



ISSN 2183-6973

CON
VOC
ARTE

REVISTA DE CIÊNCIAS DA ARTE N.º16 | MAR'2025
ARTE E ECOLOGIA — TEORIAS E POSIÇÕES ECOLÓGICAS

ISSN 2183-6973

**CON
VOC
ARTE**



REVISTA DE CIÊNCIAS DA ARTE N.º16 | MAR'2025
ARTE E ECOLOGIA — TEORIAS E POSIÇÕES ECOLÓGICAS

Convocarte

– Revista de Ciências da Arte

Revista Internacional Digital
com Comissão Científica Editorial
e Revisão de Pares

N.º 16, Março de 2025

Tema do Dossier Temático

Arte e Ecologia – Teorias
e Posições Ecológicas

Ideia e Coordenação Científica Geral

Fernando Rosa Dias

Coordenação Científica do Dossier Temático

N.º 16 e 17 – Arte e Ecologia

Pascal Krajewski

Coordenação Executiva

Bruna Lobo, Daniela Remião
e Jamila Pontes

Periodicidade

Semestral

Edição

FBAUL – CIEba

(Secção Francisco d' Holanda e Área
de Ciências da Arte e do Património)

Depósito Legal

418146/16

ISSN

2183–6973

e-ISSN (Em linha)

2183–6981

Plataforma digital de edição e contactos

convocarte.belasartes.ulisboa.pt
convocarte@belasartes.ulisboa.pt

Versão digital gratuita

convocarte.belasartes.ulisboa.pt

Versão impressa

loja.belasartes.ulisboa.pt

Gabinete de Comunicação e Imagem

Isabel Nunes e Teresa Sabido
(+351) 213 252 108
comunicacao@belasartes.ulisboa.pt

Projeto Gráfico

João Capitolino

Produção Gráfica

Inês Gartner Velasco / CIEba

Créditos capa N.º 16

The Large Piece of Turf (1503),
Albrecht Dürer

Créditos capa dossier temático N.º 16

Photographie extraite de *La mauvaise
réputation*, Geoffroy Mathieu

Versão Impressa

Print on Demand (POD)

Propriedade e Serviços

Faculdade de Belas-Artes da Universidade
de Lisboa (FBAUL) Centro de Investigação
e Estudos em Belas-Artes (CIEba),
Departamento de Ciências da Arte e do
Património (gabinete 4.23), Largo da
Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058
Lisboa (+351) 213 252 100
www.belasartes.ulisboa.pt

Conselho Científico Editorial e Pares Académicos – N.º 16

Interno à Universidade de Lisboa

Ana Sousa — FBAUL/CIEBA e ESEL-IPL
Cristina Azevedo Tavares — FBAUL/CFCUL
Eduardo Duarte — FBAUL/CIEBA
Fernando Rosa Dias — FBAUL/CIEBA
Isabel Nogueira — Investigadora CIEBA, SNBA
João Peneda — FBAUL/CIEBA
Leonora Veiga — FBAUL/CIEBA
Margarida Calado — FBAUL/CIEBA

Externo à Universidade de Lisboa

Angela Ancora da Luz — UFRJ
Antonio Quadros Ferreira — FBAUP
Bete Gouveia — DTAEa-UFPE
Carlos Estellita-Lins — COC-DEPES (RJ), UFRJ-PPGAS
Célia Bragança — ESAD-CR
Cristina Pratas Cruzeiro — FCSH-UNL/IHA
Jean Arnaud — UAM
José Francisco Alves — ICOM/AICA
Juan Carlos Ramos Guadix — FBA/UGR
Julieanna Preston — TRCCA/TKKPMUW
Leonardo Charreu — ESEL-IPL
Lucienne Jung de Campos — PPGLET/UFRGS
Luis Achutti — UFRJ
Marta Cordeiro — ESTC-IPL
Marta Mendes — ESTC-IPL
Pascal Krajewski — PhD UAM
Pedro Roxo — DCM, FCSH-UNL
Raquel Henriques da Silva — FCSH-UNL
Stefanie Franco — FCSH-UNL
Susana Gastal — UCS
Sylvie Coëllier — UAM
Teresa Palma Rodrigues — ULHT-ECAATI

Abreviaturas

AICA — Associação Internacional de Críticos de Arte
COC-DEPES (RJ) — Departamento de Pesquisa em História das Ciências e da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz da Fundação Oswaldo Cruz (Rio de Janeiro)
CFCUL — Centro de Filosofia das Ciências da

Universidade de Lisboa
CIEBA — Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes
DCM — Departamento de Ciências Musicais da FCSH-UNL
DTAEa — Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística
ESAD-CR — Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha
ESEL-IPL — Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa
ESTC-IPL — Escola Superior de Teatro e Cinema, Instituto Politécnico de Lisboa
FBA-UGR — Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada
FBAUL — Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa
FBAUP — Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto
FCSH-UNL — Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa
FOC — Fundação Oswaldo Cruz
ICOM — Conselho Internacional de Museus (Brasil)
IHA — Instituto de História da Arte
PPGLET/UFRGS — Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
SNBA — Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa
TRCCA/TKKPMUW — Toi Rauwharangi College of Creative Arts, Te Kunenga ki Pūrehuroa Massey University, Wellington, Aotearoa
UFRJ — Universidade Federal do Rio de Janeiro
UAM — Université d'Aix-Marseille
UCS — Universidade Caxias do Sul
UL — Universidade de Lisboa
ULHT-ECAATI — Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Escola de Comunicação Arquitectura Artes e Tecnologias da Informação
UFPE — Universidade Federal de Pernambuco
UFRJ-PPGAS — Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS)

Índice

CONVOCARTE N.º 16:

ARTE E ECOLOGIA

— 007

EDITORIAL

A arte da ecologia – como
Prometeu devorou Flora
— Fernando Rosa Dias

— 017

DOSSIER TEMÁTICO ARTE E ECOLOGIA

Teorias e Posições Ecológicas

— 018

INTRODUÇÃO

Teorias e posições ecológicas /
Théories et positions écologiques
— Fernando Rosa Dias
e Pascal Krajewski

— 039

Conversa [imaginária] com Ailton
Krenak sobre natureza, ecologia
e arte: a terra e o futuro ancestral
— Por Fernando Rosa Dias,
Jamila Pontes e Ítala Oliveira

— 063

Conversa com Xinã Yruya e
Kūniwaway do povo Puyanawa
— Por Amilton Mattos

— 087

A Hipótese da Rainha
Vermelha – ensaio artístico
— Carlos Henrich

— 102

Affinités atmosphériques :
apprendre à sentir avec les
lichens – essai artistique
— Bruno Goosse

— 120

Artistes et matériaux, histoire
d'une relation. Éléments d'une
esthétique « postnaturaliste »
— Nicolas-Xavier Ferrand

— 139

Towards a Phytophilic Gaze
— Catarina Alexandra Reis

— 162

O homem a caminhar para o céu
de Jonathan Borofsky
— João Peneda

— 191

Arte e Ecologia. Compromisso
e Contradição
— João Gonçalves

— 211

Poética dos escombros: Diálogos
contemporâneos entre as artes
visuais e o arruinamento industrial
— Ticiano Rottenstein Nemer

— 236

Para Lá do Smog:
A Arte e o Imaginário
de Futuros Ecológicos
— Pedro Rodrigues

— 253

Carta ao comitê sobrenatural
invisível de ética em pesquisa
com direitos autorais
— Carlos Estellita-Lins;
Jamila Nascimento Pontes;
Gabriela Gusmão

— 308

Recursos Naturais:
Tecnosfera Vs. Biosfera
— Pedro Gadanho

— 317

Arte e Ecologia nas bienais de
resistência dos anos 2020: os
casos de *Natura* e *Nurture Gaia*
— Leonor Veiga

— 334

Museografia e
sustentabilidade: desafios e
inovações na criação artística
— Larissa Candido Bergamaschi

— 349

O projeto *História das Exposições
de Arte da Fundação Calouste
Gulbenkian* – Catálogo Digital
e o ato de uma Ecologia criada
a partir de três exposições
— Ana Lúcia Luz

— 368

A importância da inter-relação
da arte e da ecologia no ambiente
escolar, com vista à promoção
de uma cultura de paz
— Olga Souto

— 390

Io sono, de Salvatore Garau, e a
(in)sustentável leveza da matéria:
reflexões sobre educação artística
— Valdemar Freitas Sousa

— 413

CONSELHO CIENTÍFICO EDITORIAL E PARES ACADÉMICOS

— 419

PROCEDIMENTOS E ORIENTAÇÕES DE PUBLICAÇÃO

Editorial



A black and white photograph of a riverbank. Several large, thick tree trunks are visible, some leaning over the water. The water is calm, creating a clear reflection of the trees and the sky. The background is filled with dense foliage and branches.

Arte e Ecologia: Teorias e Posições Ecológicas

Arquivo. O texto incide ainda em exemplos curatoriais no estudo de caso em três exposições pertencentes a essa História e acervo e realizadas no âmbito do *Programa Gulbenkian Próximo Futuro*.

Olga Sotto concentra-se nos problemas educativos, pedagógicos e institucionais, para «possibilitar a aprendizagem inter-relacionada de arte e ecologia», com atenção a uma «cultura de [e pela] paz». O texto propõe caminhos para uma educação atenta a estes valores. Oscilando entre alertas e sugestões, o texto vai debatendo o lugar da arte e da ecologia numa *educação para a vida*.: afinal, como prepararmos as futuras gerações quando lhes deixamos como herança a gestão de uma *ecoansiedade* perante um futuro sequestrado e ameaçado?

Valdemar Freitas Sousa aborda as linhas de uma pedagogia ecológica a partir das artes, em função de um uso consciente e atento ao seu mundo material. Uma relação crítica com a materialidade pode ser um alerta a uma exterioridade ao campo existencial do sujeito, no fundo, no lugar da sua própria manipulação e domínio das coisas. A partir da análise da obra de arte *Io sono*, de Salvatore Garau, o autor procura «estabelecer uma relação entre materialidade e sustentabilidade, procurando fazer uma leitura à luz do discurso de alguns pensadores do Novo Materialismo». Trata-se de encontrar novos equilíbrios entre materialidade e sustentabilidade, desfocando o ensimesmamento do bem-estar antropocénico numa realidade existencial mais alargada e consciente de que a «existência do ser humano no ambiente está entrelaçada com o resto da matéria».

[FRA]

Théories et Positions Écologiques

— Fernando Rosa Dias et Pascal Krajewski

« La Terre, la forêt, le fleuve, les montagnes, et les autres organismes qui étaient là avant nous, et qui seront probablement là après, *quand nous ne serons plus ici* » (Ailton Krenak, cit. in *Convocarte*, n.º 16)

Où que se pose le regard, où que porte notre écoute, les nouvelles clament la même alerte généralisée : celle d'une planète que la course effrénée au progrès

envoie droit contre un mur imparable. Une sorte de prolongement à l'allégorie de "l'ange de l'histoire" de Walter Benjamin qui, emporté par la tempête du progrès, était incapable de répondre aux désastres de l'histoire – tandis qu'à présent il s'apprête à s'écraser contre un obstacle qu'il ne voit pas puisqu'il ne le regarde pas : l'horizon du futur. Le monde entier, des états aux citoyens, semble avoir pris la mesure de l'effondrement et cherche à trouver des solutions en se débattant dans un maquis de contraintes et de désirs inconciliables...

L'art n'est ni sourd ni aveugle au problème. Son caractère symptomatique en fait peut-être le lieu où s'expriment le mieux les tensions qui traversent notre contemporanéité. Un lieu multimodal que l'on se propose ici d'arpenter en tentant de répondre à la question : *quelle est la place de l'art dans la reconfiguration écologique ?* Une question qui résonne de multiples façons...

La question peut s'entendre comme *ce que l'on attendrait de l'art dans la prise de conscience écologique*, autrement dit *son rôle* ? On pourrait ici ramasser sous une bannière large « d'art écologique », allant des arts plastiques à la littérature et la musique, un ensemble d'œuvres et d'artistes qui se sont emparés de la question écologique pour produire un discours engagé. Un tel art écologique, déjà vivace dans les arts plastiques, est aussi protéiforme : allant de l'analyse d'une situation, à la proposition d'alternatives, en passant par l'invention de solutions scientifiques expérimentales, la dénonciation d'exactions, la critique ou la pédagogie, l'approche réparatrice ou la production d'imaginaires (in)désirables, etc. Y-a-t-il une tendance nouvelle qui se dégage depuis que l'Anthropocène a officiellement été baptisé, et qui rejoue autrement les premières approches d'un art apparu dès les années 1960 ? Y-a-t-il une émergence avérée dans les arts autres que plastiques ?

La question peut vouloir dire : *là où l'on attendrait que l'art se fasse entendre pour peser sur la prise de conscience écologique*, autrement dit *son poste*. Peut-il continuer de s'exposer dans ses lieux traditionnels (galeries, musées, théâtres, opéras, scènes, livres), ou doit-il de toute urgence se faire entendre *in situ* : sur les lieux du désastre (en Amazonie, sur la banquise), dans les manifestations de protestation, dans les lieux de pouvoir (politique, économique), dans l'espace public le plus large (pour toucher une vaste audience) ? C'est la puissance politique de l'art qui entre ici en jeu et qui peut se retourner en un activisme politique qui trouve dans l'art la chambre d'échos de son militantisme : et les lieux de l'art peuvent devenir les lieux d'accueil d'un activisme paradoxal

et iconoclaste (ex : *Just Stop Oil*). L'art aux avant-postes est donc un art qui devra aussi définir sa propre orientation : officiera-t-il comme gardien, comme vigie, comme fer de lance, comme oracle, comme hôte ou comme otage ? Où se montrer et sous quel jour, pour peser efficacement ?

La question peut encore s'entendre comme le *travail que l'art doit mener sur lui-même pour intégrer les contraintes écologiques*, autrement dit *son poids* ? Toute œuvre n'est pas neutre écologiquement parlant, elle a aussi son coût en gaz à effets de serre et pour certaines un bilan Carbone non-négligeable. La tendance à l'hyper-spectacularisation des œuvres (grosse production, tournées mondiales, gestes architecturaux sur-technicisés) qui a défini l'art pendant des siècles n'est plus de mise, balayée devant les impératifs de l'éco-conception, de la production locale, du ralentissement – et les créateurs doivent intégrer de nouvelles contraintes, bon gré ou mal gré. Au-delà des artistes et des œuvres, c'est tout le monde de l'art qui doit mesurer et diminuer son empreinte carbone – les pouvoirs publics y veillent. Parmi toutes les solutions qui s'expérimentent ici ou là lesquelles sont les plus efficaces ? De la tournée des musiciens en vélo à la mutualisation de décors ou de costumes, en passant par la visio-conférence pour les auditions ou les incitations aux mobilités douces pour les festivals : les inventions inspirantes abondent et doivent se disséminer.

La question peut enfin s'entendre comme *l'existence même de l'art et de ses à-côtés dans un monde où toutes les énergies devraient être focalisées sur un seul objectif*, autrement dit *sa légitimité* ? Pourquoi continuer de dépenser temps, énergie, ressources à créer des formes et des imaginaires – quand les conditions même d'existence de la vie sont menacées ? Les plaidoyers pour la sauvegarde de la Beauté du monde, ne sont-ils pas ineptes et ne devraient-ils pas être secondaires face à l'urgence de sauver les conditions d'existence de la vie ? A-t-on le droit de s'opposer à l'implantation d'un champ d'éoliennes pour préserver la beauté du paysage ? La massification de certaines branches de l'art (expositions et foires mondialisées, arts de masse, séries télévisées sur des plateformes, diffusion d'opéras en direct dans les salles de cinéma, jeux vidéo AAA) n'est-elle pas une forme d'absurdité d'une industrie qui continue de viser son extension omettant sa survie ? Et en tant que source de problème, ne faudrait-il pas s'en débarrasser ? Que pourrait signifier alors, pour une institution, de parler de « projet culturel ambitieux » ? L'idée même de l'art est-elle compatible avec celle de la révolution écologique nécessaire ? Faut-il la condamner au

nom de l'Anthropocène ou la sauver au titre du Symbiocène ?

Pourtant, quand tous s'évertuent à la transition écologique (surtout en matière d'énergie et de gestion des ressources), l'art est peut-être un moyen pour réfléchir à la reconfiguration écologique du monde : quelle nouvelle forme prendra-t-il, à travers quels récits doit-il chercher à renouer avec un projet viable, quelle hybridation nouvelle le couple Nature/Culture doit-il inventer pour espérer le salut ? La Terre comme écosystème ne doit-elle pas se sculpter un nouveau visage, idéal, pour imaginer réussir à se rédimier ? Pas seulement un paradigme (scientifique), un projet (sociétal) ou un modèle durable (éco-technique), mais une figure – désirable, inédite, plastique ?

Dans ce double numéro de la revue *Convocarte*, nous avons réuni des articles tentant de réfléchir à cette place que prend ou pourrait ou devrait prendre l'art le plus contemporain dans la question écologique. Ce premier tome est consacré aux approches plus théoriques – le second regroupe les analyses d'artistes, de corpus d'oeuvres ou de médiums qui s'attaquent singulièrement à cette question, sous un angle ou un autre.

Ce volume s'ouvre sur une « conversation imaginaire » avec Ailton Krenak, conçue à partir de fragments de textes et de communications orales de Krenak, compilés par Fernando Rosa Dias, Jamila Pontes et Itala Oliveira. Ouvrir ce numéro par les réflexions d'Ailton Krenak revient à inscrire les questions écologiques dans une conscience politique d'un humanisme universel : comme il l'affirme, la crise climatique « n'a pas de frontières ». Du point de vue de l'identité indigène brésilienne, face à la dégradation de la planète à l'ère de l'Anthropocène, cette « humanité qui mange la Terre » ne peut qu'entrer en conflit avec d'autres manières de l'habiter : elle dénote un rejet de l'humanité comme valeur commune. Plusieurs idées forces de Krenak sont autant de stimulation bienvenues : celle du *réfugié environnemental ou écologique*, la notion d'*humus sapiens* (tous, nous sommes issus du « compost » et nous redeviendrons « engrais », car ce qui doit perdurer n'est autre que la vie de la planète), ou encore la comparaison entre la construction urbaine occidentale et la légèreté des maisons traditionnelles (japonaises ou indigènes) qui reposent sur la terre sans la dégrader, etc. Dans la dernière partie, nous découvrons les positions de Krenak sur l'art, nourries de sa propre production visuelle singulière, qu'il considère davantage comme des « représentations graphiques » que de véritables œuvres.

Vous trouverez ensuite un entretien de l'anthropologue Amilton Mattos

avec deux peuplades autochtones du peuple Puyanawa, qui fut massacré et frôla l'extinction il y a un peu plus d'un siècle. Le dialogue nous confronte d'abord à une sorte d'*écologie humaine* de la survie : celle-ci va de la récupération de la langue, de la musique et des rituels jusqu'à la « forêt construite ». Il y a une façon indigène d'habiter la relation protectrice avec la terre, dans laquelle « cette terre est conçue pour aujourd'hui et pour les générations futures ». Voici la réponse léguée par cette « vision indigène contemporaine » : « la planète est malade ». D'où la critique à l'encontre des constructions de grandes autoroutes traversant des « espaces naturels où tout est pourtant relié, où persiste une chaîne alimentaire ancienne, où règne un équilibre encore fort avec la nature, où naissent les plus grands fleuves », et où se trouvent « nos sites sacrés » (bien que « toute terre en soi soit sacrée »). Au-delà des sensibilités liées aux notions d'*indien* et d'*indigène*, c'est à celle de « natif » qu'il nous ait donné de réfléchir : celui qui est *né ancestralement* et qui en prend conscience via le caractère sacré des lieux. Il s'agit alors de retrouver le lieu fondateur des premiers colons, là « d'où ils viennent ». Après tout, coloniser n'est pas en soi un mot négatif, même du point de vue écologique, son étymologie impliquant un lien d'enracinement et un souci du lieu, une attention particulière à celui-ci. La violence du mot prend sa source dans l'histoire de l'atrocité des processus associés (ou dans le choc de civilisations), lorsqu'ils impliquent une force envahissante sans égard pour cette origine. Heureusement, tant que la nature existe, la renaissance culturelle est possible : « Ainsi, tant qu'il y a de la forêt, de l'eau... [les ancêtres] sont toujours vivants. Et nous aussi. Et si tout cela prend fin, alors tout prendra vraiment fin ». Comme si les ruines d'une culture devenaient un humus de nature à travers lequel résonne la possibilité d'une *(re)fertilisation culturelle*, l'émergence du « renforcement ethnoculturel du peuple ».

Traditionnellement, les numéros de Convocarte consacrent leurs premières pages à des artistes. Nous commençons par Carlos Henrich, sculpteur né au Brésil et établi au Portugal, formé à la *Staat-liche Akademie der Bildenden Künste de Karlsruhe*. Au fil des phases de son œuvre, qui explore différents médiums, tant visuels que sonores, il a développé plusieurs cycles autour d'une poétique militante et activiste, où l'érotisme et l'écologie occupent une place prépondérante. Cette proposition découle des liens, tant visuels que conceptuels, que Carlos Henrich a tissés entre ces deux dimensions : attentif aux modalités érotiques inhérentes à la nature vue comme une forme de survie, l'ar-

tiste n'hésite pas à forger des expressions telles que « le lichen est en extase sexuelle ». Il s'intéresse à la fois à l'imaginaire érotique de la nature et aussi aux cycles successifs de la vie (vue comme cercle éternel), où la mort naturelle de l'individu vaut continuité collective de l'espèce. Ainsi de l'*Hypothèse de la Reine Rouge* : l'évolution permanente d'une espèce est nécessaire pour maintenir sa capacité à faire face à l'évolution des espèces avec lesquelles elle *co-évolue*. Par conséquent, la modification est permanente et l'adaptation recommencera toujours face à un horizon d'extinction toujours plus probable. Éros et Thanatos s'inscrivent dans un cycle de changement adaptatif qui maintient l'espèce. L'écologie est l'économie existentielle de ce cycle.

Ensuite, l'artiste belge Bruno Goosse met en relation la question de la respirabilité de l'air et celle de l'habitabilité du monde, en soulignant que la pollution et les inégalités environnementales sont indissociables des rapports sociaux et historiques, comme ceux qui entourent la tuberculose, qui persiste encore massivement dans les pays pauvres. Goosse montre aussi que notre rapport à la qualité de l'air a glissé d'une perception sensible (odeurs, fumées visibles) à une évaluation techniciste confiée aux instruments de mesure, ce qui dépossède les populations de leur capacité à témoigner. Les lichens apparaissent alors comme des bio-indicateurs permettant de réintroduire le sensible dans l'appréciation de l'air, en ouvrant la voie à des démarches participatives comme le programme *Lichens GO*. L'auteur propose de prolonger cette approche à travers une pratique artistique qui associe science et promenade : reporter les observations lichéniques d'un lieu à un autre afin de donner à « éprouver » corporellement différentes atmosphères. Cette démarche, expérimentée notamment à Cerisy-la-Salle, vise à rendre perceptible la coexistence entre humains et non-humains et à transformer l'expérience de la qualité de l'air en un savoir partagé, sensible et incarné.

Ce numéro double de *Convocarte* présente dans un premier temps des élaborations théoriques de la crise écologique actuelle, au miroir d'approches artistiques et esthétiques contemporaines.

La première perspective est historique, sous la plume de Nicolas Xavier Ferrand. D'après l'auteur, l'histoire des relations entre artistes et matériaux révèle la domination d'une vision « naturaliste », héritée de la Renaissance, où l'intériorité de l'artiste prime sur la matérialité de son œuvre. Cette conception hylémorphiste, où la forme imposée par l'esprit humain domine une matière sup-

posée passive, a longtemps justifié la supériorité symbolique de l'artiste sur l'artisan, et plus largement des humains sur les non-humains. À partir de l'après-guerre, certains mouvements comme l'Arte Povera, le Land art ou l'Earth art ont amorcé une rupture, en réduisant la place de la volonté individuelle et en laissant agir le temps, les forces naturelles ou les matériaux eux-mêmes. Des artistes contemporains tels que Giuseppe Penone, Pierre Huyghe, Edith Dekyndt ou Lois Weinberger explorent ainsi un rapport collaboratif avec les matériaux, en reconnaissant leur agentivité, leurs temporalités propres et leur potentiel créatif. Cette évolution témoigne de l'émergence d'une esthétique « postnaturaliste », qui valorise les existants non-humains comme des partenaires de création. En redéfinissant le geste artistique comme un « faire-avec » plutôt qu'un « imposer-à », cette approche ouvre la voie à un art capable d'incarner une relation plus égalitaire et écologique entre humains et monde.

L'article de Catarina Alexandra Reis critique l'histoire de l'art occidental qui a souvent réduit les plantes à des rôles décoratifs ou symboliques, les enfermant dans des récits anthropocentriques où elles apparaissent passives. Elle souligne que même certaines formes d'« art écologique » risquent de reproduire cette instrumentalisation, en mettant en avant l'esthétique plutôt que l'autonomie végétale. Pour dépasser ces limites, l'auteure propose le concept de « regard phytophile », une manière de voir et de créer qui valorise la présence des plantes en dehors des cadres imposés par les institutions artistiques. Inspiré de la *philia* aristotélicienne, ce regard vise une relation de réciprocité et de co-création, plutôt qu'une logique de contrôle, de soin unilatéral ou de sauvetage. L'article développe ensuite des méthodologies concrètes — telles que la présence silencieuse, la décentration spatiale et temporelle, ou la non-manipulation — pour favoriser une rencontre artistique authentique avec les plantes.

L'essai de João Peneda aborde l'actuelle crise environnementale, en nous confrontant à ses principaux obstacles. Face à l'avancée irréversible de la perturbation des écosystèmes à ce stade de l'Anthropocène, notre seule responsabilité est d'en atténuer les impacts négatifs. Or, même cela n'est pas accompli, notamment au sein des instances décisionnelles où règnent l'indifférence et l'inaction. Pour problématiser cette situation, l'auteur s'appuie sur l'œuvre de Jonathan Borofsky, *Man Walking to the Sky* (1991-1992), présentée à la Documenta IX de Cassel (1992). Habituellement interprétée comme un « symbole de la résilience humaine », l'auteur en propose une réinterprétation afin de « mieux

comprendre les problèmes existentiels de notre époque et, en particulier, la crise environnementale à laquelle nous sommes confrontés ».

De son côté, João Gonçalves explore la relation entre la production artistique contemporaine et les enjeux écologiques, analysant et diagnostiquant à la fois nos engagements et nos contradictions. S'appuyant sur la fracture entre sujet et objet dans la culture occidentale, partant d'une lecture critique de l'approche « écologique » d'auteurs tels qu'Emanuele Coccia, Bruno Latour et Nicolas Bourriaud, il propose des analogies entre relation à la nature et à l'œuvre d'art, affirmant que, pour relier art et écologie, il est nécessaire de maintenir une attention particulière tant à l'humain qu'à une vocation utopique de l'art.

Titre « Poétique des décombres », l'article de Ticiano Nemer aborde la manière dont certains projets d'art contemporain traitent de la « ruine industrielle », les transformant en lieux d'expérimentation et de réflexion culturelle sur l'Anthropocène. L'auteur se concentre sur des propositions de Robert Smithson, Gordon Matta-Clark et les projets plus récents d'IPIHAN et de PADA Studios, tout en présentant sa propre intervention artistique (*Escombros Ecoantes / Débris résonnants*) dans les usines désaffectées de la Mundet et de la CUF. Ces interventions artistiques portent sur les décombres d'une foi déchue dans la première révolution industrielle – et qui se révèlent de « puissants symboles de l'effondrement de la société contemporaine, représentant non seulement la destruction d'une époque, mais aussi la fragilité d'un héritage exigeant une réévaluation urgente ». Ces ruines sont alors transformées en lieux d'« exploration durable », « favorisant les réflexions sur la transformation et la prise de conscience ».

Enfin, cherchant à comprendre le lien « artiste-écologie-avenir », Pedro Rodrigues élabore une perspective critique plus utopique, en appelant à un art capable d'« imaginer des futurs meilleurs » et qui « dresse des futurs positifs, en proposant diverses solutions à la catastrophe climatique ». Analysant les œuvres d'Olafur Eliasson, Agnes Denes, Massinissa Selmani et Natalie Jeremijenko, comme autant de points forts d'une « pratique artistique environnementale » tournée vers une action politique et publique, l'essai parie sur une possible réaction face à l'angoisse dystopique devant la catastrophe en marche, pour faire de la conscience critique et artistique le relais d'une imagination utopique ! Utopique, précisément, car nous éloignant du sentiment que, comme le rappelle l'auteur en citant Fisher, « le capitalisme est non seulement le seul système viable [...] mais aussi qu'il est impossible d'imaginer [...] une alternative cohérente ».

Un second groupe de textes a émergé, autour des questions d'exposition, de muséologie et d'éducation.

S'appuyant sur une exposition de vannerie Yanomami et sur l'intervention d'un collectif d'artistes urbains non autochtones ayant eux-mêmes créé des installations inspirées de la tradition de la vannerie et du geste du tissage, l'essai de Carlos Estellita-Lins, Jamila Nascimento Pontes et Gabriela Gusmão confronte l'idée d'artisanat à celle d'art contemporain et remet en question la notion d'auteur, en lien avec celles d'autorisation et d'autorité. La vannerie, geste qui a traversé le temps et se nourrit de narration, rappelle ainsi ses liens avec les mythographies des cultures autochtones, mais aussi avec la communauté et la nature. Tandis que la vannerie réduit l'empreinte écologique de l'œuvre, des forces animistes s'immiscent dans le récit mythique qui accompagne le tissage. Explorant ces questions, le texte introduit ainsi l'idée d'une force d'exhumation, insoumise aux consignes que la culture occidentale promeut, sous le masque du charmant vocable d'« art ».

Le bref essai de Pedro Gadanho porte sur une exposition de l'artiste activiste Miguel Palma intitulée *Recursos Naturais* [Ressources Naturelles] (2023). Le commissariat et les œuvres offrent à l'auteur un espace de réflexion pour développer certaines de ses préoccupations, notamment la relation entre art et écologie, qu'il a déjà développée dans des projets de « commissariat et de recherche » tels qu'*Éco-Visionnaires : Art, Architecture et Nouveaux Médias. Après l'Anthropocène* (réalisé avec Mariana Pestana au Musée d'art, d'architecture et de technologie de Lisbonne en 2018). L'auteur étudie, dans les œuvres de Miguel Palma, des « utopies artisanales, à la limite du dysfonctionnement et des fantasmes les plus enfantins », qui sont comme une résistance à la « confiance aveugle dans les solutions techniques à toute crise provoquée par l'espèce humaine ».

Plus centrée sur le contenu militant du commissariat artistique des grandes biennales, Leonor Veiga propose une approche critique d'importantes expositions récentes qui ont abordé avec succès les enjeux écologiques. S'inspirant du modèle des biennales du Sud lancées à La Havane en 1984, qui proposait une nouvelle voie de décentralisation (*les biennales de résistance*), il dresse un panorama des biennales durables les plus récentes, apparues notamment depuis 2020, qui font la part belle aux mémoires, aux matériaux et aux dilemmes locaux. En soulevant des questions telles que l'attention portée à l'empreinte carbone

des expositions ou le souci prêté aux artistes autochtones d'Australie et du Brésil (cf les récentes Biennales de São Paulo), l'auteure analyse plus précisément la quatrième édition de la Biennale d'art de Bangkok de 2024, *Nurture Gaia*, en se focalisant autant sur le commissariat que sur les propositions artistiques.

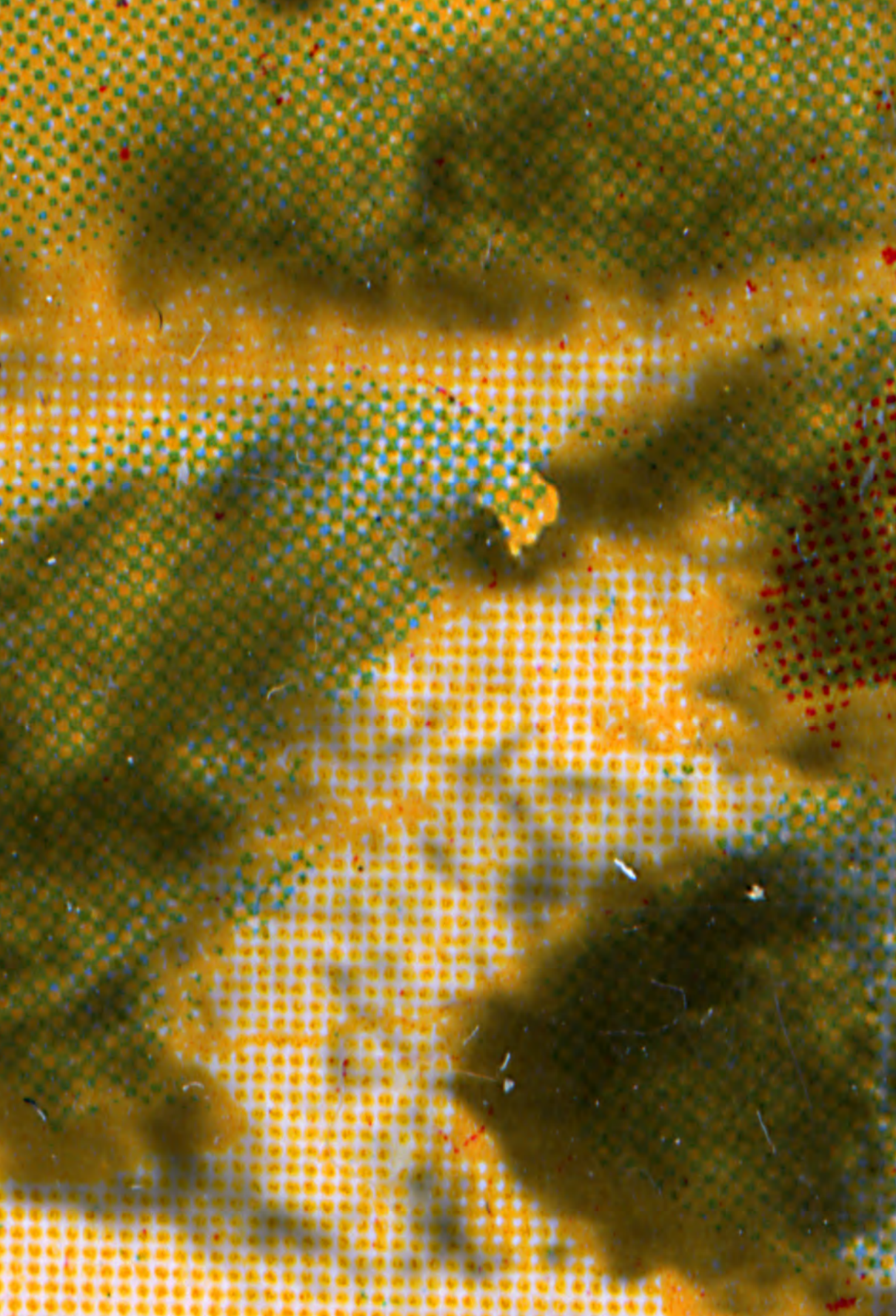
Certains textes formulent des avertissements en faveur d'une pédagogie ou d'une citoyenneté écologique. C'est le cas de la proposition de Larissa Bergamaschi, fondée sur le projet « Muséographie et durabilité : défis et innovations dans la création artistique », qui articule art, design, muséographie et durabilité. Les questions soulevées portent sur les choix formels et matériels, ainsi que sur la production de déchets des projets artistiques et curatoriaux. Le texte retentit comme un signal d'alarme pour les créateurs et les institutions, qui doivent d'urgence repenser les méthodologies de conception en mettant l'accent sur les enjeux écologiques.

S'intéressant à des concepts tels que la « conscience écologique » (Tonia Raquejo de Ana) qui articule « Conscience » et « Séduction » (ou « Émotion »), ou bien aux thèses de Jorge Riechmann, reprises par des auteurs comme Bourriaud et Latour, réfléchissant à la « tension entre action individuelle et action collective », Lúcia Luz aborde les avantages écologiques du projet de Catalogue numérique d'*Histoire des Expositions d'art de la Fondation Calouste Gulbenkian [FCG]*, auquel elle a collaboré. Ce catalogue et réservoir documentaire numériques sont exemplaires d'une réflexion globale sur l'écologie des mémoires documentaires artistiques à l'ère des nouvelles technologies numériques, qui doit articuler ensemble ces quatre dimensions : Art – Écologie – Technologie – Archive. Le texte recense également les exemples curatoriaux de trois expositions appartenant à cette Histoire et Collection, organisées dans le cadre du *Programme Gulbenkian Next Future*.

Olga Sotto s'intéresse aux enjeux éducatifs, pédagogiques et institutionnels qui « permettent l'apprentissage interdépendant de l'art et de l'écologie », en mettant l'accent sur une « culture de [et pour] la paix ». Le texte propose des pistes pour une éducation attentive à ces valeurs. Oscillant entre avertissements et suggestions, l'auteure aborde la place de l'art et de l'écologie dans une éducation à la vie : après tout, comment préparer les générations futures si nous nous contentons de leur léguer la gestion d'une *éco-anxiété* face à un avenir confiné et menacé ?

Valdemar Freitas Sousa explore les pistes d'une pédagogie écologique fon-

dée sur les arts, en fonction d'une utilisation consciente et attentive du monde matériel. Un regard critique sur la matérialité peut en effet nous conduire à élargir le champ existentiel du sujet, dépassant la simple manipulation et maîtrise des choses. À partir de l'analyse de l'œuvre *Io sono* de Salvatore Garau, l'auteur souhaite « établir une relation entre matérialité et durabilité, qu'il cherche à interpréter à la lumière du discours de certains penseurs néo-matérialistes ». L'objectif est de trouver de nouveaux équilibres entre matérialité et durabilité, en déplaçant l'attention de l'auto-absorption dans le bien-être anthropocénique vers une réalité existentielle plus large, reconnaissant que « l'existence humaine dans l'environnement est intimement liée au reste de la matière ».



**Affinités
atmosphériques :
apprendre à sentir avec
les lichens**

Bruno Goosse

De la lutte contre la tuberculose à la qualité de l'air

Il n'y a pas que Marielle Macé¹ qui veuille respirer aujourd'hui. Françoise Vergès souligne pertinemment que « le capitalisme racial et l'impérialisme, avec la complicité des États, ont fabriqué un monde irrespirable et inhabitable pour des milliards d'êtres humains et non humains. Ce n'est pas une métaphore²... ». Le lien entre respirabilité et habitabilité mérite qu'on s'y arrête. Sans aucun doute pour tenter de voir quelque chose de l'effet d'une attitude sur le monde mais aussi, en ce qui me concerne, en raison d'une sensibilité propre. Asthmatique, l'air et ce qu'il charrie, régulièrement, m'affecte. Pourtant, le plus souvent, à moins qu'il n'ait emporté quelque éther odorant, quelque pollution, je ne le ressens pas. Résistant à mes sens, il peut néanmoins m'affecter au point de m'étouffer. Pourrais-je en ressentir quelque chose ?

Il est établi que la tuberculose est le type même d'une maladie sociale, touchant d'abord des populations pauvres et vulnérables, en rapport direct avec des conditions socio-économiques³. Les résul-

tats incontestables de l'effet de certains antibiotiques sur la tuberculose ont substitué à ce constat un récit triomphaliste : la médecine moderne aurait vaincu la maladie. Mais ce récit héroïque, déjà contesté en 1952 par Dubos & Dubos, devrait se lire en rapport avec une autre histoire : celle des combats ouvriers pour l'amélioration de leurs conditions de travail et de la prise en compte progressive des risques sur la santé d'émanations engendrées par l'activité industrielle⁴. La protection relative (et insuffisante) des travailleurs et les normes environnementales qui apparaissent progressivement dans les pays les plus riches, conduisent à une délocalisation d'activités de production polluantes dans les pays aux normes environnementales inexistantes ou moins strictes⁵. L'effet actuel sur la santé des travailleurs et travailleuses et des populations proches de ces sites⁶ est similaire à celui qui frappa la classe ouvrière au XIXe et au début du XXe siècle dans les pays industrialisés.

Aussi, rien ne permet de faire de la question de la tuberculose, en tant que fait social, prise dans sa dimension épidémiologique, une question du passé. 1,7 million de personnes en meurent chaque année, la plupart vivant dans des pays à revenu faible ou moyen. Le fait même que la tuberculose puisse sembler une maladie (ou une question) du passé est précisément ce qui est à interroger. Janina Kehr⁷ aborde cette question dans sa passionnante étude récente, *Spectres de la tuberculose, une maladie du passé au temps présent* (2021). Elle montre comment la tuberculose a pu être qualifiée de maladie du passé, suite au discours triomphaliste de la médecine « moderne » et à la croyance en ses progrès, conduisant progressivement à son invisibilisation en tant que problème de santé publique. Puis, dans les années 1990, elle relève que le visage public de la tuberculose s'est « tropicalisé » et « racialisé », devenant une maladie de « l'Autre ». Dans le nouveau régime de biosécurité mondiale qui émergeait alors, le sens de la tuberculose en tant que maladie sans avenir est devenu instable. « Elle est, aujourd'hui, aussi bien un spectre du passé qu'un revenant menaçant de l'ailleurs ». Et sauf à rester prisonnier d'une temporalité héritée de la modernité, les spectres hantent notre quotidien⁸. La localisation géographique des malades de la tuberculose aujourd'hui n'a donc rien d'étonnant⁹. Elle est un effet direct de ce que Françoise Vergès dénonce.

Pourrait-on donner à en percevoir quelque chose ?

De la perception à la mesure

Inodore, l'air est imperceptible en général. Il ne devient perceptible que lors d'une perturbation ou d'une pollution¹⁰. Avant l'époque industrielle, c'était l'odeur qui constituait le premier indicateur de la qualité de l'air. L'air nauséabond qui émanait de certaines activités humaines était l'objet de récrimination mais aussi d'inquiétude de la part de la population avoisinante — si l'air sent mauvais c'est qu'il est vicié, infecté de miasmes — conduisant, déjà durant l'antiquité, à des mesures politiques d'éloignement des activités dérangeantes¹¹. Puis, les nuisances de l'industrialisation ont conduit à s'intéresser aux fumées qui sortent des cheminées des usines. On déterminait alors visuellement leur densité apparente au moyen de la grille de Ringelmann¹² et on interrogeait le rapport entre l'émission et la dispersion des particules émises.

Dans ce régime de perception, tout un chacun pouvait se faire une idée de la qualité de l'air en regardant ou en sentant. Il n'en est plus de même lorsque l'on confie l'évaluation de la qualité de l'air à des appareils de mesure comme c'est le cas aujourd'hui. Passer d'une pollution atmosphérique centrée sur le sensible, à un projet techniciste de régulation par les instruments a des conséquences politiques. Les personnes qui subissent une gêne liée à une pollution atmosphérique sont comme dépossédées de leur parole et de leur légitimité à revendiquer puisque les mesures dont la maîtrise leur échappe (quantité de PM, SO₂, Nox, COV, O₃, NH₃, HAP...) se substituent à leur capacité à témoigner d'une situation¹³.

Est-ce un état de fait indiscutable ?

De la mesure institutionnelle à l'évaluation participative

Les lichens, en plus d'être ces remarquables exemples d'organismes symbiotiques sont des bio-indicateurs de la qualité de l'air. Récemment, plusieurs institutions¹⁴ ont mis en place le programme de sciences participatives Lichens GO¹⁵ pour évaluer collectivement la qualité de l'air. Cette démarche pourrait être considérée comme une tentative de réponse à cette dépossession : politiquement, puisqu'il s'agit de science participative, mais surtout sur le plan sensible, puisqu'il s'agit d'observation.

En 1866, déjà, le botaniste finlandais Wilhem Nylander, constatant la disparition des colonies de lichens à l'approche des grandes villes, affirmait que « les lichens donnent, à leur manière, la mesure de la salubrité de l'air, et constituent une sorte d'hygiomètre très sensible ». Cette observation n'a cependant été reprise et développée qu'un siècle plus tard avec les méthodes des indices lichéniques (échelles de corrélation lichens-pollution) mises au point par Hawkworth & Rose (1970) en Angleterre, Van Haluwyn (1990) et Lerond (1981) dans le nord et nord-ouest de la France. Il fallut attendre cent ans pour que les lichens (et d'autres organismes bioindicateurs) soient reconnus comme des objets de recherche légitimes pour la surveillance environnementale. Ce long temps d'attente a été mis à profit pour développer, comme unique possibilité d'évaluation de la qualité de l'air des mesures reposant sur les analyses chimiques.



Celui-ci a été nommé en 1753, *Lichen parietina*, par Carl Linnaeus, renommé Carl von Linné après son anoblissement. Aujourd'hui, il se nomme *Xanthoria parietina*.

On le voit souvent à côté de celui-là. Les mauvaises langues racontent que ce rapprochement est très intéressant. Les deux lichens partagent la même espèce d'algue et il n'est pas rare qu'une spore de celui-ci séduise l'algue de celui-là puis la lui enlève afin de s'installer comme un nouveau «celui-ci».

Celui-ci partage avec celui-là l'amour pour les atmosphères nitratées résultant de certaines activités humaines.

Du retour du sensible par l'hybridation

D'une certaine manière, nous pouvons dire que le programme Lichens GO, faisant appel à notre perception des lichens, permet le retour du sensible dans l'évaluation de la qualité de l'air. Il ne s'agit plus de la perception immédiate des odeurs désagréables de l'ère préindustrielle qui signalaient la possibilité d'une pollution, mais d'une perception médiatisée. Ce retour du sensible demande de nous associer à d'autres organismes vivants. Ce sont les lichens qui, par leur présence ou leur absence, nous « disent » quelque chose de la qualité de l'air. Ce sont les lichens qui « perçoivent » cette qualité imperceptible pour nous et la transforment en une qualité perceptible : leurs formes et couleurs. Les lichens sont en quelque sorte nos traducteurs. Il y a délégation de la perception.

Le plus souvent, les bio-indicateurs jouent leur rôle d'information par leur simple présence ou absence. De cette binarité informative, il y a sans doute peu à tirer. L'identification des lichens repose sur leur apparence et la reconnaissance des éléments discrets qui les composent, mais cette étape n'épuise ni leur observation ni leur être au monde. Il y a un excès. Les formes et les couleurs des lichens existent de manière autonome, comme en supplément de leur identification.

Il semble donc possible de collaborer avec ces lichens pour co-produire, avec eux et les scientifiques qui les étudient, « l'image » d'une atmosphère et la comparer avec « l'image » d'une autre atmosphère. Image n'est pas à prendre au sens de quelque chose de purement visuel. Il est plutôt question d'un objet composite articulant identification, quantification, localisation et image, afin de produire une sorte de cartographie ou de signature d'une atmosphère.

Aussi, dans l'idée de produire une forme sensible de savoir, issue du frottement et de la rencontre de la démarche scientifique et de la pratique artistique il sera envisagé que les lichens identifiés et comptabilisés sur un territoire-source soient reportés (ou plutôt retrouvés) sur un autre territoire afin de constituer un parcours. Ce parcours constituera un déplacement des corps contraint par une logique lichénique elle-même indexant une qualité de l'air. Mené à son terme, le projet produira une sorte de savoir kinesthésique de l'atmosphère.

Processus artistique : Rejouer une atmosphère ex-situ

La première étape du processus est d'ordre scientifique : identifier la présence et la quantité de lichens selon la procédure scientifique de référence sur un territoire particulier : le terrain-source. Le choix de ces territoires dépendra d'une part des possibilités du lieu (présence ou absence des lichens) et d'autre part du « potentiel narratif » de cette atmosphère, comme, par exemple le site d'un ancien sanatorium d'altitude.

La seconde étape s'écarte du processus scientifique. Il ne sera pas question de tirer des conclusions sur la qualité de l'air en les ramenant à des mesures, mais plutôt de tenter de reporter les observations du terrain-source sur un autre terrain qu'un « public » pourra arpenter. Pour ce faire, il sera nécessaire de retrouver et d'identifier les lichens du terrain-source dans un autre endroit, accessible publiquement et, si possible, déjà utilisé pour s'y promener. Par exemple un parc. Les lichens sont nécessairement accrochés quelque part, sur un tronc d'arbre ou sur un rocher.

Troisième étape, la création d'un parcours de balade pour le public, de colonie lichénique en colonie lichénique. Ce parcours sera documenté et fera l'objet d'une publication à destination locale, un peu comme un guide de promenade. Ce guide proposera des plans, il permettra de suivre la promenade et donc de retrouver les lichens qui la balisent, mais il contiendra également des descriptions du terrain-source et de son atmosphère.

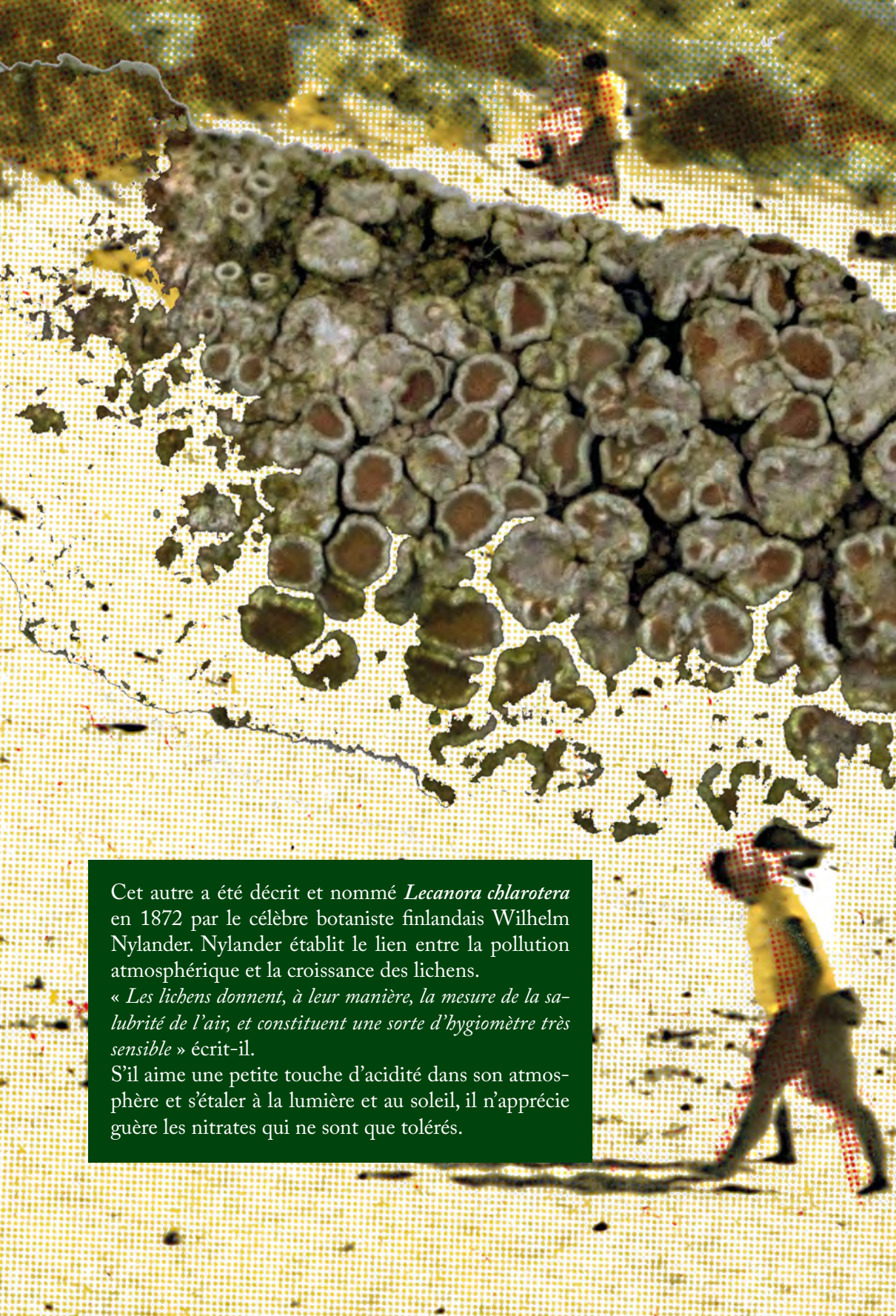
Il sera alors question de suivre le parcours établi en suivant les lichens. Le trajet corporel du spectateur sera une sorte d'image de l'atmosphère d'un ailleurs.



Celui-là fut décrit et nommé *Physcia adscendens* en 1882 par l'Abbé Henri Olivier, naturaliste normand de Bazoches au Houlme.

On le voit souvent à côté de celui-ci. Mais on ignore s'il perçoit que ce n'est pas par amitié, ni s'il craint de se faire ravir son algue. Il y laisserait sa peau, si l'on peut dire.

Celui-là partage avec celui-ci l'amour pour les atmosphères nitratées résultant de certaines activités humaines et on le dit assez tolérant aux polluants.



Cet autre a été décrit et nommé *Lecanora chlorotera* en 1872 par le célèbre botaniste finlandais Wilhelm Nylander. Nylander établit le lien entre la pollution atmosphérique et la croissance des lichens.

« *Les lichens donnent, à leur manière, la mesure de la salubrité de l'air, et constituent une sorte d'hygiomètre très sensible* » écrit-il.

S'il aime une petite touche d'acidité dans son atmosphère et s'étaler à la lumière et au soleil, il n'apprécie guère les nitrates qui ne sont que tolérés.

Enjeu artistique : Promenade atmosphérique du spectateur

En s'appuyant sur la collaboration entre lichens, scientifiques et non-scientifiques, il s'agit donc d'interroger et de rendre visible coexistence et collaboration entre humains et non humains, vivants et non vivants, comme elle a pu apparaître dans la cure d'air de la première moitié du XXe siècle. Soit passer de l'idéal environnemental maîtrisé et contrôlé à un modèle environnemental partagé.

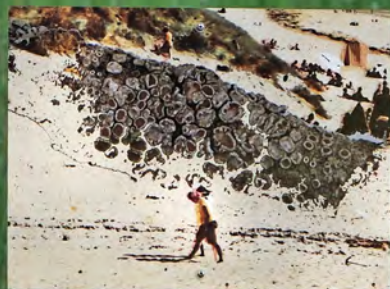
Les lichens nous permettent de rendre sensible la qualité de l'air. Nous appellerons cette visualisation lichénique un « relevé atmosphérique ». La qualité de l'air ne peut normalement s'éprouver qu'in situ (même l'ampoule air de Paris de Duchamp est scellée). Je respire un air plus ou moins pur, plus ou moins vicié, plus ou moins filtré, plus ou moins conservé, mais toujours là où je me trouve. Pourtant l'air d'ici n'est pas l'air de là-bas. Cette distinction peut avoir pour source la délocalisation de certaines industries, notamment pour raison environnementale. La visualisation offerte par les lichens autorise également un déplacement géographique du relevé atmosphérique. Ceci permettrait donc de prendre acte corporellement de différentes atmosphères (géographique et historique) en un lieu donné.

Si un relevé atmosphérique peut être reporté sur un autre terrain, il sera possible d'en reporter plusieurs. Le territoire du report, le terrain-cible, devra s'adapter, s'élargir, en fonction de l'endroit où des lichens seront observés. Les différentes promenades qui en résulteront seront donc variables dans leur trajet et vraisemblablement leur longueur (il faudra peut-être aller loin pour trouver le lichen manquant). Ces différences de promenades, qui sont autant de trajets sur le terrain-cible de relevés atmosphériques de différents terrains-sources, doivent permettre d'éprouver par la marche l'inégalité que Françoise Vergès dénonçait face à la qualité de l'environnement.

Cerisy-la-Salle : ses colloques, son parc, ses lichens.

En juillet 2024, à Cerisy-la-Salle, un colloque réunissait théoriciens et artistes autour de la pensée du philosophe et écrivain Michel Guérin¹⁶. Lorsque l'invitation à participer à l'exposition « créer penser » accompagnant ce colloque est arrivée, j'étais à l'amorce du projet de recherche dont je viens de préciser le cadre et les possibles. J'apprenais alors à identifier différents lichens dans mon jardin, proche de Bruxelles. Je savais qu'un parc arboré entoure le château de Cerisy et imaginais qu'il pourrait constituer un terrain-cible acceptable. J'avais identifié quatre lichens différents, pour lesquels j'ai préparé un texte et une image, imprimés sur un support rigide, présentés sous forme de pancarte. Pour installer ces pancartes dans le parc de Cerisy il fallait que les mêmes lichens y soient présents, ce dont je n'étais pas certain. Je n'ai eu aucune peine à trouver les trois premiers. Le quatrième me fit marcher un peu. Une ballade de pancarte en pancarte, de lichen en lichen, se mettait en place. Certes il ne s'agit que d'un début, de la mise à l'épreuve d'une réflexion qui ne convoque pas encore toutes les dimensions évoquées. Ce n'est que le geste premier, séminal, qui demande à se poursuivre.

Pourquoi cette proposition pour cette occasion ? Il me semblait proposer là un « tour », terme cher au philosophe : partir de l'affection (du corps) et de la coupure (avec le sensible), faire le détour nécessaire par la traduction (des lichens) – à la condition d'avoir étudié la possibilité de leur identification afin de les re-connaître – pour se tenir au plus près de leurs affinités atmosphériques (et de leurs dispositions à habiter ici plutôt que là), et finalement proposer une mise en mouvement du corps (des spectateurs) comme un pas de danse qui fait retour sur un savoir (sur l'atmosphère). Ce tour me paraissait, confusément, peut-être erronément, avoir quelques résonances possibles avec d'autres tours, de nature plus philosophiques auxquels Michel Guérin nous invite sans cesse dans son écriture.



Cet arbre a été abattu et mesuré *Leontodon chlorostoma* en 1972 par le célèbre botaniste britannique William Nicholson. Il montre l'impact de la pollution atmosphérique et la croissance des arbres.

« Les arbres donnent à leur manière, la mesure de la stabilité du pays et montrent une sorte d'opinion très avisée »

S'il y a une petite touche d'acidité dans nos atmosphères et résister à la honte et au soleil, il s'agit de garder les arbres qui ne sont que nature.



Informational text on the sign, likely describing the location or the person in the photograph.







Aussi appelé *pioka*, *goémon blanc* ou *goémon frisé*, le *lichen de mer* est récolté le long du littoral, à 30 km d'ici.

Gélifiant végétal traditionnel, progressivement tombé en désuétude, il bénéficie aujourd'hui d'un regain d'intérêt, favorisé par les pratiques alimentaires qui excluent la consommation d'aliments d'origine animale.

Cependant, malgré son nom, le *lichen de mer* n'est pas un lichen. Un lichen est un organisme composite qui résulte d'une symbiose permanente entre un champignon et une algue ou une cyanobactérie. Le lichen de mer est une algue autonome.

Notes de fin

1. Marielle Macé, *Respire*, éditions Verdier, 2023.
2. Françoise Vergès, *Programme de désordre absolu, Décoloniser le musée*, La fabrique éditions, 2023, p. 45.
3. R. & J. Dubos, *The White plague : tuberculosis, man and society*, Boston, Little Brown, 1952. Dans *La Peste Blanche*, René et Jean Dubos soutiennent que la forte augmentation de la tuberculose était intimement liée à l'essor d'une société industrielle et urbanisée et - idée beaucoup plus controversée lors de la parution de ce livre - que les progrès de la science médicale n'a que très peu à voir avec le déclin marqué de la tuberculose au XXe siècle.
4. Geneviève Massard-Guilbaud, *Histoire de la pollution industrielle*, Paris, EHESS, 2010.
5. François Jarrige, Thomas Le Roux, *La contamination du monde*, Une histoire des pollutions à l'âge industriel, Le Seuil, 2017.
6. Voir le point 2.2.2. *Pollution de l'air à toutes les échelles* du rapport d'étude de SystExt de février 2023 : Pour en finir avec certaines contrevérités sur la mine et les filières minérales. SystExt, pour « Systèmes extractifs et Environnements », est une association de solidarité internationale, née en 2009 au sein de la fédération Ingénieurs Sans Frontières (ISF) France. L'association se donne pour objectif d'obtenir la transparence et la démocratisation des enjeux associés aux filières minérales.
7. Janina Kehr est professeure d'anthropologie médicale et de santé globale à l'Institut d'anthropologie culturelle et sociale de l'université de Vienne. Elle a publié en 2021, aux presses universitaires de Rennes, un livre intitulé *Spectre de la tuberculose. Une maladie du passé au temps présent* qui reprend une partie de sa thèse soutenue quelques années plus tôt à l'Ecole des hautes études en sciences sociales et Humboldt-Univesität zu Berlin.
8. « Les traces de formes antérieures de contrôle de la [tuberculose], les conceptions de l'altérité raciale et sociale, ainsi que les multiples inégalités et incertitudes économiques et médicales façonnent les pratiques cliniques et de santé publique contemporaines ». Janina Kehr, *Spectre de la tuberculose. Une maladie du passé au temps présent*, Rennes, PUR, 2021, p. 15.
9. Arachu Castro et Paul Farmer, « Violence structurelle, mondialisation et tuberculose multirésistante », dans *Anthropologie et Sociétés, Volume 27, Number 2*, Cultures et médicaments, 2003, p. 23-40
10. Florian Charvolin, Stéphane Frioux, Léa Kamoun, François Mélard et Isabelle Roussel, *Un air familial ? Sociohistoire des pollutions atmosphériques*, Paris, Presses des Mines, 2015.
11. Les tanneries, par exemple, étaient contraintes de s'installer à l'extérieur des agglomérations, et en aval des cours d'eau qui les alimentaient. (Cédric Perrin, « Le développement durable en perspective historique : l'exemple des tanneries », dans *L'Homme & la Société*, N°193-194, ARSSH, 2014/3, pp.37-56.)
12. En 1888 Maximilien Ringelmann met au point une carte étalon, qui porte son nom, destinée à déterminer visuellement la densité ou l'opacité apparente d'une fumée. L'échelle comporte cinq niveaux de densité déduits d'une grille de lignes noires sur une surface blanche qui, lorsqu'elles

sont vues de loin, se fondent dans des nuances de gris que l'observateur compare à la fumée sortant d'une cheminée. La grille de Ringelmann a rencontré un succès important. Une version populaire en a encore été publiée par le U.S. Bureau of Mines dans la circulaire 8333 de 1967.

13. C'est bien la thèse de Florian Charvolin, Stéphane Frioux, Léa Kamoun, François Mélard et Isabelle Roussel, *Un air familier ? Sociohistoire des pollutions atmosphériques*, Paris, Presses des Mines, 2015

14. Sorbonne Université, Muséum national d'Histoire naturelle, Tela Botanica et UCLouvain.

15. <https://lichensgo.eu/index.htm#lichensgo>. Le projet vise à « étudier la diversité et l'abondance des lichens qui se développent sur les arbres, afin d'évaluer la qualité de l'air sans recourir à des capteurs chimiques ou physiques. Du fait de leur croissance lente, les lichens intègrent la pollution sur plusieurs années, faisant d'eux de bons témoins de la qualité de l'air. »

16. Colloque « figures de Michel Guérin », Cerisy, juillet 2024.

DOI: 10.57843/ulisboa.fba.cieba.00213.2025

Bruno Goosse est artiste-chercheur, militant (membre fondateur de la Fédération des Arts Plastiques) et enseignant à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles.

Son travail artistique se présente comme une pratique de recherche en science humaine dans la mouvance de l'artiste enquêteur, pratique assumée en amateur dont les résultats sont rendus publics sous forme d'expositions, de livres et de conférences.

Expositions à Bruxelles (ISELP, 2023; Espace intermédiaire, 2023; été 78, 2021), Vilnius, Lituanie, (Titanikas, 2021), Tartu, Estonie, (Kogo Gallery, 2020); Montréal (Occurrence, 2020); Saint-Omer (Espace 36, 2019); Charleroi (BPS22, 2016-17), Miami et Washington (2017) (Biental de las fronteras, Institut Culturel de Mexico), Ottinies-Louvain-la-neuve (Biennale 8), Pékin (Namoc), Berlin (G.A.S-station).

Livres : aux Éditions la Lettre volée, Bruxelles : grand(s) air(s), 2025 ; classement diagonal / diagonal listing, 2018; aux Éditions La Part de l'œil, Bruxelles, Around Exit, 2014.

Il a également co-dirigé avec Jean Arnaud Document, fiction et droit en art contemporain paru aux PUP/ArBA en 2015, et coordonné le volume de La Part de l'Oeil n°30 consacré au cinéma.

<https://www.brunogoosse.be/>