



Vue de l'exposition *Countryside: the Future*, AMO/Rem Koolhaas, New York: Guggenheim Museum
© Laurian Ghinitoiu, avec l'aimable autorisation d'AMO

Camille Azaïs est la cinquième lauréate de l'aide à l'écriture et à la publication d'un essai critique, créée en 2016 dans le cadre d'une collaboration entre l'Institut français, l'Institut national d'histoire de l'art et la revue *Critique d'art*. Faisant l'objet d'un appel à candidatures annuel, cette aide permet aux lauréats d'effectuer des voyages pour visiter un ou plusieurs événements artistiques de leur choix et d'en faire l'analyse critique sous forme d'article. Elle s'inscrit dans un programme plus large de soutien à l'écriture sur l'art contemporain et à sa diffusion à l'international initié par l'Institut français dans le secteur des arts visuels, en partenariat avec le ministère de la Culture – Direction générale de la création artistique. Ce programme lui a permis, en partenariat avec l'INHA, de mettre en place plusieurs dispositifs qui favorisent la mobilité des chercheurs et celle des critiques d'art, la circulation de leurs idées et la traduction de leurs écrits.

L'article de Camille Azaïs prend comme point de départ l'intérêt croissant que l'art contemporain et ses acteurs, célèbres ou peu connus, portent à la ruralité. Conçu avant que la crise sanitaire actuelle ne rende patentes les défaillances et les impensés de l'aménagement urbain à grande échelle, son texte gagne en actualité. Mais son originalité n'est pas de circonstance. Camille Azaïs montre, en effet, que la campagne attire les artistes moins comme un *lieu* de création (différent de la ville, ressourçant, idéalisé) que comme une *condition*, comme un *mode* de travail qui affecte durablement les pratiques artistiques jusque dans la définition de leur objet. Les artistes et structures artistiques de différents pays que présente cet article pratiquent au quotidien l'expérience de l'art comme de l'écologie, n'hésitent pas à appeler à un « art utile », repensent le concept d'autonomie, interpellent nos habitudes de consommation artistique. Camille Azaïs leur donne ici une voix critique singulièrement forte, parfois polémique, jamais neutre ni complaisante, ouvrant ainsi un riche champ de réflexion et de débat.

Bonne lecture!

Elitza Dulguerova, conseillère scientifique du domaine Histoire de l'art du XVIII^e au XXI^e siècle, INHA,

Adeline Blanchard, chargée de mission Arts Visuels, Département développement et coopération artistiques, Institut français

Camille Azaïs is the fifth recipient of the grant for the writing and publication of a critical essay, which was created in 2016 as part of a collaboration between the Institut français, the Institut national d'histoire de l'art and *Critique d'art*. The grant is allocated following a yearly call for applications and enables its recipients to travel to one or more art events and to critically analyse them in an article. It is part of a wider programme that supports writing on contemporary art and its international dissemination, which was initiated by the Institut Français in the field of visual arts, in partnership with the Ministry of Culture's Direction générale de la création artistique. This programme has allowed the Institut français, together with the INHA, to set up various measures promoting the mobility of scholars and art critics, the dissemination of their ideas and the translation of their writings.

Camille Azaïs's article focuses on the growing interest contemporary art and its actors—be they famous or not as widely recognised—have displayed for the countryside. Because her essay was laid out before the current health crisis, which made the failures and oversights of large-scale urban planning obvious, it is all the more topical. But its originality is not just occasional: Camille Azaïs shows that the countryside attracts artists not so much as a *place* of creation (different from the city, revitalising, idealised) than as a *condition*, a *way* of working that has a lasting effect on artistic practices, right down to the definition of their objects. The artists and artistic structures from various countries discussed in this article practice art and ecology on a daily basis, habitually call for “useful art”, redefine the concept of autonomy, and question our habits of artistic consumption. Camille Azaïs gives them a singularly strong critical voice, which can be controversial but is never neutral or complacent, thus opening up a rich field for thought and discussion.

We hope you enjoy it!

Elitza Dulguerova, Research adviser in the field of 18th to 21st Century Art History, INHA

Adeline Blanchard, Visual Arts Policy Officer, Artistic Development and Cooperation Department, Institut Français



Vue de l'exposition *The Most Beautiful Catastrophe*, Diana Lelonek, *Seaberry Slagheap*, CCA Kronika, Bytom
© Marcin Wysocki, avec l'aimable autorisation de Marcin Wysocki, CCA Kronika

Camille Azais

La Campagne, le futur : art et ruralité au temps des crises



«LIBRE» © Camille Azaïs, 2020

Je n'apprends rien à personne : avec le Covid-19, la campagne est devenue un sujet d'actualité. Pendant le confinement, les articles sur «le retour à la terre» ont fleuri et les ventes d'immobilier en zone rurale sont montées en flèche¹, parfois simplement sur photographies. S'est-on véritablement demandé quelles étaient les raisons de ce regain d'intérêt ? De nombreuses explications ont été proposées : le besoin de sortir, la peur – largement irrationnelle – des pénuries alimentaires, le télétravail généralisé, le rejet des grandes villes, et surtout de Paris où les grèves, les manifestations, le plan Vigipirate, les loyers exorbitants avaient déjà commencé à entamer la patience des citadins. Pour ma part, je me suis demandé s'il n'y avait pas un ressort psychologique au besoin de «se réfugier» quelque part quand on se sent privé de liberté, à la manière d'un Andreï Tarkovski opprimé par le régime soviétique, frustré et criblé de dettes, mais rêvant à longueur de pages dans son *Journal* de sa petite maison de Miasnoié². C'est avant le confinement du printemps 2020 que j'avais entamé ma recherche sur la ruralité face à la crise écologique en cours, et mon angle d'attaque pour aborder «la campagne» prenait plutôt sa source dans les livres de science-fiction récents, comme *Les Furtifs* d'Alain Damasio, *La Parabole des Talents* d'Octavia Butler, ou encore *Les Dépossédés* d'Ursula Le Guin. Dans chacun de ces romans d'anticipation apocalyptique, on retrouve ce même motif, cette même

importance vitale de posséder ou de conquérir un bout de terrain. C'est là, loin des grands centres urbains où le contrôle des populations est plus facile, que des communautés nouvelles peuvent naître et prospérer en produisant leur propre nourriture. En un mot, en retrouvant une forme d'autonomie.

Pourquoi s'arrêter sur la notion d'autonomie, et pas sur celle de liberté ? Sans doute parce que la notion de «liberté» est justement liée dans l'imaginaire actuel à la ville. La liberté fleurit partout sur les panneaux publicitaires : liberté de sauter dans un taxi, de sous-louer son appartement, de ne pas faire les courses, de ne pas faire le ménage, de se faire livrer à toute heure de la journée, etc. En comparaison, la vie rurale s'envisage sous l'angle de la contrainte et du manque : être loin de tout, des services, des opportunités, de l'offre culturelle. Or, récemment et face aux menaces du futur, l'idée «d'autonomie» s'est emparée des réseaux sociaux et propose un nouvel horizon imaginaire. «Résilience», «autonomie alimentaire», «vivre en autonomie» sont devenus des buts désirables. Ils peuvent inclure des projets individuels, collectifs, concerner l'alimentation, mais également l'eau, l'énergie, la santé, voire l'éducation des enfants ou même l'auto-défense.

Avouons tout de suite que je ne suis, moi-même, pas insensible à cet idéal «autonomiste» et que j'ai passé de nombreuses heures à regarder des vidéos Youtube sur le potager, la construction en terre-

paille et les conserves de légumes, persuadée que le regain d'intérêt pour ces activités, qu'on serait en droit de considérer comme triviales, participe d'un mouvement culturel et même esthétique important pour comprendre l'époque. Observer le monde de l'art à travers le prisme de ceux qui se sont installés à la campagne amène à faire d'étonnantes découvertes. Saviez-vous que Sarah Lucas avait fui les excès de Londres en s'installant dans le Suffolk ? Que la galerie Hauser & Wirth avait ouvert une filiale dans la campagne anglaise ? Que Rirkrit Tiravanija et d'autres artistes avaient partagé l'achat d'un ter-

rain en Thaïlande pour créer un espace agricole et expérimental ? Le monde de l'art connaît cette même aspiration à un changement, dont témoigne le numéro 61 de la revue *Spyke* (automne 2019), intitulé «ESCAPE» et qui fait état du désir de «tout plaquer» chez de nombreux acteurs du secteur artistique. Récemment, plusieurs auteurs se sont demandé si «le futur de l'art était dans la ruralité»³. Alors que nous sommes encore marqués par la vision de l'installation des artistes à la campagne comme une forme de renoncement (dans *L'Œuvre* de Zola, Claude Lantier perd peu à peu toute envie de travailler dans la



Vue de l'exposition *Myvillages*.
Setting the Table: Village Politics,
Londres : Whitechapel Gallery, 2019
© Wapke Feenstra, avec l'aimable
autorisation de Myvillages

douceur du foyer rural) ou comme un privilège d'artiste établi (Claude Monet et sa demeure de Giverny), il est urgent de se demander si, dans le contexte actuel, il ne s'agirait pas plutôt d'un mouvement vers une nouvelle forme d'autonomie, à la fois vitale et artistique. N'est-ce pas une manière d'échapper à l'art tel qu'il existe dans les villes, à ses hiérarchies, à ses compromissions, à ses ridicules, ou même à sa fausse promesse d'un *safe space* où le progressisme et la liberté d'expression seraient la norme, tandis que se déchaînent partout ailleurs les idées les plus violentes et réactionnaires ? L'autonomie artistique, qui a longtemps concerné uniquement l'œuvre (chez Clement Greenberg notamment), peut-elle devenir une autonomie de l'artiste, une autonomie plus incarnée, presque organique, aux prises avec le monde ? Et quel rôle joue alors la ruralité dans cette quête ?

L'actualité artistique récente est particulièrement favorable pour tenter d'apporter quelques réponses à ces questions. Elle a été marquée en 2019 par l'organisation à la Whitechapel Gallery de Londres du cycle de conférences *The Rural*, qui aboutit à l'exposition *Setting the Table: Village Politics* par le collectif Myvillages (7 mai-18 août 2019). Le 20 février 2020, le Guggenheim Museum présente à New York l'exposition *Countryside: The Future* par AMO/Rem Koolhaas⁴. Cet automne 2020, la 39^e édition d'Eva International, Biennale d'Irlande, reportée au 18

septembre suite à la crise sanitaire, a pour thème le partage de la terre et de sa valeur. Mon attention s'est par ailleurs portée sur Grizedale Arts, dans le Nord de l'Angleterre, une ferme-institution artistique pionnière sur l'art en contexte rural. La pandémie de coronavirus a malheureusement rendu les déplacements impossibles et me contraint d'écrire à partir d'entretiens que j'ai pu mener avec les différents acteurs de ces rendez-vous manqués, ainsi que d'une bibliographie spécifique sur le sujet, pour me demander : la campagne sera-t-elle le futur de l'art, ou pas ?

Les 98% restants du monde

Organisée par Rem Koolhaas, architecte de renommée internationale, auteur du célèbre manifeste *New York Délire* en 1978, avec l'appui de son agence OMA (Office for Metropolitan Architecture) et du curateur du Guggenheim Troy Conrad Therrien – ainsi que d'une armée de collaborateurs et d'étudiants –, l'exposition *Countryside: The Future* est l'aboutissement d'une longue collecte de données sur les transformations récentes de la campagne. L'architecte, qui s'est fait le spécialiste et le défenseur d'« une forme mutante d'urbanisme » inspiré par la folie de New York, aujourd'hui âgé de 75 ans, avoue n'avoir pendant longtemps tourné son regard que vers la ville. Or, il y a une dizaine d'années, il réalise que les vaches disparaissent des abords du petit village suisse où il a l'habitude de passer ses vacances,

remplacées par des habitations secondaires minimalistes et leur personnel de maison⁵. Cette anecdote personnelle lui a ouvert les yeux, et a fait de lui l'un des penseurs actuels importants de la campagne. La prophétie statistique, formulée par les Nations Unies en 2014, annonçant, qu'à l'horizon de 2050, 70 % de la population mondiale vivra en ville, est également à l'origine de *Countryside: The Future*. Et pourtant, les villes ne représentent que 2 % de la surface de la planète. Que se passe-t-il dans les 98 % restants ? Comment la campagne encaisse-t-elle cette évolution brutale ? Comment « l'influence du réchauffement climatique, de l'économie de marché, des entreprises *high-tech* américaines, des projets africains et européens, de la politique chinoise, et d'autres forces encore »⁶ se traduit-elle en-dehors des villes ?

Pour mener à bien cette investigation, Rem Koolhaas part d'une définition très large de « la campagne », à savoir tout ce qui n'est pas urbain. Les réalités qu'il aborde sont donc très diverses : déserts, forêts tropicales, barrière de corail, permafrost sibérien, zones post-industrielles, villages désaffectés, etc. Impossible, dans ces conditions, de prétendre à une vue exhaustive, assument les porteurs du projet qui parlent de « pointillisme » ou d'« échantillonnage ». Dans tous les cas, l'attention de l'équipe se porte sur tout ce qui démontre que la campagne est un espace d'expérimentation. Cela peut être une zone de test pour robots sur les

terrains dévastés par le tsunami au Japon, des villages abandonnés ramenés à la vie par des réfugiés, les zones maraîchères ultra-denses de la Chine où les « paysans » vivent dans des tours comme en banlieue parisienne, des spas en pleine campagne ou encore les expériences menées en Ouganda pour protéger les gorilles des montagnes, qu'on a habitués à la présence humaine et transformés en attraction touristique pour les sauver de l'extinction. On comprend que Rem Koolhaas aime quand les choses s'hybrident et se mélangent, quand les définitions et les oppositions traditionnelles ne tiennent plus.

Countryside: The Future se divise en plusieurs sections thématiques qui construisent un parcours à mesure qu'on monte dans les étages, acquérant, semble-t-il, la force de persuasion d'une construction narrative⁷. La première section présente le développement de l'industrie du bien-être en secteur rural, et fait le lien entre ce développement et l'omniprésence des représentations idylliques de la campagne dans la culture (urbaine). Comme souvent, cette dimension de « l'amour de la campagne » est traitée avec ironie, ce qui ne va pas selon moi sans poser problème. Pourquoi la dimension esthétique d'un paysage n'aurait-elle pas une valeur en soi ? Sans condamner la campagne à n'être que l'éternelle copie d'un tableau du XIX^e siècle, ce critère – un paysage est-il beau, c'est-à-dire varié, vivant, hospitalier – ne mérite-t-il pas d'entrer en jeu

quand on tente de penser le futur de l'aménagement rural ? La suite de l'exposition prouve que ce n'est pas la dimension ici privilégiée. On traverse ensuite les sections dédiées aux grands projets politiques issus principalement de régimes totalitaires (maoïste, stalinien) pour redessiner en profondeur les campagnes ; aux réhabilitations par de nouvelles populations de lieux désertés tels que la ville de Mannheim en Allemagne, de Tarnac en France, ou encore les campagnes kenyanes ; à la question déjà évoquée de la préservation de zones naturelles et à l'interaction homme-animal-végétal innovante qu'elles suscitent. Quant à la dernière section intitulée « Cartesianism », elle est, selon moi, la plus problématique. Son contenu est annoncé dès l'entrée du musée sous la forme d'un énorme tracteur piloté par iPad et d'une serre *high-tech* dans laquelle poussent des tomates. Dans cette section sont présentées de nombreuses innovations technologiques au service de l'agriculture, dont la dualité est soulignée. Excitantes, car elles permettent d'envisager un contrôle des conditions de culture beaucoup plus précis et donc de réduire le recours aux intrants chimiques, ces technologies favorisent souvent, de fait, la concentration des exploitations. Elles contribuent ainsi au dépeuplement des campagnes, à l'épuisement des sols et favorisent les monocultures. En connaissance de cause, Rem Koolhaas ne se départit pas de son enthousiasme touchant pour l'exploitation hollandaise

Koppert Cress dont il reproduit de nombreuses fois la photographie sur les supports de communication de l'exposition. Dans une serre immense baignée de lumière rose vif, trois personnages étrangement figés sont perdus au milieu d'un océan de jeunes pousses de cresson, de périlla et autres légumes innocents (face aux mêmes images dans une usine de poulets, comment aurions-nous réagi ?). Comment ne pas remarquer qu'au sol, les nombreux hectares de l'exploitation ont été bétonnés ? Imagine-t-on l'impact environnemental de cette artificialisation, de la production d'engrais, d'énergie (même solaire), de structures, d'emballages et des transports (les jeunes pousses se vendent à l'international, par barquettes plastiques de quelques grammes) nécessaires ? Même si la communication de l'entreprise insiste sur les économies d'eau et de pesticides réalisées, on est en droit de se demander si cette manière d'envisager le rapport au vivant, fondé sur l'enfermement, le contrôle et la monoculture est une bonne piste pour le futur.

En se concentrant sur « les nouvelles manières de produire et de vivre à la campagne », Rem Koolhaas ne retient finalement que ses espaces vides. Ce faisant, il semble véhiculer l'idée que la campagne est une zone neutre, à conquérir (participatif par-là, sans doute malgré lui, à perpétuer une certaine vision viriliste de la Terre). Elle devient, sous son regard, un espace vacant où s'implante une nouvelle architecture qui le fascine parce qu'elle

n'a pas été prévue pour l'humain : immenses hangars, serres gigantesques, parcs à robots ou champs labourés par satellite. Or, comment prétendre anticiper un futur plus vertueux pour l'agriculture et la nature si cette dernière est réduite à un espace productif, façonné par des robots et sans hommes ni femmes pour l'habiter ? « L'agriculture a une fonction territoriale », me répond le chercheur Xavier Poux⁸ auquel je sou mets la question, c'est-à-dire qu'elle crée un espace de vie. Il ajoute que cette technologie coûte très cher et induit forcément, par sa complexité, une perte d'*autonomie* pour les fermiers qui l'utilisent, car ils dépendent à long terme des fabricants de la technologie⁹. « Autonomie », le mot revient.

Manifeste de l'art utile

Qu'en est-il des collectifs artistiques dont le travail se confronte à ceux qui, de fait, travaillent et habitent la campagne ? Sur le sujet de l'art et de la ruralité, difficile de faire l'impasse sur l'institution artistique Grizedale Arts dans le Lake District au Nord de l'Angleterre, fondée en 1977. Il s'agissait dans un premier temps d'un parc de sculptures au fonctionnement assez classique. Adam Sutherland, l'actuel directeur en poste depuis 1999, a entrepris de transformer progressivement la vocation de cette institution. Elle n'accueille désormais plus de public – à l'exception de quelques journées par an – et fonctionne comme un lieu de résidences et de production artistique. Adam Sutherland a fait



Vue de la serre rose (Koppert cress).
Image extraite de l'exposition
Countryside: the Future,
AMO/Rem Koolhaas, New York :
Guggenheim Museum © Luca Locatelli

le choix en 2009 de s'implanter dans l'ancienne ferme de Lawson Park, proche du village de Coniston, d'y établir sa résidence principale et d'y associer intimement art et agriculture. Dans le cadre de leurs séjours, les artistes invités et les bénévoles participent aux chantiers en cours, au jardinage ainsi qu'à la préparation des repas collectifs cuisinés à partir des légumes de saison (si une grande partie de ceux-ci est issue de la ferme, l'autonomie alimentaire n'est pas la finalité du projet).

Grizedale Arts fonctionne d'une manière fragmentée, adaptable, «non-bureaucratique» et prompte à saisir les occasions qui se présentent. Depuis vingt ans, Adam Sutherland et sa compagne Karen Guthrie, en lien avec un collectif de correspondants et d'artistes associés, expérimentent les différentes manières d'intégrer l'art dans le contexte particulier du village et de la vallée environnante. Lassé par le fonctionnement patrimonial du parc de sculptures, fondé à la grande époque du Land art institutionnalisé, Adam Sutherland explique que, progressivement, le seul accueil d'artistes en résidence ne convenait plus non plus à Grizedale Arts. Même dans l'esprit où les artistes étaient accueillis – en participant activement à la vie du lieu, sur un temps long, en rencontrant des groupes locaux, en apportant une réponse à la complexité sociale et économique de la vie locale –, les projets mis en œuvre continuaient à s'imposer de l'extérieur face à une population

qui n'avait pas spécialement besoin d'eux, ne s'y intéressait pas, voire «y était franchement hostile». En 2005, par exemple, l'artiste anglaise Olivia Plender rejoua la marche organisée dans les années 1920 par la communauté utopique de Kibbo Kift à travers le village. La performance, malgré l'exubérance des costumes, ne déclencha aucune forme de réaction de la part des habitants du village¹⁰. Poussant l'expérimentation plus loin, le directeur de Grizedale Arts prend alors pleinement la mesure de l'importance du penseur, poète, artiste et éducateur John Ruskin pour appréhender la culture rurale anglaise en général, et celle du Lake District en particulier¹¹, puisque le poète y vécut et y finit sa vie. Pour Ruskin, qui prônait une forme précoce de socialisme chrétien, l'émancipation des classes populaires passait par l'apprentissage des arts, de l'artisanat et d'une agriculture respectueuse de la nature. A Coniston, un bâtiment témoigne de l'héritage de sa pensée, le Village Institute. Initié par John Ruskin, ce lieu conçu comme une école pour adultes associait une bibliothèque, un musée éducatif, une cuisine, et des cours d'artisanat sur bois et métal qui rencontraient à l'époque un grand succès auprès des mineurs et des agriculteurs locaux. En 2011, Grizedale Arts se voit confier la gestion de l'institut, alors en déshérence, et entreprend de lui redonner sa fonction première, celle d'un lieu d'échange, de vie, de partage de savoirs et de créativité collective. A chaque étape de ce chantier gigan-

tesque, artistes et bénévoles furent mis à contribution ; c'est ainsi Liam Gillick qui en a, par exemple, redessiné la bibliothèque. Un des aspects les plus emblématiques du fonctionnement de ce lieu est le Honest Shop, un magasin où les habitants peuvent apporter toute sorte de productions maison, légumes, confitures, tricots ou petit artisanat et qui repose sur la confiance, les clients déposant le prix de leurs achats dans une boîte. Après des débuts difficiles, le magasin est aujourd'hui une affaire autonome financièrement.

Difficile de résumer toutes les facettes du fonctionnement de cette institution. Un enjeu aussi important que son ancrage local est son rayonnement international. Grizedale Arts est ainsi en lien étroit, accompagnant et formulant des propositions avec d'autres communautés rurales confrontées aux mêmes problématiques, comme le vieillissement de la population, la perte des savoir-faire, l'existence de conflits ou la dépendance accrue au tourisme. Ils sont ainsi engagés pour dix ans dans une collaboration avec le petit village de Kiwanosato, au Japon. Interrogé sur la valeur commune de tous ces projets, Adam Sutherland me répond que le plus important est de développer chez les gens l'énergie créative, la capacité à agir, et surtout la faculté de « changer tout le temps ». « Nous sommes constamment en train d'évoluer, de changer. Beaucoup trouvent cela agaçant. Mais c'est une manière de générer des idées et de la créativité, et de rendre les choses pos-

sibles »¹². La théorie sous-tendant cette conception de la « créativité » plus que de l'art dans son sens le plus traditionnel est énoncée clairement dès la page d'accueil de leur site Web : Grizedale Arts défend la notion d'art utile¹³. On connaît le débat sur l'utilité ou la gratuité de l'art, mais de quoi s'agit-il dans ce cas précis ? En 2012, l'artiste Tania Bruguera fonde l'Asociación de Arte Útil en partenariat avec Grizedale Arts. Huit critères¹⁴ sont énoncés par Arte Útil et rapprochent l'art utile d'une forme d'activisme politique : l'artiste, remplacé par un « initiateur », apporte aux « usagers » visés par son action un bénéfice tangible et pratique. Loin d'affirmer qu'il s'agit d'une idée nouvelle, les auteurs du manifeste reviennent à une conception de l'art très présente par le passé, c'est-à-dire « avant l'orientation autonome prise par l'art moderne au XIX^e et au XX^e siècle »¹⁵.

Parmi la foule de questions que soulève en moi cette posture théorique (comment mesurer le « résultat » de l'art ? Les échecs volontiers concédés par Adam Sutherland excluent-ils de fait ses projets de la sphère de l'art utile ? Les étagères orange de Liam Gillick sont-elles encore une œuvre d'art, ou simplement des étagères dont la couleur aurait pu être mieux choisie ? Au nom de l'art utile, a-t-on le droit de mettre au travail gratuitement les jeunes artistes et curateurs attirés par la réputation du lieu ?), l'une d'elles s'impose particulièrement. L'art doit être utile, c'est entendu,



Vue de Lawson Park Farm et de la vallée © Grizedale Arts



Performance d'Olivia Plender, 2005
© Grizedale Arts

mais utile à qui ? Dans le cadre de quel consensus ? Dans le contexte si précis d'une petite commune rurale comme celle de Coniston, où, aux dires de mon interlocuteur, des conflits existent, on est en droit de se demander qui peut légitimement imposer ce qui est « utile » et ce qui ne l'est pas. Dernière difficulté en date, Adam Sutherland raconte que le village souhaite récupérer l'usage du Village Institute, ce qui mettrait un terme à l'expérimentation engagée depuis dix ans¹⁶. Les impératifs du tourisme auraient-ils réussi, en fin de compte, à imposer leur loi ?

Pas l'autonomie, mais l'émancipation

Terminons notre tour d'horizon avec le travail du collectif Myvillages, fondé en 2003 par les trois artistes femmes Kathrin Böhm, Antje Schiffers et Wapke Feenstra. Depuis 17 ans, elles travaillent sur les questions liées à la ruralité, qui rejoignent par bien des points l'approche de Grizedale Arts. Cependant ces trois artistes, qui ont toutes les trois grandi à la campagne et ont gardé un lien fort à leur commune d'origine, ont fait le choix d'habiter en ville et de toucher, à travers leurs projets, à une grande diversité de contextes ruraux à l'international (en Allemagne, aux Pays-Bas, en Pologne, en Macédoine, en Hongrie, aux États-Unis ou encore au Ghana). Ces derniers présentent à chaque fois des particularités, des enjeux humains, environnementaux, économiques et culturels singuliers et incarnent une logique que Myvillages nomme « trans-locale ». Souvent sur

un temps long, ces artistes écoutent, rencontrent, découvrent et proposent une manière originale de créer des relations inédites au sein et au-delà de ces communautés rurales, remettant en cause une vision figée du « local » et de ses ressources.

En 2019, Myvillages était invité par la curatrice Jane Scarth à participer au cycle de conférences sur « le rural » à la Whitechapel Gallery. A la suite de ce travail commun, elles se sont vu proposer une exposition présentant une partie des multiples projets menés à l'intérieur de la structure très souple de leur collectif. Les nombreux films, textes, photographies, mais aussi et surtout objets produits au cours de ces rencontres rendent compte de la manière dont leur travail réussit à tenir un équilibre fragile, car ce qu'elles produisent trouve sa place aussi bien dans le monde de l'art que dans celui du village. En 2016, par exemple, Wapke Feenstra retourna dans sa région natale d'Opsterland aux Pays-Bas pour y produire l'objet *Wild Treasure* : une petite boîte en argent en forme de haricot entourée d'une bourse en fourrure de taupe. Cet objet, qui entremêle les histoires du lieu (l'opposition entre gros propriétaires terriens, friands d'artisanat de luxe et une population très pauvre, un paysage en cours d'industrialisation, la culture d'une variété de haricot locale, la chasse à la taupe traditionnelle au Pays-Bas dont les terres se situent sous le niveau de la mer...) est l'aboutissement de la collaboration d'une douzaine de

personnes très différentes que l'artiste a réunies. Le « trésor » qui en résulte trouve sa place à l'intérieur d'une autre tradition locale consistant à offrir un objet en argent à la naissance d'un enfant. Ainsi cette œuvre multiple a-t-elle été vendue à plus de vingt-cinq exemplaires lors de son lancement local. L'objet est par ailleurs exposé hors contexte (notamment au sein de l'*International Village Shop*, où sont vendues ces différentes productions), où il devient un « objet de conversation », explique Wapke Feenstra, par la richesse de son histoire.

Les membres de Myvillages revendiquent ainsi l'idée qu'elles pratiquent un art conceptuel, propice à la remise en cause des récits stéréotypés par les questions qu'il soulève. En découvrant l'étendue de leur travail, j'ai cependant été marquée par la très forte présence de l'objet et l'attention particulière portée à sa production, sa mise en valeur, sa diffusion, ses usages et aux histoires qu'il est chargé d'incarner. Ainsi en est-il du projet *I Like Being a Farmer and I Would Like to Stay One*, actuellement en cours. Depuis 2000, Antje Schiffers se rend dans des exploitations agricoles de pays différents et y propose un échange avec les propriétaires des lieux. Pendant que l'artiste réalise une peinture de leur ferme, les paysans sont chargés de produire un film dans lequel ils présentent leur travail. A la fin, la peinture est gardée à la ferme et le collectif expose le film, perpétuant ainsi une tradition populaire d'échange de

biens entre peintres et paysans. Les exploitations retenues représentent tous les styles, des gros producteurs en monoculture aux petits paysans en agriculture biologique. « Ce qui est intéressant, explique Antje Schiffers, c'est que si je ne prends pas le temps d'être sur place pendant une semaine, si les fermiers ne me voient pas travailler en même temps qu'eux, le film est moins bon, ou moins abouti »¹⁷. La création d'objets mobilise un rapport à l'humain d'une remarquable finesse ; et la plupart des projets de Myvillages met précisément en lumière l'épaisseur des relations humaines et non-humaines qui se nouent derrière les objets et les aliments que la majorité d'entre nous consommons indifféremment. En témoigne le *Vorratskammer* (2011)¹⁸. Pour ce projet, les trois artistes décident de s'occuper entièrement d'approvisionner en produits locaux le Über Lebenskunst Festival à la Haus der Kulturen der Welt [HKW] de Berlin. Pendant plus d'un an, elles font ainsi l'inventaire de ce qu'il est possible d'acheter localement, de récupérer ou de produire sur place (comme des salades en aquaponie), tout en essayant d'anticiper les quantités, avec les aléas de la production agricole. Pendant deux jours, le toit-terrasse du musée devint un lieu de rencontre et d'échanges entre les festivaliers et quatre-vingt producteurs, autour des histoires toujours singulières des aliments partagés¹⁹.

La comparaison de ce travail avec celui de la jeune artiste polonaise Diana Lelonek et son projet

Seaberry Slagheap (2018), que j'ai découvert récemment, pourrait sembler évidente. En 2018, Diana Lelonek s'est rendue dans la région de Konin en Pologne dévastée par l'industrie minière et a envisagé avec les habitants une manière inédite de valoriser la catastrophe environnementale grâce à l'argousier. Cet arbrisseau épineux bien connu des permaculteurs a la faculté de prospérer sur ce type de sol et de produire d'excellentes baies riches en vitamine C. Les jus et les confitures produites à partir de ces fruits font à la fois partie de l'œuvre conçue par Diana Lelonek et d'une petite économie mise en place localement. Ce faisant, l'artiste entend dénoncer sur un mode doux-amer la récupération par le capitalisme des problématiques environnementales, faisant de la catastrophe écologique un argument de *marketing*, et de la consommation un moyen pour sauver le monde. Or cette amertume est entièrement absente du travail du collectif Myvillages, sans doute parce que leur approche de la campagne ne passe pas uniquement par le filtre du militantisme écologique. Le rapport à l'histoire des biens produits diffère dans les deux cas et, pour Myvillages, il est avant tout porteur d'émancipation. Répondant à ma question sur l'importance de la recherche d'autonomie dans leur démarche, Antje Schiffers précise que Myvillages ne cherche pas à diffuser l'idée qu'il faut se replier dans une forme d'autonomie. «Ce que nous voulons, c'est apporter la preuve qu'il est possible, à titre

individuel, de faire beaucoup». Cela ne les empêche pas, comme les autonomistes, de porter une attention particulière aux conserves fermentées, au pain maison et aux autres traditions propres à la campagne. Cependant, l'éthique de l'émancipation leur permet de se concentrer sur le refus de la fatalité et des hiérarchies – la dimension féministe de leur travail vaudrait également la peine d'être abordée –, et sur un travail de mise en commun qui assume sa dimension utopique²⁰.

L'effet-boomerang

La campagne est-elle finalement le terreau fertile de l'avenir ? Il me semble que cet essai aboutit surtout à l'idée qu'il est important de dépasser l'opposition entre urbain et rural. Si tous mes interlocuteurs insistent sur la nécessité de renoncer à une certaine idéalisation de la campagne, ils dénoncent également une forme de mépris qui l'enferme dans une vision figée. La campagne ne se limite pas, par exemple, à la seule production agricole. Aujourd'hui, il est plus urgent que jamais d'en finir avec un modèle de développement rural hérité de la Seconde Guerre mondiale qui ne considère l'espace rural que comme une terre à exploiter à plein rendement pour «nourrir le monde» et dont, peut-être, la robotisation et le développement du hors-sol mis en avant par Rem Koolhaas ne sont que les dernières survivances. Dans *La Ville agricole*²¹, Rémi Janin, paysagiste, agriculteur et enseignant en architecture

esquisse les contours de ce qu'il nomme la « révolution agricole en cours ». La ville, phénomène devenu majoritaire, prend conscience de sa dépendance à l'agriculture, et aspire à une production de nourriture plus vertueuse et plus protectrice de la nature. La campagne, quant à elle, constate qu'elle devient de plus en plus urbaine, car ses habitants travaillent en ville, sont des « néoruraux » et pratiquent de nouvelles activités grâce au développement d'Internet. En d'autres termes, la société comprend que l'agriculture est indéniablement urbaine et la ville agricole²². Cette « ville agricole » permettra de recréer des espaces en accord avec la biodiversité et respectueux des paysages, jusqu'à l'intérieur des villes.

Et l'art, quel rôle aura-t-il à jouer dans ce nouveau monde ? En 2021 aura lieu la performance *SPIN, SPIN, SCHEHERAZADE* de l'artiste Orla Barry dans le cadre de la 39^e EVA International – Biennale d'Irlande²³. N'ayant pu la voir compte tenu du report de l'événement, je m'en suis procuré le script. Étonnant, vivifiant récit d'un retour à la terre, par une artiste ayant vécu et travaillé pendant seize ans à Bruxelles avant de reprendre un élevage de moutons de race Lleyl dans sa campagne irlandaise natale. Loin des clichés sur l'isolement, la frugalité, la contemplation, l'œuvre révèle des situations d'une extrême tension (un mouton se noie dans une mare ; deux éleveurs menaçants cherchent à effrayer la nouvelle arrivante ; le bélier pré-

fééré est conduit à l'abattoir). Ces situations confinent parfois à une explosion d'érotisme, comme lors d'une vente aux enchères de béliers reproducteurs, qui n'est pas sans rappeler l'hystérie des foires d'art contemporain. Ce qui s'est fait de plus intéressant sur la question de l'art et de la campagne, confie Adam Sutherland, a été pensé par des individus qui ont quitté la campagne puis qui y sont retournés – ceux qu'on appelle parfois familièrement des « boomerangs ». Adam Sutherland, Orla Barry, les membres de Myvillages, mais aussi Rémi Janin et bien d'autres encore sont les *boomerangs* d'une nouvelle ère : des individus qui ouvrent la voie pour imaginer une autre campagne. Une campagne d'artistes où les rôles et les catégories se mélangent. Une campagne non limitée dans l'espace, où l'on peut s'affranchir des forces délétères d'un modèle sociétal finissant. Une campagne, enfin, où il est possible d'être à la fois artiste, bergère et de pratiquer, à ses heures perdues, l'art délicat de la fermentation.

Camille Azaïs est critique d'art et autrice de fictions. Ancienne élève de l'École normale supérieure de Lyon, elle collabore régulièrement à des revues spécialisées (*ZéroDeux*, *Revue Profane*) et écrit pour des institutions (Centre Pompidou, Collection Pinault, Radio France). Elle a été curatrice d'un certain nombre d'expositions, notamment à la galerie Florence Loewy (*Faire des fleurs* en 2014, *Subterranea* en 2017). En 2017, elle fonde la revue *Ingmar*, dédiée à l'écriture de fiction dans le champ des arts visuels. Son travail critique s'intéresse aux multiples dimensions des rapports entre l'art contemporain et le vivant, et au rôle que peut jouer l'écriture de fiction dans l'invention d'un autre rapport à la nature.

1. www.lemonde.fr/societe/article/2020/04/27/immobilier-le-confinement-renforce-l-appel-du-vert-et-le-desir-de-maison_6037839_3224.html
2. « Oh, comme il est urgent d'arranger la maison de Miasnoié, et d'y avoir une voiture, un jardin, un potager, tout ce qu'il faut... Toutes ces choses-là, mises ensemble, apportent la solution à presque tous les problèmes liés à l'absence physique de travail ». Tarkovski, Andreï. *Journal*: 1970-1986, Paris: Philippe Rey, 2017, p. 43
3. Voir les articles de: Morais, Pedro. « Le futur de l'art est-il dans la ruralité? », *Le Quotidien de l'Art*, n° 1991, 17 juillet 2020 (www.lequotidiendelart.com/articles/18095-le-futur-de-l-art-est-il-dans-la-ruralite.html); et Jeffreys, Tom. « Is the Countryside the Future of the Art World? », *Frieze Magazine*, 13 novembre 2019 (<https://www.frieze.com/article/countryside-future-art-world>)
4. Fermée pour cause de confinement à l'heure où j'écris ces lignes, elle réouvrira le 3 octobre 2020.
5. Voir Koolhaas, Rem. « Countryside », 032c, 13 février 2020 (<https://032c.com/countryside-rem-koolhaas>)
6. « L'influence du réchauffement climatique, de l'économie de marché, des entreprises *high-tech* américaines, des projets africains et européens, de la politique chinoise, et d'autres forces encore ont modifié la campagne en profondeur », Koolhaas, Rem. *Countryside: The Future*, communiqué de presse [en anglais dans le texte original: « The countryside has changed dramatically under the influence of global warming, the market economy, American tech companies, African and European initiatives, Chinese politics, and other forces. »]
7. N'ayant pas pu visiter l'exposition, je me base ici sur les récits que m'en ont fait des proches.
8. Extrait d'un échange de courriel du 28/04/2020 avec Xavier Poux, consultant chercheur à l'Applications des Sciences de l'Action [ASCA] et chercheur associé à l'Institut du développement durable et des relations internationales [Idrri].
9. Parmi les sponsors de l'exposition, on trouvera ainsi Infinite Acres, une entreprise qui, après avoir développé plusieurs fermes urbaines *high-tech*, se propose maintenant de rentabiliser son investissement en revendant sa technologie.
10. « Personne n'a levé la tête » [« Nobody batted an eye »], Adam Sutherland lors d'une conférence au Musée d'art moderne de Varsovie, le 16 janvier 2014. « Globalement, tous ces projets ont échoué, même s'ils étaient aussi des réussites, d'une manière un peu étrange et artistique », ajoute-t-il. La conférence est visible en ligne: <https://artmuseum.pl/en/doc/video-grizedale-arts>
11. Et, à titre individuel, sa propre éducation, explique Adam Sutherland, qui fut scolarisé dans une école alternative à la campagne.
12. Extrait d'un entretien réalisé le 08/07/2020.
13. « Une valeur centrale de notre philosophie est la recherche d'une fonction utile à l'art ». Source: www.grizedale.org
14. Les critères sont à retrouver sur <https://www.arte-util.org/about/colophon/>
15. « L'idée que l'art doit être utile ou efficace n'est pas nouvelle; avant l'orientation autonome prise par l'art moderne au XIX^e et XX^e siècle, l'art était majoritairement considéré comme un outil religieux, rituel, pratique ou éducatif faisant partie de la vie quotidienne. » Source: www.arte-util.org
16. Qu'à cela ne tienne, Grizedale Arts envisage désormais d'ouvrir un *pub*, c'est-à-dire une structure ouverte à tous, et d'y servir des bières à base d'algues et des boissons fermentées.
17. Propos recueillis le 29/06/2020 lors d'un entretien avec l'artiste.
18. La liste des produits peut être consultée sur www.vorratskammer.myvillages.org/kategorie.php?id=33
19. A cause de la pluie, les pommes de terre ne purent pas être récoltées, il fallut donc s'en passer!
20. « (Nous recherchons) une forme d'apprentissage qui soit à la fois une la création d'un commun et un endroit où la connaissance devienne relative, collective et appliquée. (Le livre) *Learn to Act* parle du futur proche, de comment agir et comment se soutenir les uns les autres. » Kathrin Böhm, Tom James et Doina Petrescu, *Learn to Act. Introducing the Eco Nomadic School*, publié par aaa/peprav, 2017.
21. Janin, Rémi. *La Ville agricole*, Fourneaux: Openfield, 2017
22. « La ville au sens large est ainsi, qu'on le veuille ou non, un projet agricole et il convient

d'imaginer, de proposer et d'anticiper, dans cette transformation en cours et profonde, les formes possibles d'une hybridation consciente

entre ville et agriculture, et de développer, en d'autres termes, les moyens d'un urbanisme agricole», Janin, Rémi. *La Ville agricole*, op. cit., p. 10.

23. Initialement prévue du 18 septembre au 15 novembre 2020, elle sera répartie en trois phases jusqu'en 2021.



Orla Barry, *SPIN SPIN SCHEHERAZADE*, 2019. Performance écrite et dirigée par Orla Barry; jouée par Einat Tuchman. Commande de MuZee, Ostende et EVA International, Biennale d'Irlande © Orla Barry



**View of the exhibition
Against Landscape organised by
Grizedale Arts and Dan Sturgis,
Coniston Institute, 2017
© Grizedale Arts**

Camille Azais

The Countryside, the Future: Art and Rurality in Times of Crisis



Countryside: the Future,
AMO/Rem Koolhaas,
New York: Guggenheim
Museum © Laurian Ghinitoiu,
courtesy of AMO



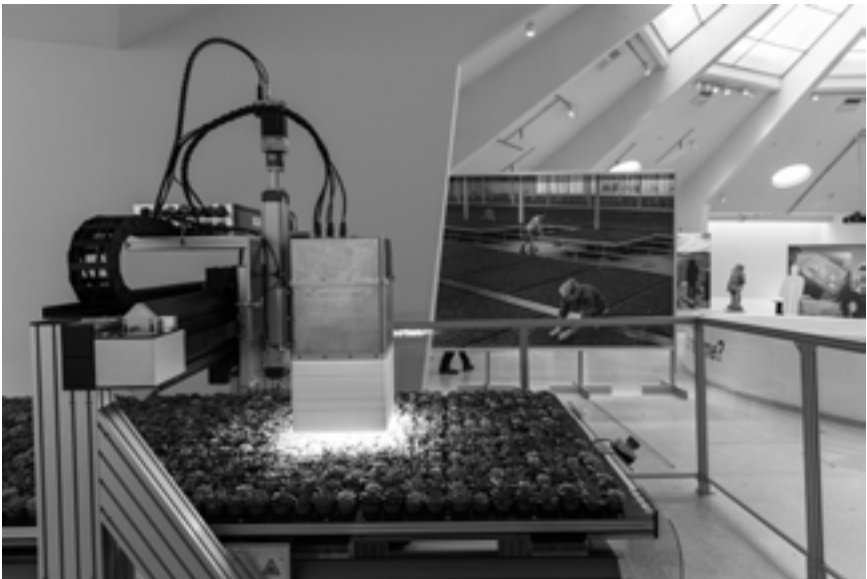
View of the exhibition *Countryside:*
***the Future*, AMO/Rem Koolhaas,**
New York: Guggenheim Museum
© David Heald, Solomon R. Guggenheim
Foundation

This will come as no surprise: Covid-19 has made the countryside a hot topic. During lockdown, articles on “going back to the land” flourished, and real estate sales in rural areas skyrocketed,¹ sometimes based solely on photographs. But has any thought really been given to the reasons behind this renewed interest? Various explanations have been volunteered: the need to go outside, the largely irrational fear of food shortages, widespread remote work, and the rejection of big cities—especially Paris, where strikes, demonstrations, Vigipirate measures and exorbitant rents had already begun to irk city dwellers. For my part, I have wondered whether there might be a psychological cause to the need for “taking refuge” somewhere when one feels deprived of freedom. Andrei Tarkovski, for instance, was oppressed by the Soviet regime, frustrated and riddled with debts, but he devoted whole pages of his diary to daydreaming about his little house in Miasnoy Bor.² I began my research on rurality in the context of the current ecological crisis before the beginning of this Spring’s lockdown, and my approach of “the countryside” mostly focused on recent science fiction, such as *Les Furtifs* by Alain Damasio, *The Parable of the Talents* by Octavia Butler, and *The Dispossessed* by Ursula Le Guin. In each one of these futuristic and apocalyptic novels, the same pattern recurs: the vital importance of owning or conquering a piece of land. This is where new communities can form and prosper by producing their own food, far away

from large urban centres where population control is easier. In short, this is where they can reclaim a form of autonomy.

Why dwell on the concept of autonomy, rather than freedom? Probably because the concept of “freedom” is connected, in today’s imagination, to the city. Freedom is all over the city’s billboards: freedom to jump into a cab, to sublet one’s apartment, not to shop, not to clean, to have food delivered at any time of the day, etc. In comparison, rural life is seen through the lens of constraint and paucity, as being isolated from everything: services, opportunities, cultural offerings. However, in recent months and in the face of future threats, the idea of “autonomy” has taken hold of social media and opens up a new imaginary horizon. “Resilience”, “food autonomy”, and “living off the grid” have all become desirable goals. They can include individual or collective projects, in relation to food, water, energy, health, even the education of children and self-defence.

I’ll admit it straight off: I myself am not unmoved by this “autonomist” ideal, and I have spent many hours watching Youtube videos on kitchen gardens, straw and earth construction, and vegetable preserves, convinced that the renewed interest in these activities, which we may well consider trivial, is part of a wider cultural and even aesthetic movement that is crucial for understanding the times. Observing the art world through the prism of its members who moved to the countryside leads to a few



View of the exhibition *Countryside: the Future*, AMO/Rem Koolhaas, New York: Guggenheim Museum © David Heald, Solomon R. Guggenheim Foundation

astonishing discoveries. Did you know that Sarah Lucas had settled in Suffolk to flee London's excessiveness? That the Hauser & Wirth Gallery had opened a branch in the English countryside? That Rirkrit Tiravanija and other artists purchased a piece of land in Thailand together, in order to create an agricultural and experimental space? The art world is also experiencing this desire for change, as demonstrated by issue 61 of the magazine *Spyke* (Autumn 2019), entitled "ESCAPE", which reports on the widespread desire to "leave everything behind" experienced by many players of the art world. Recently, several authors have wondered whether "the future of art

lies in rural areas".³ Although we still see artists settling in the countryside as a form of renunciation (in Zola's novel *L'Œuvre*, the main character Claude Lantier, a painter, gradually loses all desire to work in the comfort of his rural home) or as the privilege of a recognised artist (Claude Monet and his home in Giverny), it is critical to assess whether, in the current context, this may represent a movement towards a new form of autonomy, both vital and artistic. Might it not be a way of escaping art as it exists in cities, riddled with hierarchies, compromises, ludicrousness, and even false promises of safe spaces where progressivism and freedom of

expression are the norm, while the most violent and reactionary ideas are unleashed everywhere else? Can artistic autonomy, which for a long time only pertained to artworks (particularly according to Clement Greenberg), become the autonomy of the artist, an embodied, almost organic autonomy, that faces the world head on? And what role does rurality play in this search?

Current events in the art world are particularly opportune for trying to find answers to these questions. In 2019, for instance, the Whitechapel Gallery in London organised a series of conferences entitled *The Rural*, which led to an exhibition, *Setting the Table: Village Politics* curated by the collective Myvillages (7 May-18 August 2019). On February 20, 2020, the New York Guggenheim Museum inaugurated *Countryside: The Future* by AMO/Rem Koolhaas.⁴ This Autumn 2020, the 39th Eva International, Ireland's Biennial, which had been postponed until September 18th due to the health crisis, focuses on the themes of sharing and valuing the land. I also took an interest in Grizedale Arts in Northern England, a pioneering farm/art institution located in a rural area. The ongoing pandemic has unfortunately made travel impossible and forced me to write this article based on the interviews I was able to conduct with the various players of what had become missed opportunities, as well as on a specific bibliography devoted to the subject, in order to ask: will the countryside be the future of art?

The remaining 98% of the world

The exhibition *Countryside: The Future* was launched by Rem Koolhaas, the internationally renowned architect and author of the famous manifesto *Delirious New York* in 1978, with support from his agency OMA (Office for Metropolitan Architecture) and Guggenheim curator Troy Conrad Therrien—assisted by an army of collaborators and students. It is the result of an extensive data collection on the recent transformations of the countryside. The 75-year-old architect, who became a specialist and advocate of “a mutant form of urban planning” inspired by the madness of New York, admits that for a long time, he was only interested in the city. However, approximately ten years ago, he noticed that the cows were disappearing from the outskirts of the small Swiss village where he spent his holidays, replaced by minimalist holiday homes and their domestic staff.⁵ This proved to be an eye-opener, and he became one of the most significant thinkers investigating the countryside today. The statistical prophecy the United Nations made in 2014 that by 2050, 70% of the world's population would be living in cities was also at the starting point of *Countryside: The Future*. Yet cities represent only 2% of the planet's total surface. What goes on in the remaining 98%? How does the countryside cope with this dramatic change? How does “the influence of global warming, the market economy, American tech companies, African and European initiatives, Chinese politics, and other forces”⁶ manifest outside of cities?

In order to carry out this investigation, Rem Koolhaas starts with a very broad definition of “the countryside”—namely everything that is not urban. The realities he addresses are therefore very diverse: deserts, tropical forests, coral reefs, Siberian permafrost, postindustrial zones, forsaken villages, etc. Under these conditions, the project’s organisers admit it is impossible to claim to have an exhaustive view. Instead, they speak of “pointillism” and “sampling”. In any case, the team’s attention is focused on everything that proves the countryside is a space for experimentation. Experimentation can be a test area for robots on plots devastated by the tsunami in Japan, abandoned villages brought back to life by refugees, super-dense vegetable farming areas in China, where “farmers” live in high-rise buildings just like the ones in the Paris suburbs; it can be spa resorts or the experiments carried out in Uganda to protect mountain gorillas that have been accustomed to human presence and transformed into tourist attractions in order to save them from extinction. Rem Koolhaas likes it when things are hybridised and mixed, when traditional definitions and oppositions no longer hold.

Countryside: The Future is divided into several thematic sections that outline a progression as visitors gradually move upwards in the museum, seemingly acquiring the persuasive force of a narrative construction in the process.⁷ The first section displays the development of the welfare industry in rural areas,

connecting this expansion to the pervasiveness of idyllic representations of the countryside in (urban) culture. As is often the case, “love of the countryside” is treated ironically, which, I believe, can be problematic. Why shouldn’t the aesthetic dimension of a landscape have any value per se? Without condemning the countryside to being nothing more than an eternal copy of a 19th century painting, doesn’t this criterion (is a landscape beautiful—that is, varied, lively, hospitable?) deserve to be taken into account when the future of rural development is being examined? The rest of the exhibition proves that this is not the preferred means of approach. The following sections are devoted to grand political projects mostly conducted by totalitarian (Maoist, Stalinist) regimes in order to profoundly redesign the countryside; to the rehabilitation of deserted places by new populations, such as Mannheim in Germany, Tarnac in France, and the Kenyan countryside; as well as to the already mentioned question of the conservation of natural areas and the innovative human-animal-plant interaction that these efforts give rise to. As for the last section entitled “Cartesianism”, it is, in my opinion, the most problematic of all. Its contents are signalled at the entrance of the museum by a huge iPad-controlled tractor and a high-tech greenhouse where tomatoes grow. In this section, many technological agricultural innovations are displayed. Their duality is highlighted: they are exciting because they allow for a much more accurate control of growing conditions,

thus reducing the use of chemical inputs. But these technologies often encourage the concentration of farms, thus contributing to the depopulation of the countryside and soil depletion, as well as encouraging monoculture. Despite knowing all this, Rem Koolhaas is still touchingly enthusiastic when it comes to the Dutch farm Koppert Cress, of which he repeatedly reproduces a photograph throughout the exhibition's communication materials. In a huge greenhouse bathed in bright pink light, three strangely frozen figures are lost in the middle of an ocean of young watercress and perilla sprouts and other innocent-looking greens (faced with the same picture taken in a chicken plant, how would viewers react?). How can we fail to notice that on the ground, the farm's endless expanses are covered in concrete? What is the environmental impact of this artificialisation, of the production of fertilisers, energy (including solar energy), structures, packaging and transport (the sprouts are sold internationally, in plastic containers weighing just a few grams)? Even if the company's public relations insist on how much water and pesticides are saved, one may wonder whether this way of regarding the relationship with living things, based on restraint, control and monoculture, is a good path for the future.

By concentrating on "new ways of producing and living in the countryside", Rem Koolhaas ultimately only focuses on its empty spaces. In doing so, he seems to convey the idea that the countryside is a neutral space to be

conquered (thus contributing, probably unintentionally, to perpetuating a masculinist vision of the Earth): the countryside becomes a vacant space where new types of architecture are introduced. These buildings fascinate him because they are not designed for human beings: huge warehouses, gigantic greenhouses, robot parks or fields ploughed by satellites. But how can one purport to imagine a more ethical future for agriculture and nature if the latter is reduced to a productive space, shaped by robots, devoid of human inhabitants? When I put the question to researcher Xavier Poux,⁸ he answered that "agriculture has a territorial function". That is, it creates a living space. He added that this kind of technology is very expensive and that due to its complexity, it necessarily leads to a loss of autonomy for the farmers who use it, because, in the long term, they depend on the technology's manufacturers.⁹ "Autonomy", again.

Manifesto of Useful Art

What about artistic collectives who deal with people who work and live in the countryside? On the subject of art and rurality, one cannot but mention the Grizedale Arts institution in the Lake District (North West England). Founded in 1977, it was initially a rather classically operated sculpture garden. Adam Sutherland, the current director, who has been in office since 1999, has been gradually transforming the institution's mission. It no longer welcomes the public—except for a few days a year—and functions as a space for residencies and artistic production.

In 2009, Adam Sutherland chose to move to a former farmhouse, Lawson Park, near the village of Coniston, where he set up his main residence there and found a way of combining art and agriculture. As part of their stay, guest artists and volunteers participate in ongoing construction work, gardening and the preparation of collective meals cooked from seasonal vegetables (although a large part of the vegetables are produced by the farm, food self-sufficiency is not the project's aim).

Grizedale Arts operates in a fragmented, adaptable, “unbureaucratic” fashion and responsive to opportunities as they arise. For twenty years now, Adam Sutherland and his partner Karen Guthrie, together with a collective of correspondents and associated artists, have been experimenting with different ways of integrating art into the specific context of the village and the surrounding valley. Adam Sutherland—who had grown weary of the patrimonial functioning of the sculpture garden, which was founded during the great era of institutionalised Land art—explained that, gradually, just hosting artists in residence no longer suited Grizedale Arts. Despite the spirit in which artists were welcomed—actively participating in the institution's daily life over a long period of time, meeting local groups, responding to the social and economic complexity of local life—the implemented projects were still imposed from the outside on a population that did not particularly need them, was not interested in them, or “was [even] frankly hostile to them”. In 2005, for example, the English artist

Olivia Plender re-enacted a march through the village which had been organised by the utopian community Kibbo Kift in the 1920s. Despite the exuberance of the costumes, the performance did not spark any kind of reaction on the part of the village's inhabitants.¹⁰ Taking the experiment further, Adam Sutherland started fully appreciating the significance of thinker, poet, artist and educator John Ruskin for the understanding of English rural culture in general, and the Lake District in particular,¹¹ since the latter lived and died there. According to Ruskin, who advocated an early form of Christian socialism, the emancipation of the working class could be achieved through the learning of arts, crafts and nature-friendly agriculture. In Coniston, the Village Institute bears witness to the legacy of his *ethos*. Created by John Ruskin, the building, originally intended as a school for adult learners, combined a library, an educational museum, a kitchen, and courses in wood- and metal-work, which at the time were very popular with local miners and farmers. In 2011, Grizedale Arts was entrusted with managing the deserted institute, and undertook recreating its original function: a place of exchange, life, shared knowledge and collective creativity. At each stage of the project, artists and volunteers were called upon to contribute. It was Liam Gillick, for instance, who redesigned the library. One of the place's most emblematic aspects is the Honest Shop, where local residents can bring all sorts of home-made products, vegetables, jams, knitwear or small objects. Sales

are based on trust, with customers depositing the price of their purchases in a box. After a rocky start, the shop is now a financially independent business.

It is difficult to summarise all the facets of this institution. Its local ties are as important as its international influence. Grizedale Arts is in close contact with other rural communities facing similar problems, such as an ageing population, the loss of specific skills, conflicts and the increased dependence on the tourist industry. It supports them and offers solutions. The institution has started a ten-year collaboration with the small village of Kiwanosato in Japan. When asked about the common value of all these projects, Adam Sutherland answered that what was most important was to foster creative energy in people, the ability to act, and above all the ability to “change all the time”. “We reinvent things constantly, it’s a lot about change. A lot of people find it uncomfortable. Through diversity you generate creative ideas and energy, you make things happen”.¹² The theory behind the concept of “creativity” over art in its most traditional sense is clearly stated on the home page of their website: Grizedale Arts is committed to useful art.¹³ Everyone is familiar with the debate about the usefulness or futility of art, but what does useful art mean in this case? In 2012, the artist Tania Bruguera founded the Asociación de Arte Útil in partnership with Grizedale Arts. Eight criteria¹⁴ were set out by Arte Útil, connecting useful art with a form of political activism: the artist is replaced

by an “initiator” who brings a tangible and practical benefit to the “users” targeted by his or her action. Far from claiming that this is a new idea, the authors of the manifesto update a conception of art which was very much present in the past, that is, “before the autonomous orientations of modern art in the 19th and 20th centuries”.¹⁵

Among the many questions that this theoretical position raised in me (how can one measure the “result” of art? Do Adam Sutherland’s willingly conceded failures effectively exclude his projects from the sphere of useful art? Are Liam Gillick’s orange shelves still a work of art, or are they simply shelves which might have been painted a nicer colour? Are young artists and curators, attracted by the reputation of the place, to be put to work for free in the name of useful art?), one of them particularly stands out. Art must certainly be useful, but useful to whom? Within the framework of what agreement? In the specific context of small rural communities such as Coniston, where, according to my interlocutor, conflicts do exist, one may wonder who can legitimately decide what is “useful” and what is not. Adam Sutherland mentioned that the village now wants to recover the use of the Village Institute, which would put an end to an experimentation started ten years ago.¹⁶ Have the demands of tourism succeeded in imposing their law?



Myvillages, *Wild Treasure*, 2016
© Wapke Feenstra, courtesy of
Myvillages

Myvillages, *International Village Shop*,
Galerie für Zeitgenössische Kunst
Leipzig, Germany, 2015-16 © Wapke
Feenstra, courtesy of Myvillages



Emancipation Rather Than Autonomy

I would like to conclude this overview with the work of the Myvillages collective, which was founded in 2003 by three female artists: Kathrin Böhm, Antje Schiffers and Wapke Feenstra. For the past 17 years, they have been working on issues connected to rurality that are in many ways similar to Grizedale Arts' approach. But these three artists, who all grew up in the countryside and have kept strong ties to their hometowns, chose to live in the city and to reach out, through their projects, to a wide variety of rural contexts on an international scale (in Germany, the Netherlands, Poland, Macedonia, Hungary, the United States, Ghana...). Each of these contexts has its own specificities and unique human, environmental, economic and cultural challenges. They embody a logic that Myvillages defined as "trans-local". The projects often take place over a long period of time, during which the artists listen, encounter, discover and offer original ways of creating new relationships within and beyond rural communities, challenging a fixed vision of the "local" and its resources.

In 2019, Myvillages was invited by curator Jane Scarth to participate in the lecture series on "the rural" at the Whitechapel Gallery. As a result of this joint undertaking, they were offered an exhibition displaying a few of the many projects carried out within the very flexible structure of their collective. The numerous films, texts, photographs and, above all, objects, produced during these meetings show

how their work succeeds in maintaining a fragile balance, as what they produce has its place in the art world as well as in villages. In 2016, for example, Wapke Feenstra returned to her native region of Opsterland in the Netherlands in order to produce *Wild Treasure*: a small silver bean-shaped box surrounded by a mole fur pouch. This object interweaves the various histories of the area: the opposition between large landowners who were fond of luxury arts and crafts and a very poor population; a landscape undergoing industrialisation, the cultivation of a local variety of bean and mole hunting which is traditional in the Netherlands, a country located below sea level. The piece is the outcome of the collaboration of a dozen very different people brought together by the artist. The resulting "treasure" should be regarded from the perspective of another local tradition, whereby a silver artefact is offered when a child is born. Over twenty-five copies of the multiple work were sold when it was locally launched. The object is also exhibited off-site (in particular at the International Village Shop, where the group's various productions are sold), where its rich history makes it a "conversation piece", according to Wapke Feenstra.

The members of Myvillages claim their art is conceptual and conducive to questioning stereotypical narratives by the questions it raises. While discovering the scope of their work, however, I noted the very strong presence of objects and the particular attention paid to their production, development, distribution, uses, and

the narratives they are supposed to embody. This is the case with the ongoing project *I Like Being a Farmer and I Would Like to Stay One*. Since 2000, Antje Schiffers has been visiting farms in various countries where she offers the owners a deal. While she paints a picture of their farm, they make a film in which they present their work. At the end, she donates the painting to the farm and the collective exhibits the film, thus perpetuating a popular tradition whereby painters and farmers exchange goods. The selected estates range from large monoculture operations to small organic farmers. "What is interesting," says Schiffers, "is that if I don't make time to be there over the course of a week, if the farmers don't see me working at the same time as they are, the film is not as good, or as good as it could be".¹⁷ The creation of objects relies on remarkably subtle human relationships, and most of Myvillages' projects precisely highlight the depth of human and non-human relationships that underpin the objects and food that most of us absentmindedly consume. *Vorratskammer* (2011)¹⁸ bears witness to this. For this project, all three artists decided to fully supply the Über Lebenskunst Festival at the Haus der Kulturen der Welt [HKW] in Berlin with local products. For over a year, they inventoried what could be bought, salvaged or produced locally (such as salads grown using aquaponics), while trying to anticipate what quantities would be needed, as well as the vagaries of agricultural production. Over the course of two days, the museum's rooftop terrace became a

meeting point where festival-goers and eighty producers could convene around the always unique narratives of shared food.¹⁹

The comparison between this work and a project I recently discovered by the young Polish artist Diana Lelonek, *Seaberry Slagheap* (2018), may seem obvious at first glance. In 2018, Diana Lelonek travelled to the Konin region in Poland, which has been devastated by the mining industry. Together with the inhabitants, she devised a new way of using sea buckthorn to try and make the best of the environmental disaster. The thorny shrub, well known to permacultivators, thrives on this type of soil and produces excellent berries that are rich in vitamin C. The juices and jams produced from the fruits are at once part of the work designed by Diana Lelonek and of a small, locally developed economy. In doing so, the artist condemns, in bittersweet tones, the way in which capitalism recuperates environmental issues, transforming environmental disaster into marketing arguments, and consumption into a means of saving the world. This bitterness is entirely absent from the work of the collective Myvillages, no doubt because their approach to the countryside is not mediated only by ecological activism. The relationship to the history of production differs in both cases: for Myvillages, it is first and foremost a conveyor of emancipation. When I asked her about the importance of the search for autonomy in their approach, Antje Schiffers specified that Myvillages did not try and spread the idea that it is necessary to withdraw



**Myvillages, *I Like Being A Farmer...*,
Solms-Delta estate, Cape Town,
South Africa, 2016. Exchange project
organised by Antje Schiffers and
Thomas Sprenger © Thomas Sprenger,
courtesy of Myvillages**

**Myvillages, *Vorratskammer*,
Haus der Kulturen der Welt,
festival « Überlebenskunst », Berlin,
Germany, 2011 © Sebastian Bolesch,
courtesy of Myvillages**



into a form of autonomy. “What we want is to prove that it is possible, as individuals, to do a lot.” However, just like autonomists, they pay particular attention to fermented preserves, home-made bread and other countryside traditions. But the *ethos* of emancipation allows them to focus on the rejection of fatality and hierarchies—the feminist dimension of their work would also be worth addressing—and on a strongly utopian strand of “commoning”.²⁰

The Boomerang Effect

Is the countryside ultimately fertile ground for the future? It seems to me that this essay leads, above all, to the idea that it is important to overcome the opposition between urban and rural. While all the people I spoke to insisted on the need to renounce a certain idealisation of the countryside, they also denounced a form of contempt that maintains it in a frozen conception. The countryside is not limited, for example, to agricultural production alone. Today, it is of the essence to put an end to the model of rural development we inherited from World War II, which considers the countryside solely as land to be exploited at full capacity in order to “feed the world”, of which the robotisation and the development of hydroponics celebrated by Rem Koolhaas are perhaps the latest instances. In *La Ville agricole*²¹ [The Agricultural City], landscape architect, farmer and architecture teacher Rémi Janin outlines what he calls the “current agricultural revolution”. The city, which has grown into a majority

phenomenon, is becoming aware it is dependent on agriculture, and aspires to a more ethical and more protective form of food production. As for the countryside, it is becoming more and more urban: its inhabitants are employed in the city or in “neo-rural” jobs made possible by the development of the Internet. In other words, society understands that agriculture is undeniably urban and that the city is agricultural.²² This “agricultural city” will make it possible to recreate spaces that respect biodiversity and the landscape, in the very heart of cities.

And what role will art play in this new world? In 2021, the performance *SPIN, SPIN, SCHEHERAZADE* by the artist Orla Barry will take place during the 39th EVA International – Biennial of Ireland.²³ As I was unable to see it due to the postponement of the event, I gained access to the script. It is a surprising, vivid account of a return to the land by an artist who lived and worked in Brussels during sixteen years, before taking over a Llein sheep farm in her native Irish countryside. Far from *clichés* about isolation, frugality and contemplation, the work reveals situations of extreme tension (a sheep drowns in a pond; two threatening farmers try to scare the artist; her favourite ram is taken to the slaughterhouse). These situations sometimes verge on explosive eroticism, such as the breeding ram auction, which resembles the hysteria of contemporary art fairs. The most interesting things that were produced around the issue of art and the countryside, says Adam Sutherland,

were thought up by people who had left the countryside and then came back—those who are sometimes colloquially referred to as “boomerangs”. Adam Sutherland, Orla Barry, the members of Myvillages, as well as Rémi Janin and many others are the boomerangs of a new era: individuals who are paving the way for creating a new countryside. An artistic countryside where roles and categories merge. Countryside that is not spatially limited, where one can free oneself from the harmful forces of a dying social model. Countryside where it is possible to be both an artist and a shepherd, as well as practicing, in one’s spare time, the delicate art of fermentation.

Translated from the French by Phoebe Hadjimarkos Clarke

Camille Azaïs is an art critic and fiction writer. A former student of the Ecole normale supérieure de Lyon, she regularly contributes to specialised journals (*ZéroDeux*, *Revue Profane*) and writes for institutions (Centre Pompidou, Collection Pinault, Radio France). She has curated a number of exhibitions, notably at the Florence Loewy gallery (*Faire des fleurs* in 2014, *Subterranea* in 2017). In 2017, she founded the magazine *Ingmar*, dedicated to fiction writing in the field of visual arts. Her critical work focuses on the multiple dimensions of the relationship between contemporary art and the living, as well as the role that fiction writing can play in the invention of a new relationship with nature.

1. www.lemonde.fr/societe/article/2020/04/27/immobilier-le-confinement-renforce-l-appel-du-vert-et-le-desir-de-maison_6037839_3224.html
2. "Oh, how urgent it is to tidy the house in Miasnoy, to have a car, a garden, a vegetable patch, everything one might need... All of these things, put together, offer a solution to the physical lack of work..." (*My translation. TN.*) Tarkovski, Andreï. *Journal: 1970-1986*, Paris: Philippe Rey, 2017, p. 43.
3. See the articles by: Morais, Pedro. "Le futur de l'art est-il dans la ruralité?", *Le Quotidien de l'Art*, n.1991, 17 July 2020 (www.lequotidiendelart.com/articles/18095-le-futur-de-l-art-est-il-dans-la-ruralite.html); and Jeffrey, Tom. "Is the Countryside the Future of the Art World?", *Frieze Magazine*, 13 November 2019 (<https://www.frieze.com/article/countryside-future-art-world>)
4. Closed due to lockdown as I write, the exhibition will reopen on 3 October 2020.
5. See Koolhaas, Rem. "Countryside", *032c*, 13 February 2020 (<https://032c.com/countryside-rem-koolhaas>)
6. "The countryside has changed dramatically under the influence of global warming, the market economy, American tech companies, African and European initiatives, Chinese politics, and other forces." Koolhaas, Rem. *Countryside: The Future*, press release.
7. As I was unable to visit the exhibition myself, I am relying on what friends who could, have told me.
8. Excerpt from an e-mail exchange on 28 April 2020 with Xavier Poux, consultant researcher at Applications des Sciences de l'Action [AScA] and associate researcher at the Institut du développement durable et des relations internationales [Iddri].
9. One of the exhibition's sponsors is Infinite Acres, a company which, after having developed several high-tech urban farms, is now trying to make its investments profitable by selling its technology.
10. "Nobody batted an eye." Adam Sutherland during a press conference at the Museum of Modern Art in Warsaw, 16 January 2014. He added: "all these projects kind of failed through lots of different ways and functioned in a strange, artistic way." The conference can be seen online: <https://artmuseum.pl/en/doc/video-grizedale-arts>
11. And, on a more personal scale, on his own education, as Adam Sutherland was educated in an alternative school in the countryside.
12. Excerpt of an interview conducted on 8 July 2020.
13. "Central to our ethos is the pursuit of valuable function for art." Source: www.grizedale.org
14. The criteria are accessible here: <https://www.arte-util.org/about/colophon/>
15. "The idea of art that is useful or that is effective, is not new; before the autonomous orientations of Modern Art resonated through the 19th and 20th centuries, art predominately operated as a religious, ritual, practical or educational tool as part of daily life". Source: www.arte-util.org
16. So be it! Grizedale Arts is now thinking of opening a pub: a place open to all where algae-based beer and fermented beverages will be served.
17. Interview with Antje Schiffrers, 29 June 2020
18. The list of products can be found here: www.vorratskammer.myvillages.org/kategorie.php?id=33
19. Since the potatoes had not been harvested because of the rain, the guests had to do without them.
20. "(We promote) a form of learning which is both an act of communing and a moment in which knowledge becomes relative, collective and applied. *Learn to Act* is about the near future, how to act, and how to support each other." Kathrin Böhm, Tom James and Doina Petrescu, *Learn to Act. Introducing the Eco Nomadic School*, published by aaa/peprav, 2017.
21. Janin, Rémi. *La Ville agricole*, Fourneaux: Openfield, 2017
22. "In a broad sense, whether you like it or not, the city is also an agricultural project, and we should imagine, propose and anticipate, throughout these deep, ongoing,

changes, possible conscious hybridisations between cities and agriculture, in order to develop the means

for an agricultural city planning.” (*My translation, T.N*) Janin, Rémi. *La Ville agricole, op. cit.*, p. 10.

23. Originally programmed from September 18th to November 15th 2020, it will be divided into three phases running until 2021.



Myvillages, Eco Nomadic School, Höfen, Germany, 2015. Fermentation workshop organised by Kathrin Böhm, Caroline Zeevat and the women of Höfen © Wapke Feenstra, courtesy of Myvillages



View of the exhibition *Myvillages*.
Setting the Table: Village Politics,
London: Whitechapel Gallery, 2019
© Wapke Feenstra, courtesy of
Myvillages