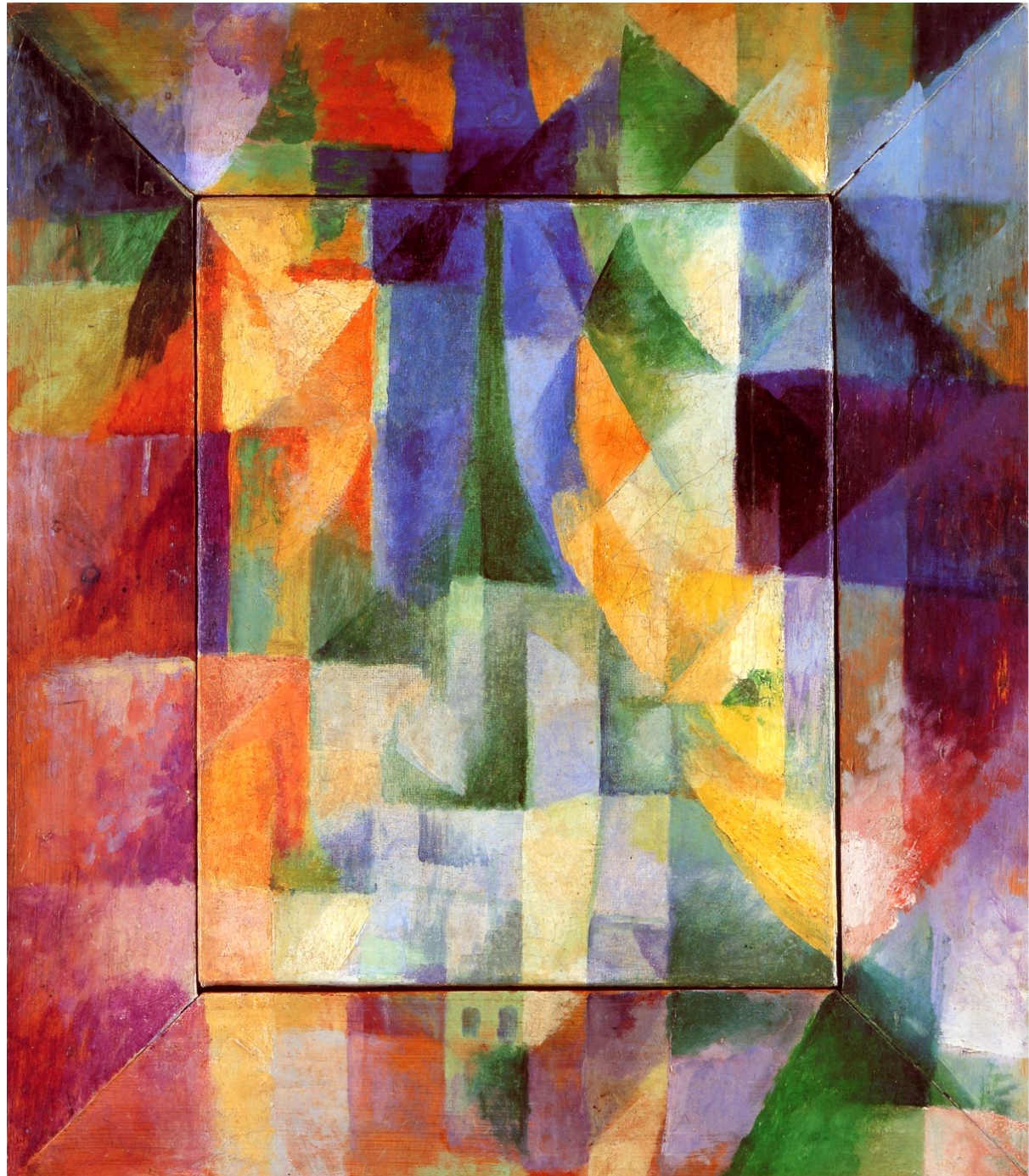
1933 "Composition"



**« MON TRAVAIL
CONSISTE A
PASSER DE
L'INDETERMINE
AU DETERMINE »**

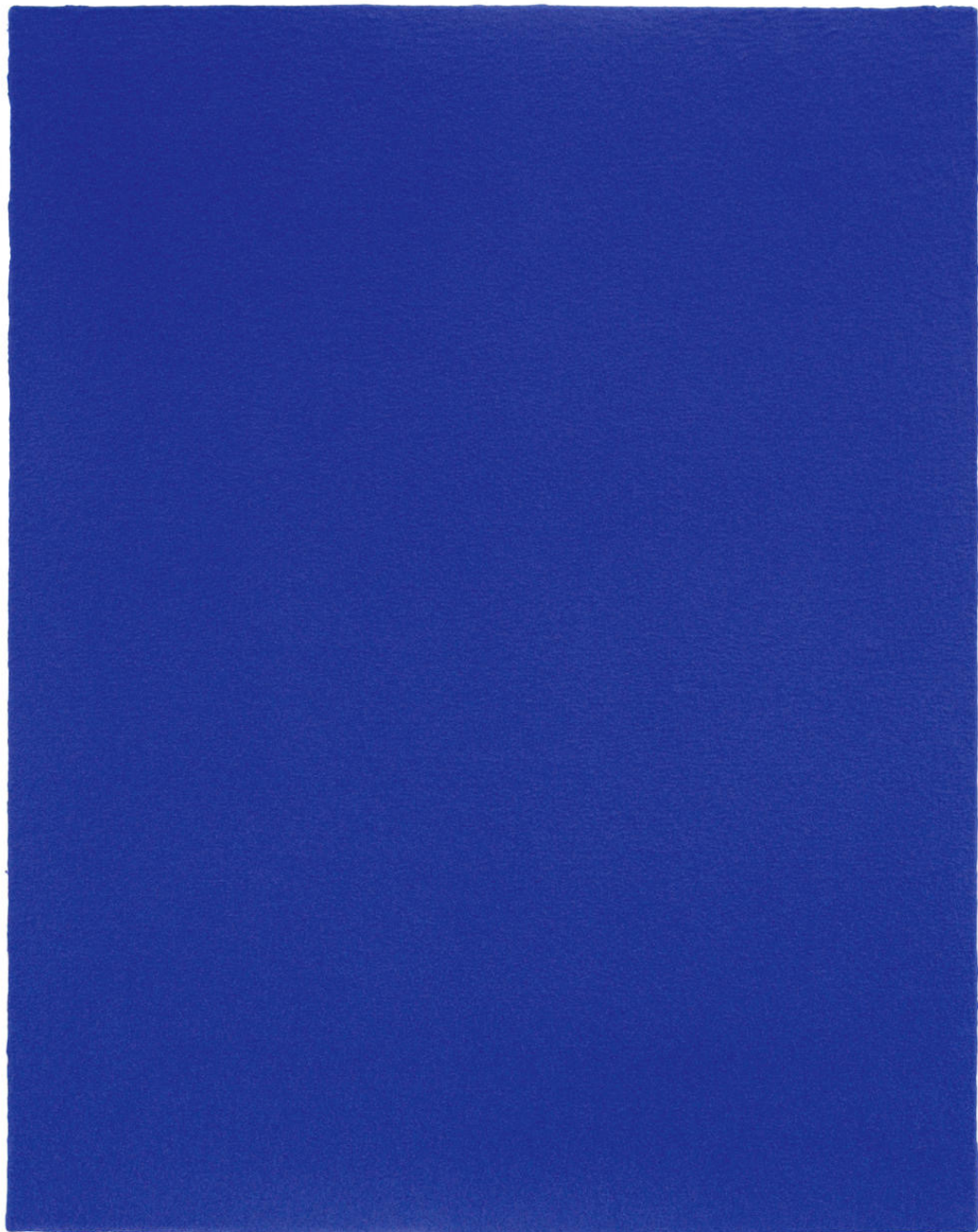
Mondrian

DELAUNAY Robert,
Les fenêtres
simultanées sur la
ville, 1912



« L'art du passé puisait dans une nature plus restreinte à la portée immédiate de nos sens, mais les sciences nous ont révélé une nature infiniment plus vaste... Nous sommes projetés dans des structures inconnues. Hors de l'échelle humaine, entre atome et nébuleuses, l'âme humaine n'est qu'un faisceau d'ondes de même nature ... »

Victor Vasarely, *Notes Brutes*, 1972, p117



"Le bleu n'a pas de dimension, il est hors dimension, tandis que les autres couleurs, elles, en ont. Ce sont des espaces pré-psychologiques (...). Toutes les couleurs amènent des associations d'idées concrètes (...) tandis que le bleu rappelle tout au plus la mer et le ciel, ce qu'il y a après tout de plus abstrait dans la nature tangible et visible". YVES KLEIN

Monochrome bleu (IKB 3),
1960

Pigment pur et résine
synthétique sur toile
marouflée sur bois
199 x 153 x 2,5 cm

Nature à l'Oeuvre

5/LA NATURE COMME SUPPORT,
COMME MATERIAU, COMME
PROCESSUS À L'ŒUVRE (*la
nature artiste*)

<https://www.youtube.com/watch?v=s8gaM2-07mM>

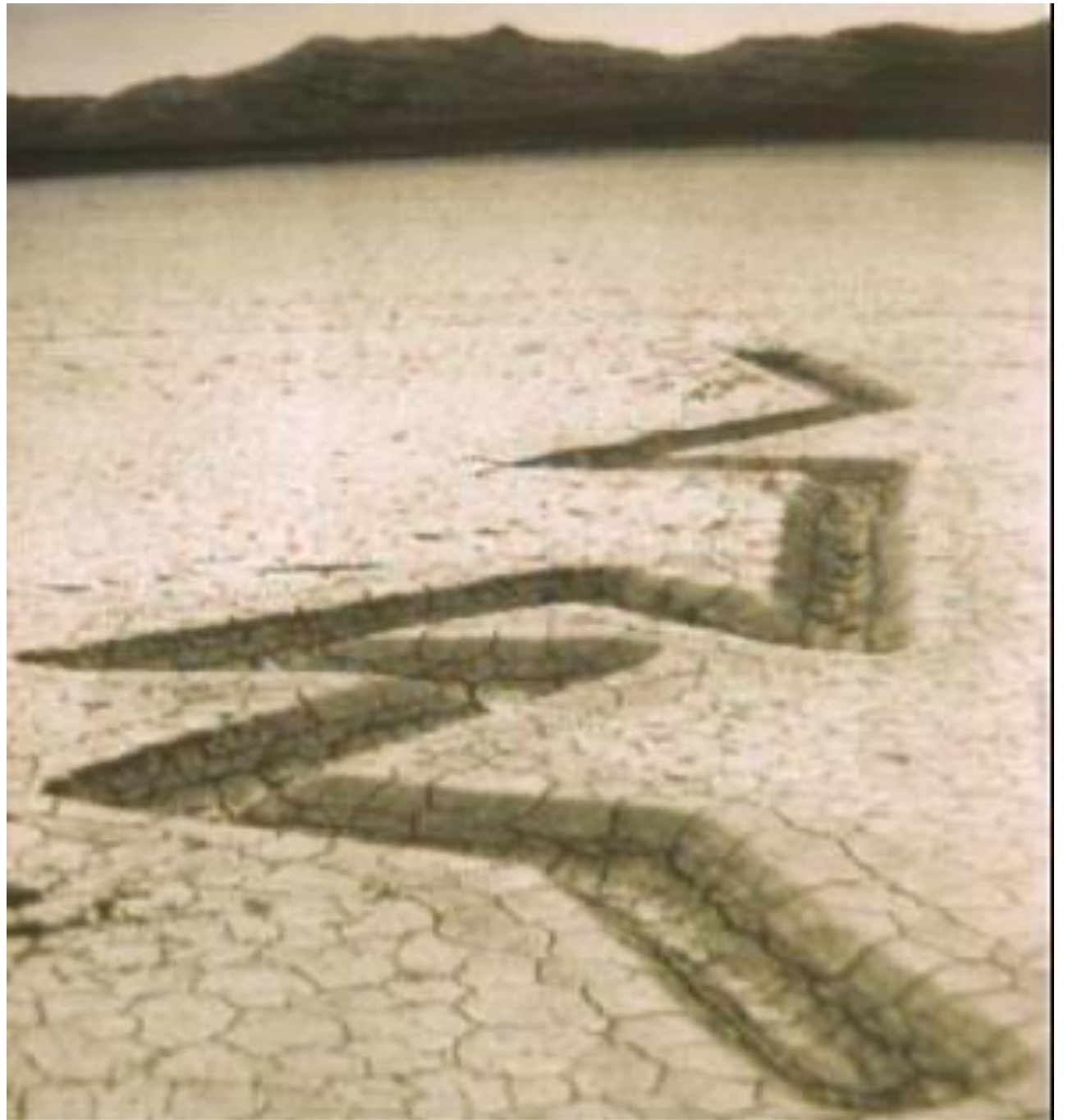
LA NATURE COMME SUPPORT

LAND ART, EARTHWORK

L'Earth art prend sa source aux États-Unis dans les années 1960. Ses réalisations seront plus tard regroupées sous le terme plus générique de *Land Art*. Les artistes de *L'Earth art* positionnent volontairement leurs œuvres à l'écart des lieux de diffusion institutionnels en privilégiant la production d'œuvres *in situ*.

Michael HEIZER :
Crevasses (Rift) – 1968

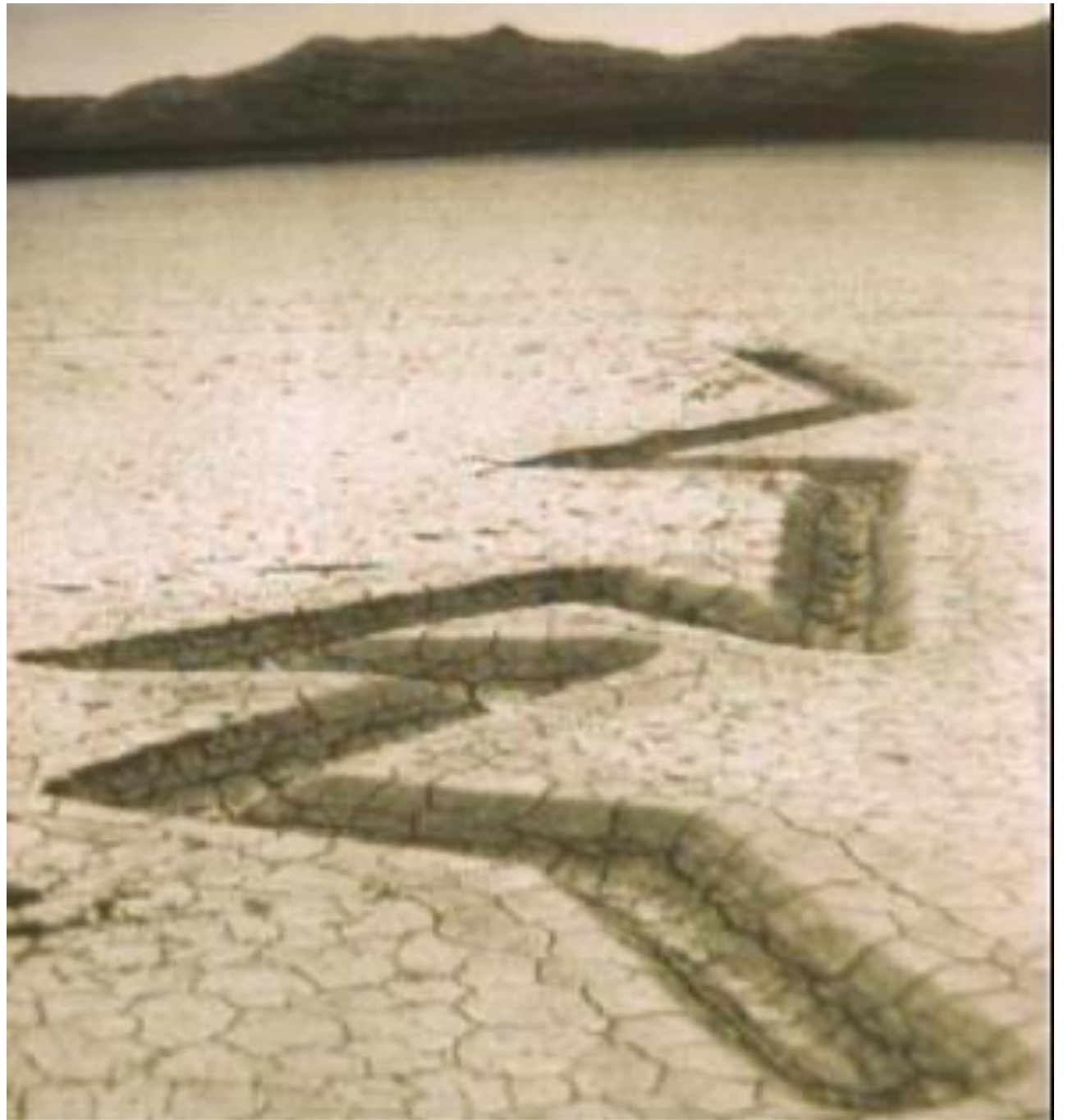
158 m X 4,5 m X 3 m au fond d'un lac asséché du Nevada – L'œuvre est détériorée.



Michael HEIZER :

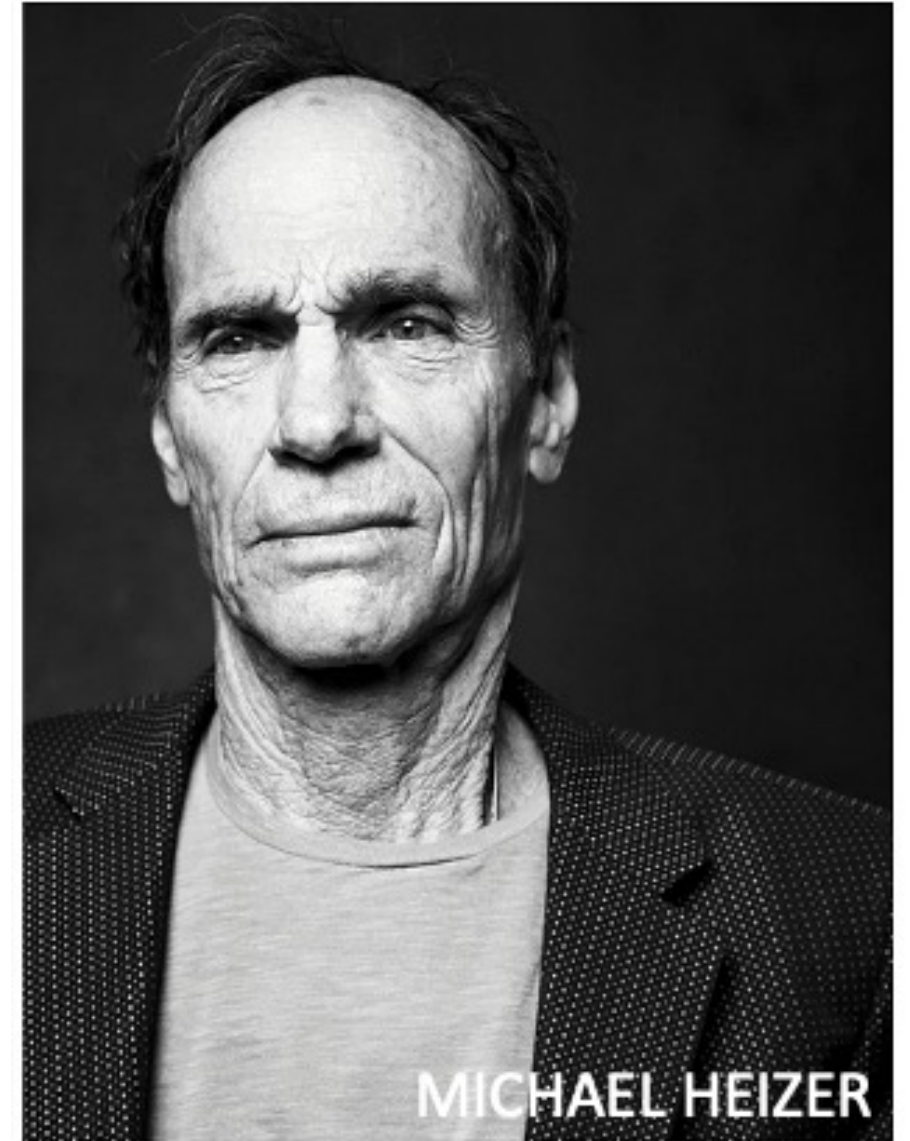
***Crevasses (Rift)* – 1968**

- *Rift* fait partie d'une série d'interventions appelées "**Negative Sculpture**".
- Il s'agit d'une **crevasse ou fracture artificielle** réalisée dans un terrain désertique.
- Plutôt que d'ajouter de la matière (comme dans la sculpture traditionnelle), Heizer **soustrait, creuse, ouvre** le sol.
- Ce geste radical rejette l'idée classique de sculpture comme masse ou volume.
- L'œuvre n'est pas faite pour tenir dans un musée : elle est **monumentale, inhumaine par son échelle**, conçue pour être **vécue** plus que simplement vue.
- Le spectateur est confronté physiquement à une faille terrestre, un **dérèglement du sol**.
- En creusant le sol, Heizer évoque des forces géologiques, **le temps profond, l'érosion, les séismes**.
- Cela place l'art dans une dimension cosmique ou terrestre, loin du marché et de l'esthétique traditionnelle.



Il est le fils de Robert Fleming Heizer et Nancy Elizabeth Jenkins. Robert Heizer fut l'un des plus éminents anthropologues de son temps, il enseigna pendant près de trente ans à l'Université de Californie et est auteur de nombreux livres influents, en particulier sur la culture amérindienne dans l'Ouest. Heizer a été exposé à de nombreuses influences dans sa jeunesse qui façonneront son art. Le travail anthropologique de son père l'on conduit dans les régions rurales de la Californie, du Nevada, du Pérou et de la Bolivie, mais également le travail de son grand-père maternel, Olaf P. Jenkins, qui était géologue. Le travail de ses proches furent une inspiration pour Heizer qui est fasciné par les grandes tailles et les masses importantes des bâtiments, plus que par leur fonction ou leur signification symbolique.

Heizer a brièvement été à la San Francisco Art Institute de 1963 à 64 mais a déménagé à New York en 1966, où il était en contact avec un certain nombre d'artistes éminents, y compris Carl Andre, Dan Flavin, Walter De Maria, Tony Smith, et Frank Stella. Heizer a commencé sa carrière en produisant des peintures et des sculptures conventionnelles et de petite taille. Vers la fin des années 1960, il quitte New York pour les déserts de la Californie et du Nevada, où il a commence à produire à large échelle des travaux qui ne pourraient pas être disposés dans un musée, excepté peut-être en photographie.





Michael HEIZER : Crevasses (Rift) – 1968 ; 158 m X 4,5 m X 3 m au fond d'un lac asséché du Nevada

Abandonnant la peinture, Michael Heizer réalise des interventions dans le paysage. Seules quelques traces photographiques documentent les entailles géométriques effectuées à la surface d'un lac asséché. Rift vient de la série connue sous le nom de ***Nine Nevada Depressions*** (1968).

Le trio d'artistes formé par Michael Heizer, Robert Smithson et Nancy Holt, équipé de pelles et d'un appareil photo bon marché pour enregistrer leurs efforts, a entrepris de construire la tranchée en zigzag à environ un pied de profondeur dans la surface desséchée du lit du lac.



Michael Heizer / Nine Nevada Depressions : Isolated Mass, Circumflex 1 / 1968.



Dissipate. #8 of Nine Nevada Depressions, Black Rock Desert, Nevada, 45 x 50' area; each liner 144 x 12 x 0 x 12", August, 1968. There is no longer any photo that even loosely describes this work. These photos are taken 365 days apart. Next year the third and possibly final photo will be taken. It will probably only be the landscape. Climate has extended the process; it is being photographed throughout its disintegration. As the physical deteriorates, the abstract proliferates, exchanging points of view.



**HEIZER à bord d'un helico loué
pour photographier l'oeuvre**





Une de ses œuvres les plus célèbres est le Double Negative, une sculpture négative composée de deux entailles dans le désert du Nevada, une longue tranchée dans la terre, large de 13m, profonde de 15m et longue de 457m. Sa construction dura de 1969 à 1970 et résulte du déplacement de 244 800 tonnes de roches. La tranchée est à cheval sur un canyon naturel, dans lequel les matériaux ont été déversés. Le « négatif »

Double Negative
Michael Heizer, 1969-70
Moapa Valley, Nevada.

<https://www.youtube.com/watch?v=owe7NXhOJqw>



MICHAEL HEIZER, levitated mass,





Transporting Michael Heizer's *Levitated Mass*, 2012. Photo by waltarrrr, via Flickr.



Transporting Michael Heizer's *Levitated Mass*, 2012. Photo by bunnacula, via Flickr.

VALORISATION DU *PROCESSUS DE CREATION*

PARADIGME CLASSIQUE DE L'ŒUVRE D'ART

- Réalise avec savoir faire
- Réalise avec génie

- est exposée à distance du spectateur
- magnifiée

- Contemple

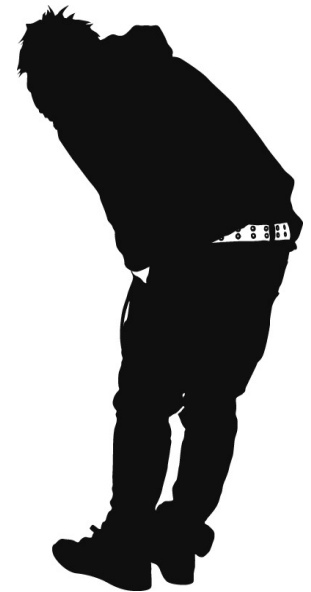
ARTISTE



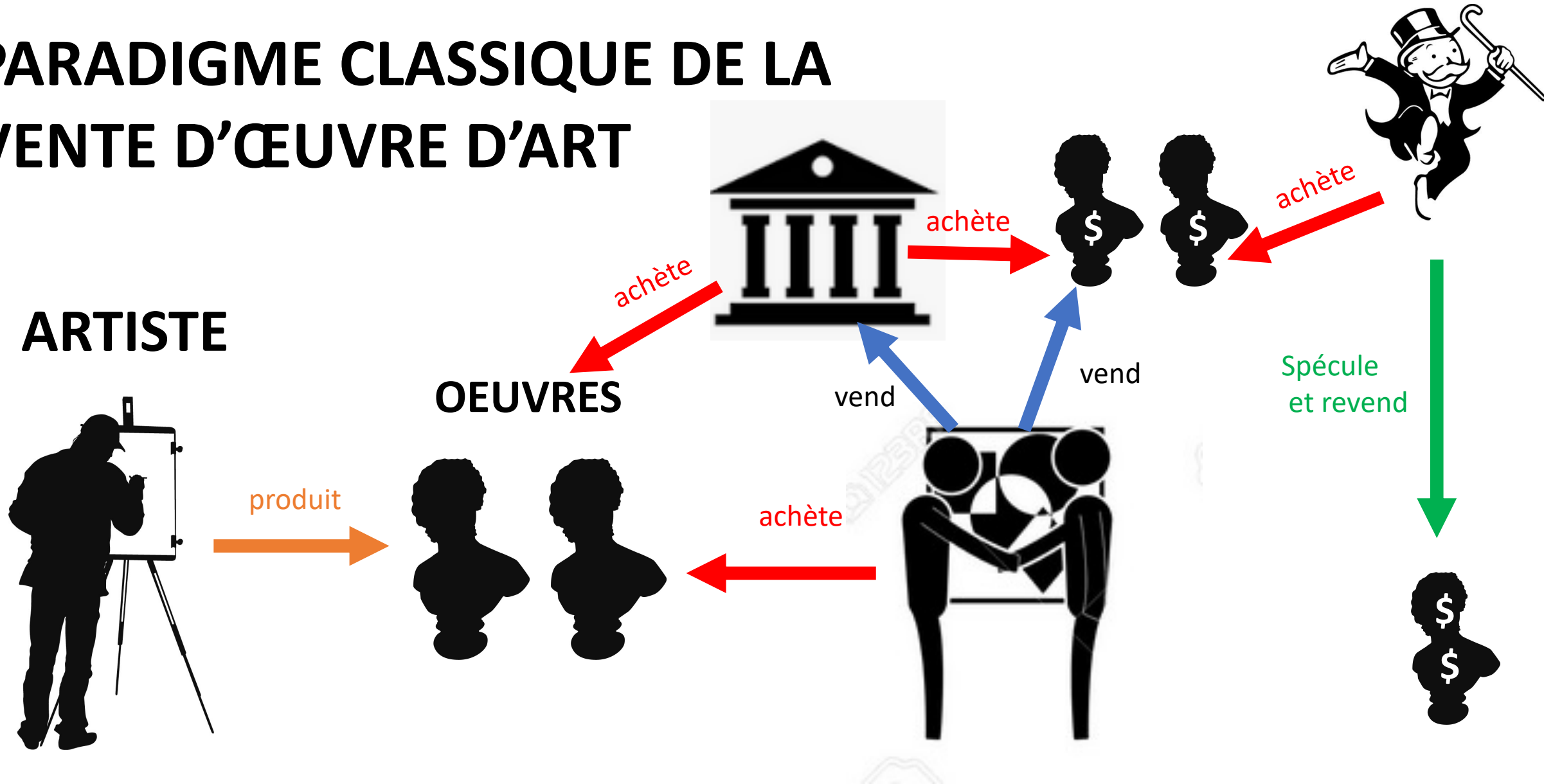
OEUVRE



SPECTATEUR



PARADIGME CLASSIQUE DE LA VENTE D'ŒUVRE D'ART



Conséquences :

**L'ART EST DEVENU UN FAIRE VALOIR SOCIAL ET
DECORE LES INTERIEURS BOURGEOIS**

L'ART EST DEVENU UN MOYEN DE S'ENRICHIR

**L'ART EST UN BIEN CULTUREL POUR LES ELITES, LE
PEUPLE NE PEUT Y ACCEDER (à part au musée)**

**>L'ARTISTE PRODUIT DES OBJETS QUI DOIVENT PLAIRE À
UNE CLIENTÈLE**

**>L'ARTISTE TOUCHE PEU D'ARGENT RELATIVEMENT AUX
ACHETEURS/REVENDEURS**

Nancy Holt

Installe dans le paysage d'énormes cylindres de bétons orientés selon des coordonnées astronomiques qui fonctionnant comme des calendriers : le soleil se lève dans l'axe les jours de solstice.

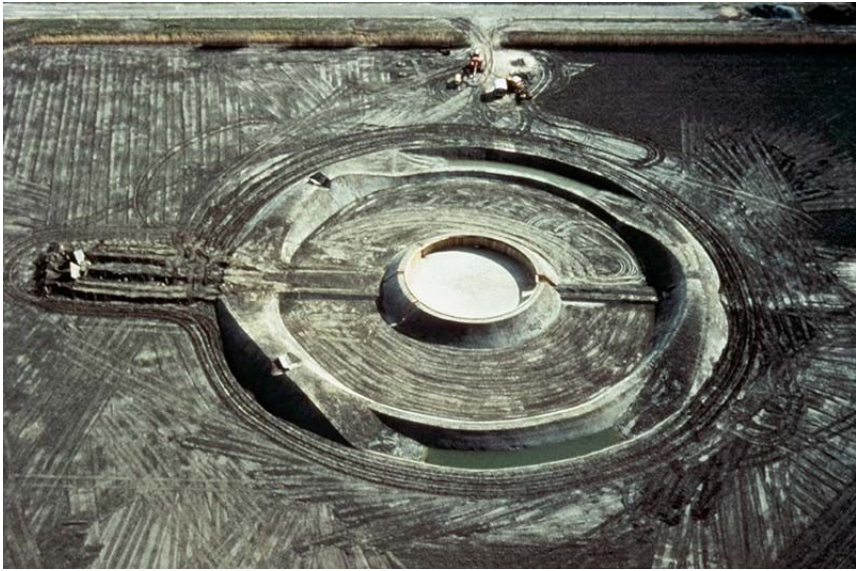


Sun Tunnels





Les œuvres construites du *Land Art* correspondent à des objets « indépendants », ni sculpture, ni architecture, mais tenant à la fois de l'une et de l'autre, leur taille monumentale les apparentant à l'architecture, la simplicité de leur forme, l'utilisation de la terre et l'absence de fonction apparente, les rapprochant des structures minimalistes et primitives.







Richard Long, *A Line Made by Walking*, 1967.

Robert SMITHSON : *Spiral Jetty* - 1970

Lac salé, Utah: rochers, terre, cristaux de sel, eau – 450 m X 45 m

La forme de l'œuvre est influencée par le site d'où l'on extrayait autrefois du pétrole, et par une légende selon laquelle un tourbillon existerait au milieu du lac. Elle reflète également la configuration des cristaux de sel qui recouvrent les rochers.

L'artiste a été attiré par la couleur rouge du lac Salé et fasciné par les forces de transformation de la nature: en effet l'œuvre est modifiée par l'action de l'environnement, elle est submergée par les eaux et, périodiquement, elle réémerge.

Il a fallu remuer 6783 tonnes de pierres et près de 900 heures de travail ont été nécessaires.





Andy Goldsworthy , 1956 Angleterre, Wall that Went for a Walk, 1989 à Grizedale

LA NATURE COMME MATÉRIAU

La nature comme matériau

- Herman de Vries (1931-)
- Giuseppe Penone (1947-)
- Andy Goldworthy (1956-)
- Walter de Maria, *The New York Earth Room*, 1977, installation permanente, 250 m cube de terre H. 56 cm, Dia Art Foundation, New York
- Wolfgang Laib, *Pollen from Hazelnut*, 2013
- Roland Cognet, *Cyprès*, 2008, séquoia, résine moulée, 190 x 80 x 110 cm
- Jimmie Durham, *Encore tranquillité*, 2008, Sculpture, 150 x 860 x 860 cm. Avion, pierre, chaînes
- Olafur Eliasson, *Riverbed*, 2014, installation, Eau, roche islandaise (pierres volcaniques [basalte bleu, basalte, lave], autres pierres, gravier, sable), bois, acier, bâche en plastique, tuyau, pompes, unité de refroidissement, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, Denmark, 2014



**Richard Long, *Cornwall Summer Circle*, 1995.
Cornish slate from Delabole. 189 inches diameter.
Museum purchase, Sid W. Richardson Foundation
Endowment Fund.**

ARTE POVERA

<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/media/dlk9UGW>

(1967 – 1984).

Arte Povera est une « attitude » (plutôt qu'un mouvement, terme que les artistes d'Arte Povera rejettent) prônée par des artistes italiens depuis 1967. Une **attitude socialement engagée sur le mode révolutionnaire**.

Cette position politique se manifeste par une activité artistique qui privilégie ***le processus***, autrement dit le *geste créateur* au détriment de *l'objet fini*.

Une douzaine d'artistes, désireux de proposer une alternative au pop art et à ses images consuméristes, et en réaction au mouvement minimaliste se rassemblent au sein du mouvement Arte povera. Le terme « pauvre » (povera) doit s'interpréter comme un détachement volontaire des acquis de la Culture et de l'industrialisation.



Vue de l'exposition "Arte povera", Bourse de commerce, Pinault Collection, Paris, 2024. (FLORENT MICHEL)

Giuseppe Penone

(1947, Italie)

Albero di 7 metri

(Arbre de 7mètres)

1999

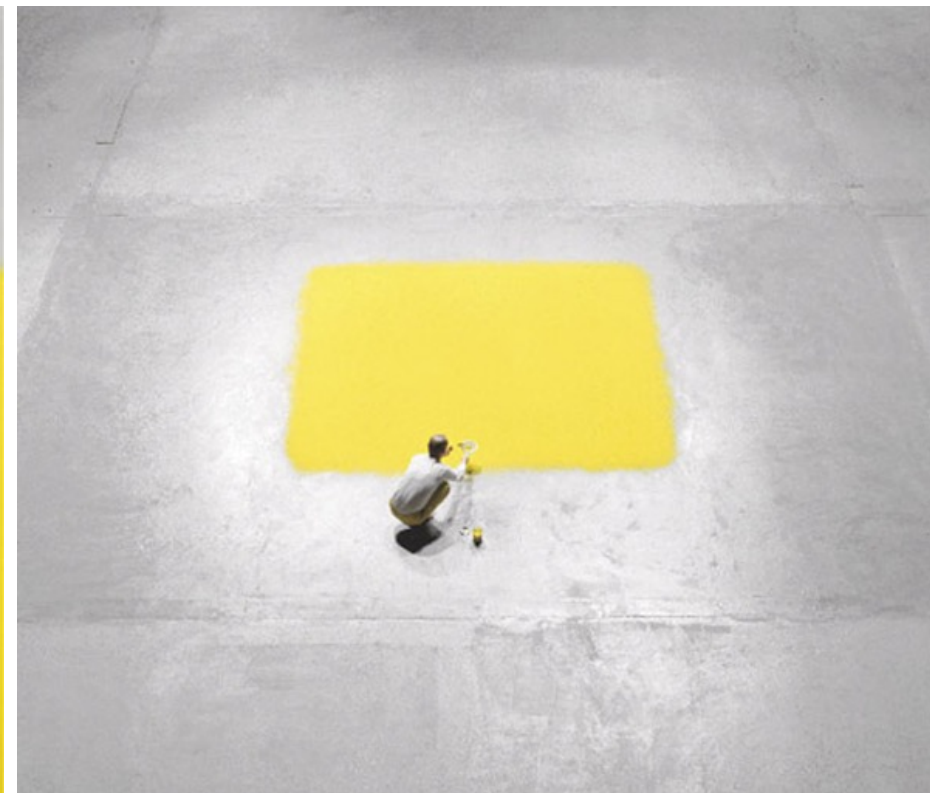
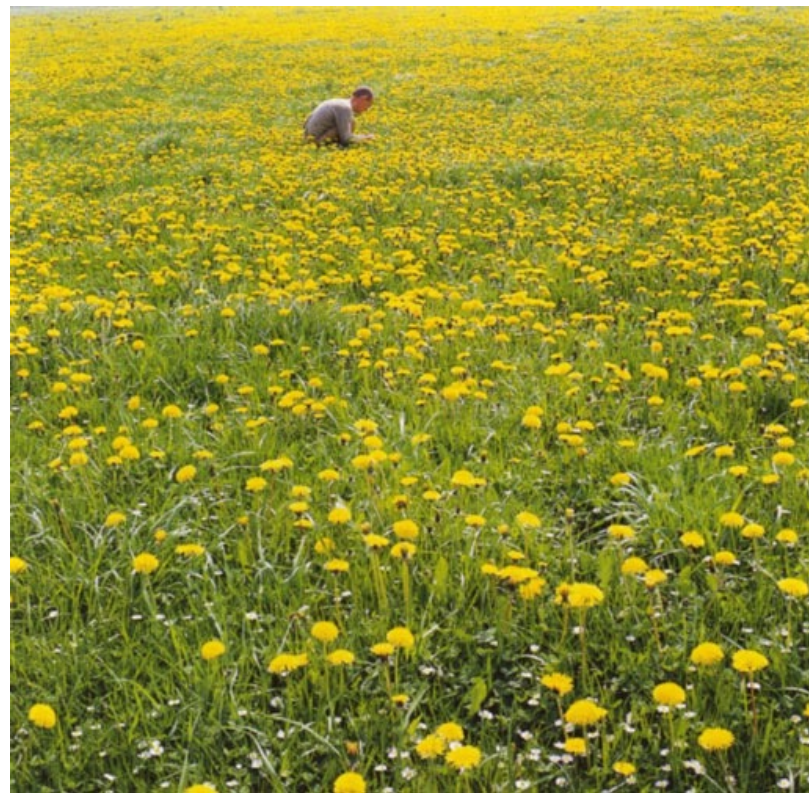
Avec ses *Arbres*, Penone cherche à rendre visible les énergies, les transformations et la mémoire de la nature.

Au début des années 1970, Giuseppe Penone dégage de la moitié d'un bloc de bois équarri la forme exacte du tronc et des branches de l'arbre originel à un moment donné de sa croissance. Depuis, il décline ce travail de taille et la présentation des arbres de plusieurs manières, jouant sur l'opposition entre positif et négatif, plein et vide, visible et caché. Cette paire est constituée de tronçons de la même poutre présentés tête-bêche. Les extrémités non travaillées forment un socle et assurent la stabilité de l'arbre pointant ainsi vers le haut et vers le bas.



WOLFGANG LAIB

https://www.youtube.com/watch?v=f_b6AhXsyWA



WOLFGANG LAIB



Wolfgang Laib
(1950, République fédérale d'Allemagne)
Pierre de lait
1977

Domaine	<u>Sculpture</u>
Technique	Marbre, lait
Dimensions	143,5 x 139,5 x 2 cm

*«Je ne suis pas une réalisatrice de films,
je ne suis pas une performeuse,
je suis une sculpture» ANA MENDIETA*

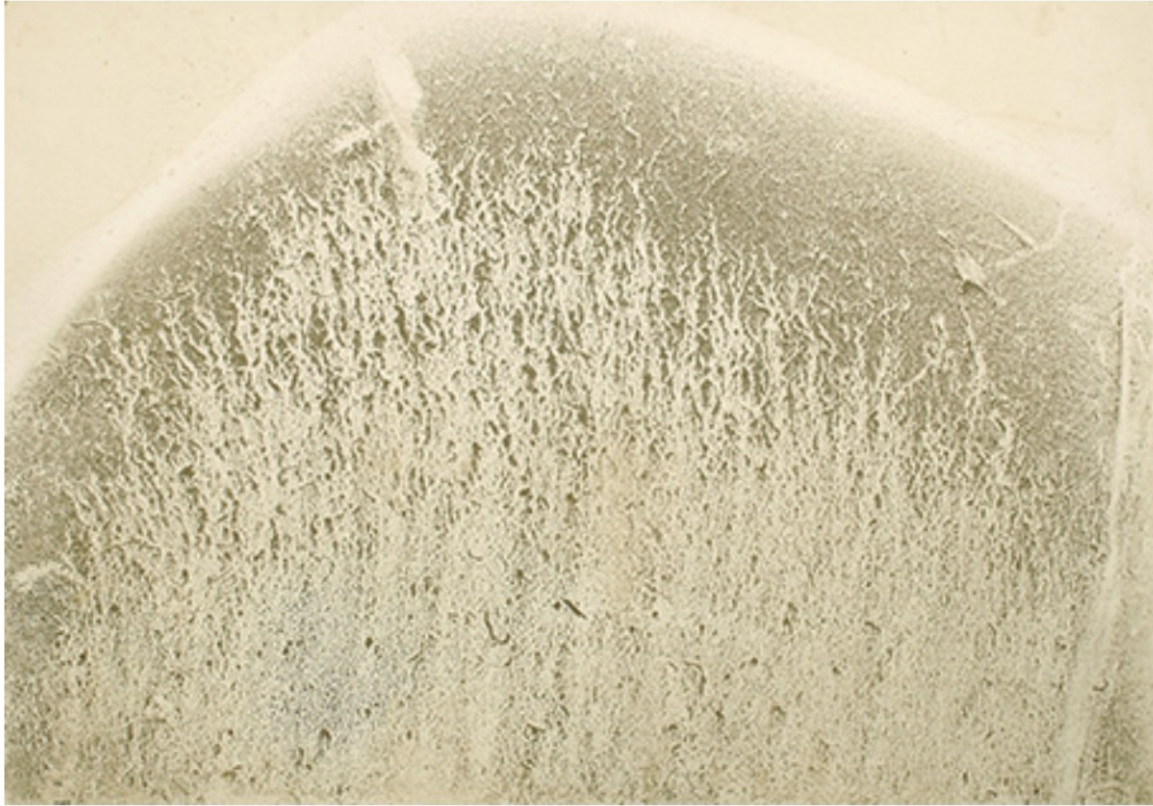
<https://www.youtube.com/watch?v=-t1LEKOiTTs>

Ana Mendieta, *Imágen de Yágul*, 1973/2018.



LA NATURE ARTISTE

L'œuvre de la nature par Jacek Tylicki



À gauche, N°81, 3 jours au bord de la rivière, Sud de la Lund, Suède, 1978. À droite, N°1, 4 jours dans le pré., Sud de la Lund, Suède, papier aquarelle, 1973.

À partir de 1973, cet artiste américain d'origine Polonaise lance la série des *Natural Art*. Il **abandonne des supports vierges en pleine nature** (prés, bois, bords de rivières) pour qu'elle-même puisse, sans aucune intervention humaine, y **laisser sa trace**.

Walter de MARIA:

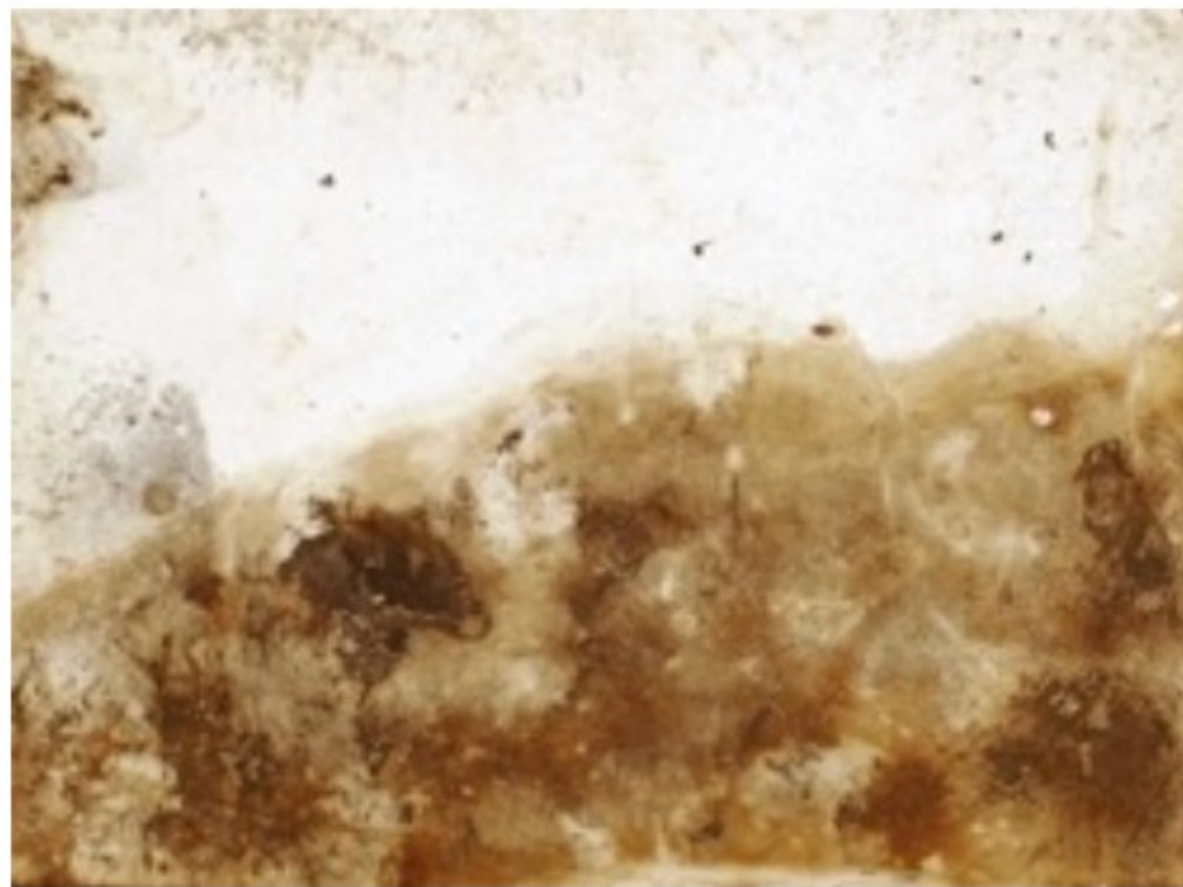
The lightning Field (le champ de foudre) - 1977

**400 piquets inoxydables plantés
sur un terrain de 1mile X 1 Km**

L'installation est située dans le centre-ouest du Nouveau Mexique, à 2195 m d'altitude et 18,5 Km de la ligne de crête des Rocheuses. Les piquets sont polis et dotés de pointes aiguisées et disposés selon un quadrillage rectangulaire. L'électricité atmosphérique doit être à environ 61 m au-dessus de l'œuvre pour détecter les piquets et déclencher la foudre.

Faire l'expérience de cette œuvre en relation directe avec la nature- les lumières changeantes, l'espace mouvant, la chaleur et l'attente de l'évènement – exalte les sens et donne au spectateur une perception différente de l'espace et du temps.





Jacek Tylicki, papier laissé sous la pluie

L'œuvre 7000 chênes est une œuvre **environnementale**, in situ, une création participative qui s'est déroulée à Kassel, lors de la [Documenta 7](#), en 1982. Sous la direction de Beuys s'est déroulée une série de plantation de pousses de chênes par des participants qui achetaient le parrainage de l'arbuste pour 500 DM. Ce prix est un calcul hybride comprenant les frais pour l'arbre, la pierre, le transport, la planification, la plantation et l'entretien. Chaque chêne était accompagné d'une **stèle** en basalte, enfoncée dans la terre. A l'issue de chaque parrainage, les acheteurs recevaient un reçu et un diplôme de l'université libre de Beuys. Toutes les stèles ont été posé sur la place principale de l'exposition, devant le musée du Fredericanum.. Cette colonne est un marqueur immuable. Tandis que le petit arbuste grandit, preuve de son essence vitale, la colonne minérale en est le témoin.





Durant les années 60 à 80, l'Europe prend conscience du problème écologique.
Avant, l'image de la nature en occident était :

un lieu de contemplation pour une certaine classe de la société, noblesse ou clergé



ou encore une nature sublime, dangereuse et sauvage



ou un espace de ressources exploitables.



C'est dans la volonté d'un renouveau de cette relation à la nature qui advient dans la seconde moitié du 20^e que s'inscrit *7000 chênes*.

Elle va être une des propositions d'alternative et de guérison pour **palier au dysfonctionnement** de la société de l'après-guerre

Un acte chamanique de soin du monde

”

« J'ai essayé d'utiliser ma vie et moi-même comme un outil

»

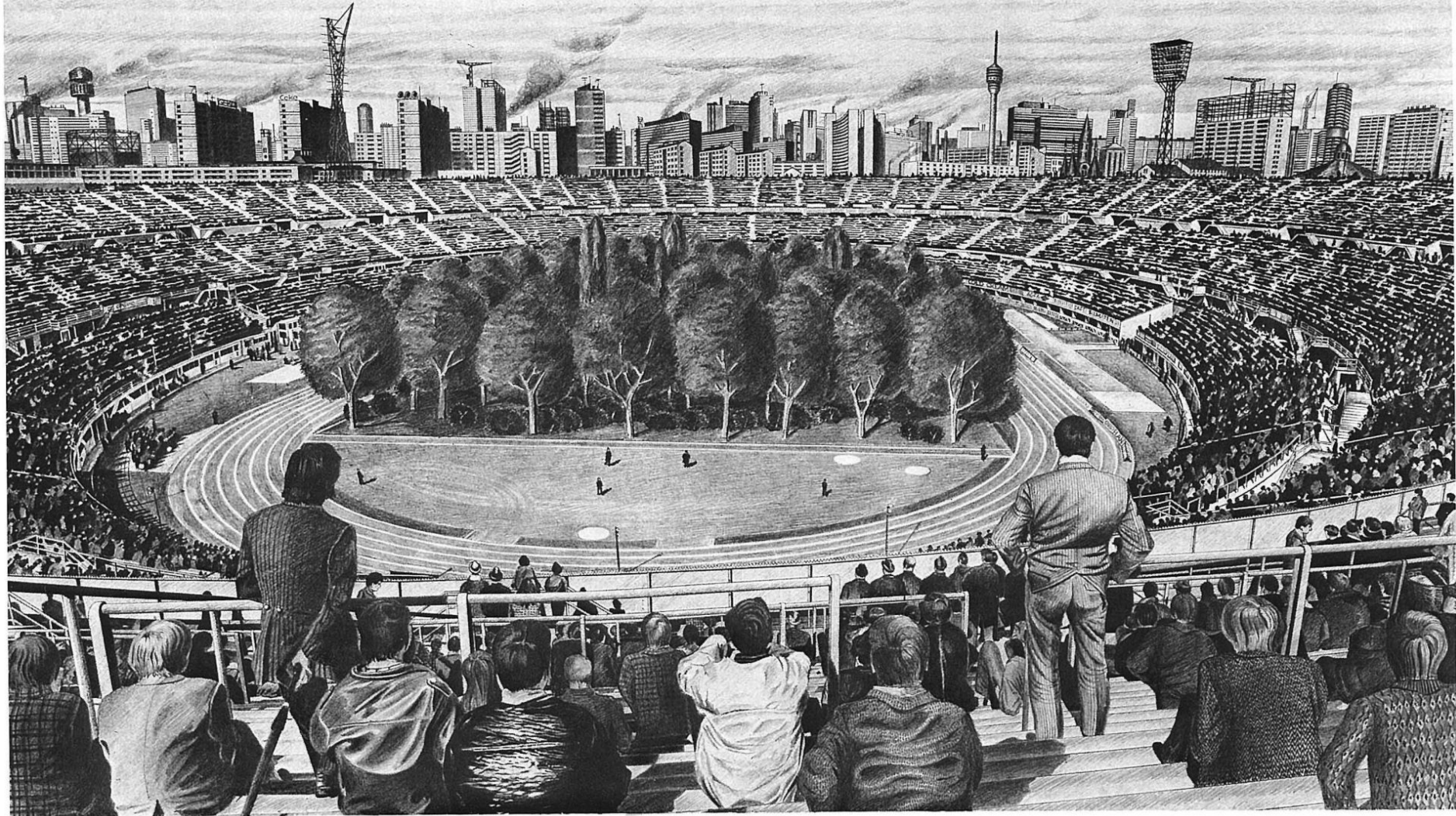


JOSEPH BEUYS (performance « I LIKE AMERICA AND AMERICA LIKES ME »)





Max Peintner, « L'infinie attraction de la Nature », 1970-71







FOR FOREST – The Unending Attraction of Nature est une intervention artistique temporaire du médiateur d'art suisse **Klaus Littmann** inspiré par le dessin de l'artiste autrichien Max Peintner. Il transforme le stade de football Wörthersee de Klagenfurt en la plus grande installation d'art public d'Autriche du 8 septembre au 27 octobre 2019.

CONCLUSION :

À travers l'histoire de l'art, la nature a longtemps été observée, représentée, idéalisée ou transformée en motif. Du paysage aux études botaniques, elle constitue une source d'inspiration majeure pour les artistes. Cependant, à partir du XXe siècle, de nombreux créateurs ne se contentent plus de la représenter : ils travaillent avec elle. La nature cesse alors d'être un simple sujet pour devenir un matériau, un partenaire ou même un acteur de l'œuvre.

Dans le Land Art, les artistes interviennent directement dans les paysages en utilisant la terre, les pierres, l'eau ou le végétal. Les phénomènes naturels — croissance, érosion, vent ou intempéries — participent à la transformation de l'œuvre. Celle-ci devient un processus vivant plutôt qu'un objet figé.

Cette évolution se retrouve également dans les performances d'Ana Mendieta ou de Joseph Beuys. Le corps y entretient un dialogue avec les éléments naturels, révélant les liens profonds entre l'être humain et son environnement.

Plus récemment, certains artistes adoptent une démarche proche de celle du scientifique. L'œuvre devient un espace d'expérimentation où des phénomènes naturels sont provoqués, observés ou accompagnés. C'est le cas de Hicham Berrada, qui crée des environnements où réactions chimiques, variations de température ou processus biologiques génèrent des paysages en perpétuelle évolution. L'artiste ne contrôle pas totalement le résultat : il met en place des conditions favorables à l'apparition de formes produites par la matière elle-même.

Ainsi, la « nature à l'œuvre » ne désigne plus seulement la nature représentée dans l'art, mais une nature active, parfois autonome, qui participe à la création. L'artiste n'est plus seulement celui qui façonne une forme ; il devient parfois observateur, expérimentateur ou médiateur de processus naturels. Cette évolution témoigne d'un changement profond de regard : l'art contemporain ne place plus l'homme face à la nature, mais cherche à penser les interactions complexes qui les relient.

De la nature représentée à la nature agissante, l'art contemporain transforme l'artiste en explorateur ou en expérimentateur du vivant. L'œuvre n'est plus seulement créée à partir de la nature : elle est créée avec elle.