UNIVERSITÉ PARIS 8
VINCENNES-SAINT-DENIS

Thèse de doctorat

LE PRINCIPE MÉTANTHROPIQUE :
Faire lieu à partir d'une épistémè végétale possible.

Eulalia De Valdenebro

Soutenue le 15 novembre 2022
Sous la direction de M. Roberto Barbanti

Discipline :
Arts plastiques et photographie

École doctorale :
Esthétiques et Technologies des Arts (EDESTA) / ED 159. Spécialité Arts plastiques et photographie

Laboratoire :
Arts des images et art contemporain (AIAC) / EA 4010

Composition du Jury

M. Rolf Abderhalden
Universidad Nacional de Colombia

M. Roberto Barbanti
Université Paris 8

M. Denis Chartier
Université de Paris Cité

Mme. Joanne Clavel
CNRS

Mme. Carmen Pardo Salgado
Universitat De Girona

Mme. Sylvie Pouteau
UMR SADAPT

LE PRINCIPE MÉTANTHROPIQUE :

Faire lieu à partir d'une épistémè végétale possible.

Résumé

Cette thèse de recherche/création est un parcours d'élaboration du principe *métanthropique* : une manière de nous situer topologiquement et ontologiquement par rapport aux êtres et aux forces de notre planète. Ce principe propose un point de départ pour une production sensible, comprise comme une épistémologie possible, qui peut donner une contribution éthique face à l'intrusion de Gaïa. Puisque Gaïa est une planète vivante, grâce principalement au métabolisme et à la symbiose des plantes, le parcours commence par une révision des critères de production sensible qui ont régi la fondation de l'épistémè botanique moderne dans le territoire correspondant à la Colombie d'aujourd'hui. Étant donné que le principe métanthropique implique un déplacement topologique, toutes les recherches se sont établies sur l'expérience d'être dans le *páramo*, un écosystème macrodivers qui caractérise les hautes montagnes des Andes intertropicales. Le principe métanthropique, point de départ pour la production sensible, est un concept dont l'élaboration a été conduite à travers l'analyse de mes propres pratiques artistiques. Certaines liées de manière critique au langage et aux méthodes de l'épistémè botanique moderne et d'autres produit du déplacement ontologique proposé par le principe métanthropique, ces pratiques sont déplacées de l'anthropocentrisme et permettent à leur tour une agentivité poétique dans les êtres et les forces du *páramo*.

Mots clés

Art contemporain, décolonial, dessin, écoféminisme, écologie profonde, écosphie, esthétique, épistémè botanique, illustration botanique, páramo, performance, pratiques artistiques dans la nature, vidéo.

Abstract

This research/creation is a journey to elaborate the metanthropic principle as a way to locate ourselves topologically and ontologically regarding the relationship with the beings and forces of our planet. It proposes a starting point for sensitive production, understood as a possible epistemology, which can make ethical contributions to the intrusion of Gaïa. Given that Gaïa is a living planet, mainly thanks to the metabolism and symbiosis that plants make, the journey begins by reviewing the criteria of sensitive production that worked in the foundation of modern botanical episteme in the current territory of Colombia. Since the metanthropic principle implies a topological displacement, all the research was based on the experience of being in the *páramo*, a macrodiverse ecosystem typical of the high mountains of the intertropical Andes. As the metanthropic principle is a starting point for sensitive production, the elaboration of this concept has been given by analyzing my artistic practices, some are critically linked to the language and methods of the modern botanical episteme, and others are the product of the ontological displacement proposed by the metanthropic principle. That is, they are displaced from anthropocentrism and, in turn, allow poetic agentivity in the beings and forces of the *páramo*.

Keywords

Aesthetics, art practices in nature, botanical episteme, botanical illustration, Contemporary art, decolonial, deep ecology, drawing, ecofeminism, ecosophy, páramo, performance, video.

Remerciements

Je remercie le *páramo* de m'avoir susurré à l'oreille cette thèse. À mes amies Diana Acevedo, Ana Lozano et Gustavo Chirolla, pour m'avoir aidé à clarifier ce susurrement.

À Roberto Barbanti, pour avoir cru en moi et à Ursula Mejía, ma fille, pour m'avoir donné une raison d'imaginer un chemin possible.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION

1.

FONDEMENT ESTHÉTIQUE / HISTORIQUE DE LA COLONIALITÉ SUR LE MONDE VÉGÉTAL
Le cas de José Celestino Mutis selon les régimes de Rancière

1.1. Mutis en tant que naturali ste independant, cosmopolite
Régime éthique des arts.

1.2. Mutis, directeur de l'expedition botanique royale
Régime poétique des arts.

1.3. Des fleurs qui regardent vers le sud
régime esthétique des arts.

1.4. Déracinement
la colonialité du pouvoir sur le monde végétal.

2.

PRATIQUES ARTISTIQUES POUR UNE ÉPISTÉMOLOGIE VÉGÉTALE POSSIBLE

2.1. Frailejonmétrie comparative sc 1:1
anthropomorphisme et enracinement

2.2. Carte des rapports tactiles sc 1:1
méthode géométrique et axiomes poétiques

3.

ÊTRE *PÁRAMO*
Les Corpsperméables et le principe métanthropique

3.1. Les *corpsperméables*

3.2. Le *páramo* :
un état végétal de l'eau, le lieu où le ciel touche la terre

3.3. Un principe métanthropique

CONCLUSIONS

ANNEXES

1. Entretien avec José Aguilar Cano
Biologiste, botaniste
Chercheur de l'Herbier FMB - Institut Humboldt

2. Article de Eulalia De Valdenebro
Indigène/Allogène
Un principe Métanthropique.

3. Entretien avec Clemencia Plazas
Doctorat en archéologie de l'université CIDHEM, Conservatrice de la collection Musée de l'or de Bogotá

BIBLIOGRAPHIE

Liste des abréviations

(sc 1:1) échelle 1:1

(EBR-NRG) Expédition Botanique Royale du Nouveau Royaume de Grenade

(P.N.A.A.) Photo Numérique Archive de l'Artiste



Nous marchons, dans un totale incertitude. Tout s'est effacé sous la blancheur épaisse, le sol est humide et nous suivons un chemin fraîchement tracé dans les herbes et les mousses.

Le vent parcourt le lieu, dansant sans rythme avec l'effacement blanc qu'est le brouillard et avec les gouttes d'eau qui semblent ne jamais tomber sur sol. Parfois, il nous est permis d'apercevoir l'horizon lointain et le contour des montagnes bleues nous guide, nous permet de prendre quelques décisions.

Cette trace ici, et les montagnes au-delà, nous pressentons un chemin possible[1].

1 Tiré du carnet de l'artiste.

INTRODUCTION

Nous savons que nous sommes en transition, mais nous ne savons pas où nous allons, ni comment nous y prendre. Gaïa nous parle avec des langues de feu. Nous tentons tous désespérément de nous orienter dans cet horizon effacé par le brouillard du changement climatique.

Il y a peut-être quinze ans, la sentence de Michel Serres dans *Le contrat naturel* s'est inscrite dans mon être, lorsqu'il a tenté d'attirer l'attention sur la relation que nous établissons avec les êtres et les forces de la nature. Dans le langage d'un poète juriste, il nous a dit :

> « En fait la Terre nous parle en termes de forces, de liens et d'interactions, et cela suffit pour établir un contrat. Chacun des partenaires en symbiose doit donc, de droit, à l'autre la vie sous peine de mort » (1990, p. 65)

Immédiatement après, il nous demande d'« inventer un nouvel homme politique ». J'ai accepté le défi de donner un sens à ma vie. Heureusement, à cette époque, je n'étais pas si sensible au fait que tous les humains soient désignés comme des « hommes ». Depuis lors je me suis demandé : que puis-je faire de mes pratiques artistiques face à l'intrusion de Gaïa ? Et c'est bien la question qui motive la réalisation de cette recherche/création.

De nombreuses partenaires sont liées à la sentence, avec lesquelles je crois que nous sommes en train de former un nouveau paradigme de relation avec les êtres et les forces de la nature. Ce sont ralliés à cette sentence auteurs, autrices et collègues avec lesquels j'ai entretenu un dialogue intensif durant les dernières quinze années, et qui ont contribué à former l'ensemble des concepts et des expériences avec lesquels je peux analyser ma pratique artistique. Je fais cette analyse précisément dans le but d'élaborer le principe métanthropique : il s'agit d'un point de départ pour la production sensible, que je comprends également comme une manière de connaître, une épistémologie qui peut contribuer éthiquement face à l'intrusion de Gaïa. Le principe métanthropique implique une manière de nous situer topologiquement et ontologiquement par rapport aux êtres et aux forces de notre planète. Le mot est formé du terme *meta*, qui fait référence à un « autre lieu » et *anthropos*, qui fait référence à l'humain.

Cette recherche-création consiste en l'élaboration du principe métanthropique. C'est]la manière dont je réponds à la question de savoir ce que je dois faire de ma pratique artistique face à l'intrusion de Gaïa. Le parcours commencera donc par l'identification de ces premiers partenaires avec lesquels je dialogue durant ma pratique artistique afin d'élaborer le concept.

Serres commence sa sentence en disant : « En fait, la terre nous parle », une déclaration directement liée à la compréhension politique d'Isabelle Stengers du moment que nous traversons. Il s'agit précisément de « l'Intrusion de Gaïa » (2017, p. 39-46), une manière de nommer ce qui se passe aujourd'hui sur notre planète, dans laquelle on suppose que la détérioration de la biosphère n'est pas un problème pour la vie elle-même, ni une crise que nous allons surmonter seulement sur la base de la science. Nommer ce moment particulier de l'histoire comme « l'intrusion de Gaïa » répond à quelque chose de plus structurel, quelque chose qui nous fait retirer les fondements de notre pensée, de nos façons de faire, de connaître, d'être et d'entrer en relation avec les êtres et les forces qui convergent vers notre planète. C'est pourquoi Gaïa est intrusive, elle nous a obligés à nous remettre en question. Nommer Gaïa, c'est aussi la reconnaître comme un être dont nous pouvons entendre cette voix même que celle que Serres a reconnue. Une voix faite de forces, une voix qui n'est pas maternelle, qui ne demande pas de soins, parce qu'elle n'est pas elle-même en danger. Stengers nous rappelle que Gaïa est un être antérieur aux dieux dotés d'attributs humains, d'une certaine manière, nous lui sommes indifférents. Pour nous seuls il est urgent de comprendre ce qui a provoqué sa colère, car nous l'avons déclenchée et nous sommes en danger. Nommer Gaïa, c'est aussi reconnaître la valeur et le risque du pari de Margulis et Lovelock, qui, d'un point de vue scientifique, ont eu le courage de reconnaître notre planète comme un être doté d'activité, d'autorégulation et de proprioception. Leurs théories — respectivement celle de l'endosymbiose et celle de Gaïa — invitent également les sciences à changer l'habitude de séparer leurs disciplines, par la nécessité de les réunir.

Stengers dit que nommer c'est opérer, et je me rallie à son appel comme un enjeu politique de mon propre travail. Nommer Gaïa est une façon de résister à la tendance hégémonique qui conçoit la nature comme une ressource qui nous appartient.

La sentence de Serres se réfère aux sujets condamnés comme « chacun des partenaires en symbiose ». Dans cette façon de nommer le vivant, aucune catégorie de valeur n'existe, ni espèces, ni rang. Sur Gaïa, chaque membre doit la vie à l'autre, et la vie est une chaîne ininterrompue de relations symbiotiques. Si le rang entre les êtres vivants disparaît, et si les relations sont établies sur la collaboration plutôt que sur la compétition, les éléments essentiels du système patriarcal disparaissent, de même que la croyance anthropocentrique qui place l'humain comme fin téléologique de l'évolution. Voici l'idée, le concept du nouvel humain politique, qui tourne autour de celui de symbiose, et qui adhère donc à cette sentence, une autre des partenaires :

En expliquant sa théorie de la symbiogenèse, Linn Margulis mène plusieurs démarches en parallèle (2002) : elle met à nu la fragilité de l'argument anthropocentrique d'un point de vue scientifique et évolutif. Elle montre l'arrogance de la croyance en l'exceptionnalité de l'humain[2], et montre explicitement que ce récit et la structure même de la science hégémonique répondent à des croyances et à des modes de fonctionnement profondément patriarcaux. Mais, en plus de ces critiques, avec lesquelles je dialoguerai de différentes manières au cours de cette recherche, Linn Margulis propose quelque chose de fondamental pour comprendre le principe métanthropique, quelque chose que j'identifie comme « le déplacement topologique » : juste après avoir fait un parcours historique à travers la taxonomie (2002, 65-84), dans lequel elle met en évidence le fait que ces catégories rigides d'ordre des organismes vivants ne favorisent pas la compréhension de la symbiogenèse comme mécanisme d'évolution, Margulis opère un virage dans son argumentation et concentre sa question scientifique sur les relations plutôt que sur les catégories. Elle déclare sans ambages : « J'ai mis les mains dans la boue » (2001, p. 86). Dès lors, sa question est physiquement située et sa façon de travailler devient topologique. Dans les eaux chaudes et peu profondes de la baie de San Quintin, elle observe que la vie est cyclique et que ce qui pour certains est mort et déchet, pour d'autres est nourriture et naissance, et que dans cette interaction des êtres, ce qui est produit est un lieu. Un lieu vivant, que nous appelons Gaïa.

De cette lecture de l'œuvre de Margulis est née l'expression « la vie fait lieu[3] », qui renvoie précisément à son constat, au fait que la vie ne peut être comprise séparément des relations entre les vivants, et qu'à leur tour, ces relations rendent le lieu propice à la vie.

« La vie fait lieu » est un concept qui a marqué mes pratiques artistiques, où je pense que face à l'intrusion de Gaïa, il est important de reconnaître le rôle que jouent les plantes dans le tissu de la vie planétaire. Ce sont elles qui produisent l'atmosphère dans laquelle cir-

2. Je me réfère à la théorie de Jean Marie Schafer, qui révèle la structure idéologique qui a fait de l'humain l'origine et le fondement de sa propre exceptionnalité (2009, p.38) La théorie de l'exception humaine révèle les quatre piliers qui sous-tendent l'anthropocentrisme : une rupture ontique qui sépare les humains des autres êtres vivants, le dualisme qui sépare le corps de l'esprit, le gnocentrisme comme l'affirmation du logos au-dessus de toute autre forme d'expression, et l'anti-naturalisme. (Lozano, 2017, p.48).

3. Depuis 2013, et avec la philosophe Diana Acebedo-Zapata, nous avons formé un groupe d'étude qui intègre différents modes de connaissance, allant des pratiques corporelles, à l'analyse textuelle et aux manières d'être dans le *páramo*. Toute la ligne écoféministe et décoloniale de cette thèse est due à cette collaboration. Depuis 2019, nous avons formé un collectif avec lequel nous participons à des événements académiques, rejoints par la chercheuse Ana Maria Lozano. Le collectif s'appelle *Juntanza para sentir ideas*. *Juntanza* est un mot utilisé principalement par certaines féministes communautaires des Amériques pour nommer différentes formes de travail collectif. Dans notre *juntanza*, nous intégrons les pratiques, les épistémologies et les ontologies de ces communautés. " Sentir ideas " est une reconnaissance du concept de " sentir-penser " (Escobar, 2018, p. 97-119).

culent l'eau et l'air que nous respirons tous. Ce sont elles aussi qui introduisent aussi l'énergie du soleil dans le système de Gaïa, la transformant en énergie que tous les autres êtres vivants peuvent consommer pour vivre. Le rôle des plantes est particulier, elles rendent l'endroit accessible à tous. C'est pourquoi le développement de cette recherche s'articule autour de la relation que nous établissons avec les plantes.

Le principe métanthropique implique une façon topologique de travailler : les mains dans la boue, les pieds sur terre. Concrètement, pour cette recherche, je me suis installée dans le *páramo*, un écosystème assez rare sur la planète qui remplit deux conditions exceptionnelles : être situé dans la zone intertropicale (où aucune saison n'existe) et être au-dessus de la limite supérieure de la forêt. Cela étant, la plupart des *páramos* du monde se trouvent dans les hautes montagnes des Andes colombiennes. Dans mon cas, l'expérience du *páramo*, a été imprégnée par la relation avec les ontologies des communautés indigènes des Andes du sud de la Colombie ; ces expériences ont été fondamentales dans ma vie, elles font partie de mon lieu d'énonciation et de ma façon de comprendre le monde, et elles traversent toute l'élaboration de cette recherche. Je développerai ces aspects plus loin.

Pour en revenir à la sentence de Serres, il nous dit que les « de liens et d'interactions » sont « suffit pour établir un contrat », et nous pouvons supposer qu'il fait référence au contrat passé entre les sujets qui sont déjà des symbiotes et les forces de Gaïa qui nous parlent. Ce contrat dépasse les limites de l'humain, c'est un contrat qui recèle une grande difficulté : comment négocier avec des êtres si différents de nous ? Comment passer un contrat entre des êtres et des forces qui manquent de langage commun, une corporalité similaire, du moins d'une manière d'être similaire ? Comment passer un contrat avec les forces de Gaïa ? Qu'avons-nous en commun pour pouvoir négocier ? Je me suis posé toutes ces questions, car la sentence est claire et urgente : nous devons inventer un moyen de le faire « sous peine de mort ».

Pour aborder ce point, j'ai limité la problématique à ma pratique artistique, grâce à et en forçant un peu la structure des régimes d'identification de la production sensible proposée par Rancière dans plusieurs de ses ouvrages (2011, 2014, 2018). Il s'agit d'un système de trois régimes - éthique, poétique et esthétique - qui fournissent les clés pour l'identification et la valorisation de la production sensible, de ce que nous exprimons et identifions comme commun. Le système des régimes a la vertu de nous libérer du problème de l'art en nous situant dans la simple production sensible, quelque chose de beaucoup plus grand et de beaucoup plus intéressant à penser. Le système à l'avantage de relier la production sensible au politique, comprise comme ce que nous avons en commun.

C'est pourquoi je pense que la production sensible qui découle de mes pratiques artistiques peut être le moyen par rapport au l'intrusion de Gaïa. Je pense qu'il est possible qu'avec les pratiques artistiques, nous puissions inventer un langage commun avec les êtres et les forces de la planète, pour autant que nous dépassions les limites de l'humain, pour autant que nous parvenions aussi à nous déplacer du centre ontologique que nous avons historiquement occupé dans le domaine de la production sensible.

Isabelle Stengers, Lynn Margulis et Jacques Rancière seront donc les premières partenaires avec lesquelles j'entame ce voyage à travers l'élaboration du principe métanthropique. Rappelons que ce principe est limité à la production sensible, que je comprends aussi comme un mode de connaissance. Les pratiques artistiques qui fonctionnent selon le principe métanthropique forment une épistémologie, qui a aussi l'avantage de pouvoir relier différentes disciplines, épistémologies et ontologies.

Comme concentrerai mon attention sur les plantes, que la localisation est essentielle et que les pratiques artistiques peuvent proposer une épistémologie végétale possible, je commencerai dans le premier chapitre par revoir les fondements de l'épistémè botanique moderne du XVIII siècle, en prenant comme référence l'œuvre de José Celestino Mutis, naturaliste, botaniste, collaborateur de Linné et plus tard directeur de la plus grande entreprise scientifique de l'empire espagnol dans ses colonies : l'Expédition botanique royale du royaume de Grenade.

L'épistémè botanique moderne présente une particularité par rapport aux autres sciences, qu'il est très utile d'analyser pour les besoins de cette thèse. Il s'agit d'une épistémè qui a fondé sa connaissance sur le sens de la vue, dont les preuves et produits sont des objets sensibles, des types d'images que j'analyse grâce aux régimes d'identification de production sensible de Rancière. L'analyse se concentre sur tout le travail effectué par Mutis dans les territoires qui composent aujourd'hui la Colombie, et à travers ce voyage, je trouve six éléments qui maintiennent « la colonialité du pouvoir » sur le monde végétal. Cette expression correspond à la manière dont Anibal Quijano et Rita Laura Segato (2014) ont nommé le phénomène politique que vivent actuellement les pays qui ont été des colonies, c'est un concept qui a été appliqué avant tout aux relations sociales, mais que dans cette recherche, je concentre sur la relation que nous établissons avec les êtres végétaux, la « colonialité du pouvoir » sur le monde végétal étant l'une des causes qui conduit précisément à l'intrusion de Gaïa, l'un des éléments qui ont déclenché sa colère.

Dans le second chapitre, je propose une épistémè végétale possible fondée sur mes pratiques artistiques, qui consistent à m'approprier de manière critique les méthodes et les langages de l'épistémè botanique moderne afin de transgresser la relation entre le sujet (scientifique ou artiste) et l'objet végétal. Je travaille avec une plante emblématique des landes, le *frailejón (Espeletia grandiflora)*, qui a le pouvoir esthétique de ressembler aux humains, ce qui est vraiment étrange dans le monde végétal.

À travers mes pratiques artistiques, j'essaie d'utiliser cet anthropomorphisme comme une stratégie pour faire une critique de l'anthropocentrisme, et de là, de l'épistémè botanique moderne. Je reconnais dans l'affection de la ressemblance, une puissance anthropique, qui nous aide à passer à un lieu métanthropique.

Dans ce chapitre, je poursuis également la ligne décoloniale tracée dans le premier chapitre. La colonialité du pouvoir sur le monde végétal se fait par divers gestes de déracinement. Mes pratiques artistiques sont aussi une façon de guérir cette blessure coloniale, que j'ai identifiée chez les plantes, mais qui nous affecte tous, nous qui vivons sous la colonialité du pouvoir qui règne dans les pays qui ont été des colonies ainsi que les pays et les cultures colonisatrices. Mes pratiques artistiques sont également comprises comme une stratégie d'enracinement donnée dans l'expérience même du travail *in situ*. Les pratiques artistiques que j'analyse dans ce chapitre ont favorisé une expérience sensorielle et spirituelle, où mes relations avec les êtres et les forces du *páramo* ont été renforcées. Comme la production de ces pratiques artistiques a toujours liée aux méthodes et aux langages de l'épistémè botanique qu'ils critiquent, des images émergent (de ces pratiques) dans lesquelles je sens que l'expérience du travail *in situ* ne devient pas perceptible pour les autres. Cet aspect sera développé dans le chapitre suivant.

Dans les pratiques artistiques que j'analyse dans le troisième chapitre, les relations qui se forment entre les corps du *páramo*, y compris le mien, deviennent plus perceptibles. Dans ces pratiques, les deux déplacements proposés par le principe métanthropique opèrent, un déplacement topologique qui me situe physiquement dans le *páramo*, et un déplacement ontologique où je décentre ma place d'artiste dans la production sensible et où, à leur tour, les êtres et les forces du *páramo* débordent les limites que nous leur avons imposées dans cette production. De cette manière de travailler découle le concept d'agentivité poétique, comme la participation que les êtres et les forces de la nature peuvent avoir dans une production sensible.

À partir de l'expérience de toutes les pratiques artistiques analysées, je propose une manière métanthropique de connaître le *páramo*, où convergent des éléments de la science, de l'expérience sensible et de l'expérience spirituelle du travail au sommet des montagnes andines intertropicales. Cette façon de connaître le *páramo* est également affectée par les plis culturels que le baroque andin a générés dans ces territoires.

Avec tous les éléments développés durant cette recherche, je définis ce qu'est le principe métanthropique, je montre l'origine du concept, j'explique comment fonctionnent ses deux déplacements et enfin, j'analyse le contenu critique et spirituel que l'on peut trouver dans les produits sensibles réalisés selon cette façon de travailler.

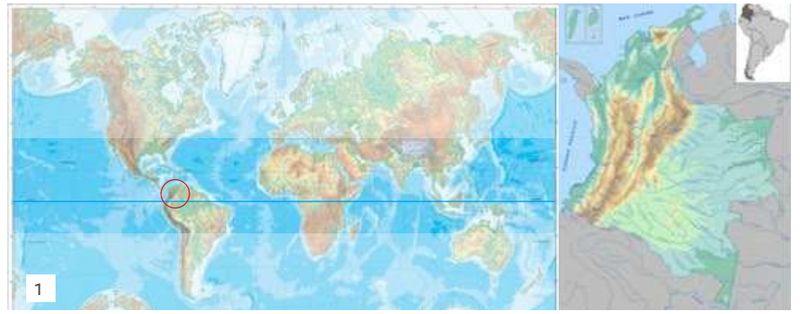


Fig.1
Localisation des paramos et de la colombie dans la ceinture inetrtropicale de la planète, Brianly (brainly.lat/tarea/9415875)

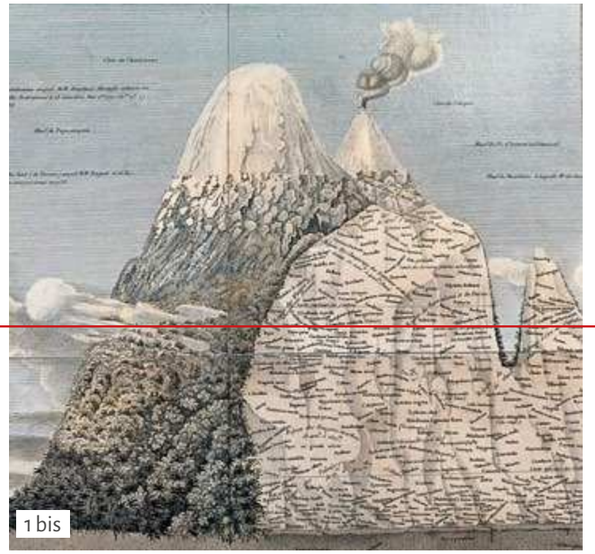


Fig.1 bis
Localisation des paramos à la limite supérieure forestière en el Naturgemälde, Alexander Von Humboldt, et 90 x 60 cm, 1805, photo prise lors de l'exposition Curaduría Histórica Gilberto Alzate Avendaño, 2014, P.N.A.A.

Dans ce qui suit, j'explique trois éléments indispensables pour comprendre cette recherche : le *páramo*, les intraduisibles et mon lieu d'énonciation.

Le *páramo*

D'après leur définition biophysique, nous savons déjà que les *páramos* sont des écosystèmes intertropicaux situés au-dessus de la ligne supérieure forestière. Cependant, ces termes ne nous aident pas beaucoup à comprendre ou à imaginer ce qu'est un *páramo*. Dans cette définition, deux éléments sont tout à fait étrangers à ceux qui vivent leur vie au-dessus des tropiques, là où les emplois, la nourriture, les festivités,

les couleurs des vêtements et les habitudes quotidiennes sont marqués par le changement des saisons. Dans la frange équatoriale ou zone intertropicale de la planète, il n'y a pas de telles variations, la température est la même toute l'année. Dans cette frange de la planète, il y a plus de portions de mer que de continent, et dans ces portions de continent, il y a vraiment peu de montagnes. C'est pourquoi la bande intertropicale de la planète est normalement associée à la chaleur, aux cocotiers, aux plages ou aux forêts tropicales, recréant dans l'imaginaire colonialiste occidental un paradis voluptueux, sauvage et passionné. Cependant, dans ces zones continentales, sur le territoire que nous appelons Colombie[4], la cordillère des Andes entre et se divise en trois autres chaînes de montagnes, avec des altitudes allant jusqu'à 5 000 mètres au-dessus du niveau de la mer. La variation climatique en Colombie est due à la variation altitudinale, ce que Humboldt a expliqué dans son célèbre « Essai sur la géographie des plantes », et que nous connaissons aujourd'hui sous le nom d'étages thermiques. Ces chaînes de montagnes sont à leur tour des pièges pour les nuages qui se forment au-dessus de l'océan Pacifique et de la forêt amazonienne. C'est pourquoi la Colombie est déclarée territoire macrodivers avec une énorme richesse en eau. L'autre élément étrange dans la défection biophysique du *páramo* est que dans la plupart des hautes montagnes du monde, il y a quelque chose dénommé limite supérieure forestière[5], Arne Næs élabore sa philosophie (écologie profonde) en se situant dans cette zone où les arbres commencent à se raréfier, à réduire leur taille, à forcer leurs corps aux conditions difficiles des altitudes, déjà très froides, très rocheuses, exposées aux vents forts (2017, 103-109). Cependant, il n'existe qu'un seul endroit sur la planète, dans les hautes montagnes des Andes intertropicales, au-delà de cette limite supérieure de la forêt, des écosystèmes macrodivers appelés *páramos*. Les plantes y ont effectué toutes sortes d'adaptations étranges, qui font des *páramos* de véritables collections d'endémismes[6]. C'est pourquoi je ne traduirai pas

4. La cordillère des Andes dans sa zone intertropicale traverse l'Équateur et le Venezuela où l'on trouve les *páramos*. En Afrique, au Congo, il existe des hautes altitudes où des écosystèmes similaires sont également formés. Mais 50% des *páramos* du monde se trouvent sur le territoire colombien. Ce pourcentage varie en fonction de la définition du *páramo* (Cleef, 2013, p. 4).

5. Le terme technique en espagnol est « *límite superior del bosque* » limite supérieure forestière.

6. Le terme d'endémisme est utilisé en biologie pour indiquer que la distribution d'un taxon est limitée à une zone géographique plus petite qui continent et qu'il ne se trouve naturellement nulle part ailleurs dans le monde. Par conséquent, lorsqu'on dit d'une espèce qu'elle est endémique à une certaine région, cela signifie qu'on ne peut la trouver naturellement qu'à cet endroit. (Wikipedia, s.d.)

le mot *páramo*[7], ni le mot *frailejón* qui désigne une plante emblématique endémique de ces écosystèmes. Dans ce texte, j'utiliserai également l'adjectif *paramuno* pour désigner les êtres et les forces caractéristiques des altitudes andines. Les conditions biophysiques produites par les *páramos* font que les plantes *paramuna* forment des structures végétales avec lesquelles elles piègent toute l'humidité qui vient de la jungle et de la mer, elles font de ces écosystèmes les régulateurs de tout le cycle de l'eau du territoire, et cette condition marque aussi les aspects culturels et politiques qu'il faut ajouter à leur compréhension.

Dans une lecture socioécosystémique des *páramos* colombiens, trois paires de tensions convergent normalement :

Entre l'eau et l'or : cette tension régit traditionnellement toute la législation sur les *páramos* depuis le XIX[e] siècle (Gallini et al 2015, p. 60), qui bien qu'elle se réfère à l'exploitation minière en général, exerce une forte pression sur l'extraction de l'or. C'est cette tension qui a motivé la délimitation des *páramos* durant les dernières décennies afin d'établir un aménagement du territoire au niveau national. Les *páramos* sont reconnus depuis la fondation de la nation colombienne comme des lieux stratégiques pour l'approvisionnement en eau des humains. Leur délimitation est née d'un ordre de régulation du droit minier, confié à l'*Institut Alexander Von Humboldt pour la recherche sur les ressources biologiques* en 2010 (Camelo, 2021, p.197), et depuis lors, elle a généré un énorme corpus de recherches dans les sciences biologiques et humaines afin de s'attaquer à l'entreprise absurde de la délimitation d'un écosystème, quelque chose qui, par définition, est variable et se transforme en douceur en d'autres écosystèmes. Cette recherche a été la principale source des informations scientifiques que j'ai consultées pour cette thèse.

Entre les citadins et les habitants paramunos : la seconde tension est celle qui existe entre les mouvements conservationnistes qui se forment dans les villes pour défendre les *páramos* qui fournissent de l'eau leur villes ; et les agriculteurs, les mineurs, les éleveurs de bétail du *páramo* qui tentent d'étendre leur frontière productive dans des territoires encore libres d'activité, c'est-à-dire les *páramos*. C'est précisément cette tension qui a motivé l'Institut Humboldt à élargir ses frontières disciplinaires, passant des sciences principalement biologiques aux sciences humaines, incluant de plus de plus de composantes sociales dans ses recherches. Dans ce cas, les critères de définition et de délimitation d'un *páramo* intègrent

7. Le mot "*páramo*" désigne également les terres basses et plates telles que celles qui ont reçu ce nom à l'origine dans le nord-ouest de la péninsule ibérique. (Wikipedia, s.d.). Les conquistadors espagnols ont transféré ce nom aux écosystèmes de haute montagne intertropicaux, car il s'agissait de lieux véritablement inhospitaliers pour l'homme. Cependant, d'un point de vue biogéographique, l'écosystème ibérique n'a aucune relation ni similitude avec l'écosystème des hautes Andes.

désormais les modes de vie des humains-*paramunos* parmi les autres facteurs biogéographiques. La possibilité d'autoriser des activités à faible impact dans le *páramo* est apparue récemment comme un moyen d'atténuer les tensions entre les défenseurs de l'environnement urbain et les habitants du *páramo*. L'Institut Humboldt travaille actuellement à la définition de ces activités.

Entre carte et territoire : la troisième tension se situe entre l'ontologie occidentale, telle qu'elle a été définie dans les deux tensions précédentes et l'ontologie des communautés indigènes. Dans cette tension, deux conceptions très différentes du territoire s'opposent : celle de la propriété et de l'utilisation des terres, représentée sur une carte délimitée et bornée, et celle du territoire volumétrique, cyclique et animé, qui s'exprime dans les « visións du munde indigènes ». Pour les peuples andins du sud de la Colombie, composés des Coconuco, Gambiano, Paeces, Ingas et Yanaconas, le territoire est divisé en trois types de mondes : l'inframonde ou ce qui se trouve sous le sol et dans les basses terres ; ce qu'ils appellent «*ce monde*» où se trouvent les humains avec leurs maisons, leurs animaux et leurs cultures ; et enfin, le supramonde, ce qui se trouve dans les parties supérieures qui vont du *páramo* aux étoiles. (Portela, 2000, p. 27-46).

Chaque zone de ce territoire est habitée par ses propres entités, et possède ses propres règles et modes de relation spécifiques. Le *páramo* est situé dans le supramonde, ce n'est pas un endroit pour les humains, cependant on peut y entrer avec respect, en reconnaissant la présence de ses gardiens, en leur offrant un *pagamento*. C'est un lieu où les humains entrent en relation avec le cosmos. J'ai eu la chance de connaître cette ontologie andine, car j'ai grandi et partagé le territoire avec les communautés du sud de la Colombie et de l'Équateur. J'ai notamment une longue relation d'amitié et d'apprentissage avec deux *taitas*, Jose Joaquin Jajoy de la communauté Inga et Auca Yamiraha de la communauté Papayacta (appartenant au groupe Yanacona). Je peux dire qu'ils sont également les partenaires qui m'ont accompagné pour répondre à ma question sur l'intrusion de Gaïa.

Cet apprentissage m'a laissé plusieurs concepts que j'utilise dans la recherche, et qui sont également intraduisibles, comme le *páramo* lui-même. Ne pas les traduire est aussi une décision politique. C'est un respect de leur sonorité, de leur histoire et de leur localisation, ce qui me semble aller dans le sens de la réflexion développée dans cette recherche.

La liste suivante est une courte liste avec une tentative de traduction littérale des mots, qui donne à peine une idée de ce que ces concepts peuvent contenir. Il convient de préciser que l'utilisation de l'espagnol par les *taitas* est très différente de la mienne, que la sonorité de ces mots découle de leurs ontologies imprégnées par la colonisation. Normalement, lorsque je parle aux *taitas*, j'ai la sensation d'écouter un oracle, je suis certain que je ne parviens à comprendre leurs paroles que lorsqu'elles passent par mon expérience de manière très physique, toujours liée à l'effort concerné par le fait d'être dans le *páramo*, avec l'expérience de boire du *yagé* ou de *mambear* des feuilles de coca. Ces expériences corporelles, ainsi que la méditation quotidienne, m'ont fait comprendre l'expérience spirituelle comme quelque chose d'immanent, quelque chose qui se passe dans le corps, avec mes pieds sur le sol. Pour moi, cela se produit avec une force particulière lorsque ce que mes pieds touchent est la terre froide, noire et extrêmement humide du sol *paramuno*.

Pagamento : Ce sont des actions qui se font dans des lagunes, des cavernes ou des fissures dans les rochers, où on laisse un objet symbolique, dans une sorte de remerciement, de pétition, d'excuse ou de permission, pour les activités quotidiennes de notre vie. Je le comprends comme un acte de prise de conscience du fonctionnement cyclique de la vie.

Taita : C'est le nom donné au chef chez les indigènes du sud de la Colombie. Cette personne dirige normalement les rituels associés plantes aux pouvoir, peut agir comme guérisseur et exercer des fonctions politiques au sein de la communauté et/ou en relation avec le gouvernement central, voire des entités internationales.

Toma de yagé : il s'agit de la prise rituelle d'un médicament préparé à partir d'un mélange de différentes plantes ; il peut y avoir différentes combinaisons et façons de le préparer réservées à seulement quelques personnes dans la communauté indigène. C'est une pratique des cultures amazoniennes qui atteint certaines zones des communautés andines. La communauté Inga à laquelle appartient le *Taita* Jose Joaquin, se trouve à la transition entre ces deux territoires et l'apport rituel fait partie de leurs cosmogonies. Prendre du *yagé*, pour une personne de la communauté indigène, est simultanément une médecine qui guérit les maladies, et une façon de connaître et de diffuser sa compréhension du monde. Depuis 2010, je prends du *yagé* avec ce *taita* et un petit groupe de personnes qui a peu changé. Pour nous, formés dans une ontologie occidentale, il s'agit d'une expérience sensorielle, eschatologique, spirituelle, qui nous donne généralement une compréhension psychologique de notre vie, et nous permet également d'élargir les frontières ontologiques de notre monde. Pour tous, elle implique une relation plus profonde et plus intime avec les êtres et les forces de la nature, une certitude d'appartenance à Gaïa.

Mambear : C'est la pratique consistant à garder longtemps entre les gencives et la muqueuse de la joue une masse faite de feuilles de coca séchées et d'un mélange de cendres et de calcium, qui agit comme un catalyseur. C'est à la fois un aliment plein de vitamines et de minéraux qui procurent force et bien-être pour marcher, et c'est la plante utilisée pour le dialogue et la prise de décision dans une communauté indigène. Elle a le don de faire circuler la parole et de donner de la force au corps.

Caminar la palabra : C'est ce qui se passe lorsqu'on marche *mambeando*, je le comprends comme un outil pédagogique pour la transmission orale des connaissances qui se produit entre des personnes qui marchent et parlent, mais qui lisent aussi le territoire et éta-

blissent un dialogue avec les êtres et les forces qui le forment. Le *taita* Auca Yamiraha est entré en dialogue avec moi, et a pu me raconter sa cosmovision. C'est par cette expérience corporelle que j'ai appris, par exemple, ce qu'est un *pagamento*.

Le dernier élément clé pour la compréhension de cette recherche est mon propre lieu d'énonciation. Pour cela, il est important de comprendre le terme créole (*criollo*) : Il s'agit d'une catégorie initialement utilisé pour désigner les personnes nées dans les colonies espagnoles d'Amérique, mais d'origine européenne. Le terme a évolué pendant la période coloniale, renforçant l'identité américaine, jusqu'au déclenchement du mouvement insurrectionnel et à l'aboutissement de l'indépendance portée par cette classe sociale. Ce sont les créoles qui ont formé les nouvelles républiques indépendantes, préservant l'ordre des valeurs de l'empire espagnol afin de perpétuer leurs propres privilèges. En effet, c'est à partir du concept de créole que je peux élaborer la perspective décoloniale qui traverse tout mon travail :

Je suis née dans une ville du sud-ouest de la Colombie, appelée Popayán, capitale du département du Cauca. Elle se distingue par son architecture coloniale, qui rappelle la grandeur qu'elle avait à cette époque. Elle est également connue pour être une ville qui conserve strictement les traditions catholiques, avec un important lourd passé esclavagiste et une relation de servitude et d'évangélisation envers les communautés indigènes de la région. Les Coconuco, les Guambianos, les Paeces, les Ingas et les Yanaconas ont réussi à conserver leur identité depuis l'époque coloniale, lorsque les rois catholiques les ont protégés de l'extermination afin de les évangéliser. Pendant la formation de la république colombienne, ils ont subi les pires harcèlements de la part de l'élite créole, qui les a condamnés à la servitude, perpétuant cette condition de subordination normalisée jusqu'à la constitution de 1991, lorsque la Colombie a enfin été reconnue comme une nation multiethnique et multiculturelle. Ce n'est que depuis lorsqu'ils ont pu commencer à renforcer leur identité en obtenant une participation politique, ainsi qu'une reconnaissance territoriale importante pour développer leur vie communautaire. Mon arrière-arrière-grand-père est arrivé d' Espagne à Popayán au XIX siècle pour exercer la fonction de recteur de l'université du Cauca, il possédait des titres de noblesse espagnols qui lui permettaient d'être lié aux familles de propriétaires terriennes et à la classe politique qui gouvernait la nouvelle république, et bien que ma famille n'ait pas possédé de terre, elle a toujours fait partie des élites culturelles et politiques. Ainsi, un de mes bisaïeuls était un général de l'armée, un autre gouverneur du Cauca et d'autres parents plus éloignés ont occupé des postes importants au sein du gouvernement, dont celui de président de la République[8]. Aujourd'hui, en voyant la réalité sociale de notre pays, et en comprenant

8. Eladio de Valdenebro y Cisneros (1861-1924) : recteur de l'université de Cauca. Carlos Alban Estupiñan (1844-1902) : Général de la République. Manuel José Castrillón (1921-1970) : héros de l'indépendance. Jose María Obando (1795-1861) : Général de la République. Tomas Cipriano de Mosquera (1798-1878) : président de la République entre 1845 et 1867.

en quoi consiste la colonialité du pouvoir, je ne peux qu'avoir honte de mes ancêtres, ce qui provoque en moi une blessure qui s'ajoute à la racialisation permanente, qui me situe, dans la société colombienne comme une blanche jouissant de privilèges. Ces privilèges, je les ai sans aucun doute, du point de vue de l'accès à l'éducation, qui n'est absolument pas garanti en Colombie. Cependant, mes études supérieures ont toutes été effectuées dans des universités publiques, dont deux en Europe[9].

Bien au contraire, ma scolarité, conformément à mon lignage, s'est déroulée dans un collège de l'Opus Dei, où remettre en question les valeurs propres au patriarcat : telles que le machisme, le classisme et le racisme, n'entrait pas en ligne de compte. Sour les plans esthétique et culturel, j'ai grandi immergée dans le baroque andin : mon enfance s'est déroulée à Quito (capitale de l'Équateur) connue pour être le centre de cette expression artistique qui fut avant tout un outil de colonisation. J'ai grandi au milieu des images de Vierges aux manteaux célestes, d'anges puissants et de Christs sanglants, répétant des prières qui insistaient sur la soumission, en particulier celle des femmes. Mais, ce n'était pas tout, j'ai toujours été très proche des communautés indigènes ; mes parents, une artiste et un architecte, ont commencé à rompre avec la société conservatrice à laquelle ils appartenaient, ils ont fracturé des parties de cette structure et ont semé en moi une pensée critique, ainsi que l'art moderne, l'amour de la nature et sans aucun doute, les outils originels de ma profession.

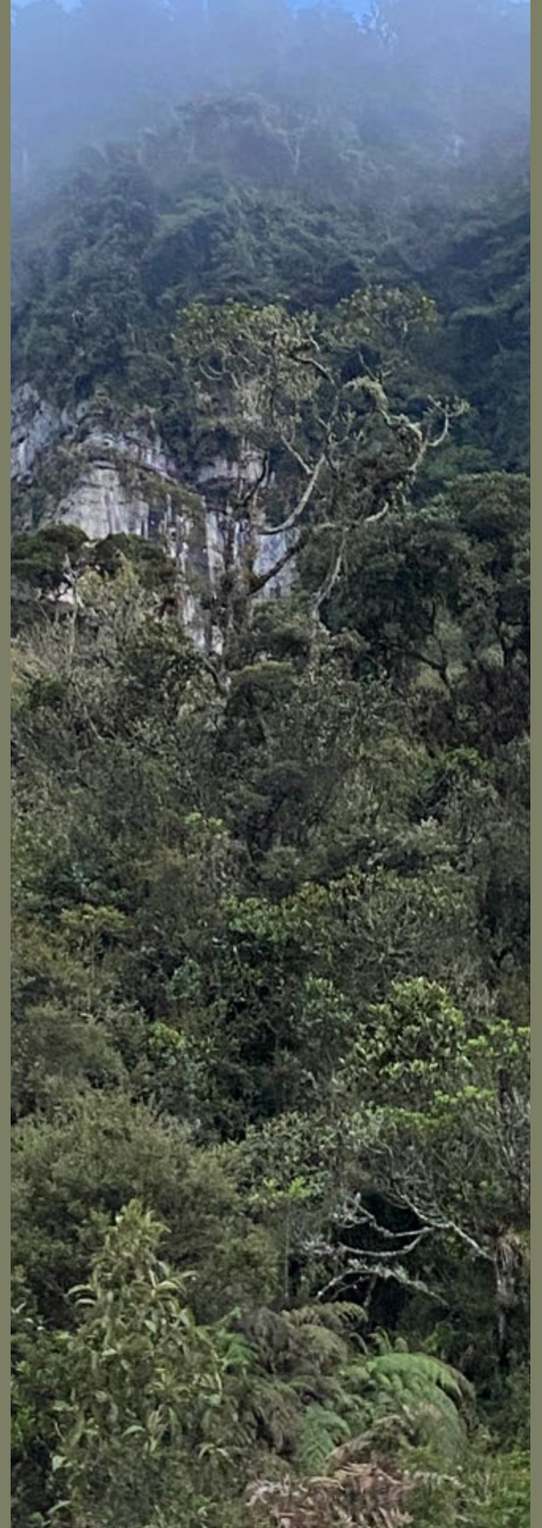
Mon séjour en Europe en tant qu'étudiante de beaux-arts a surtout été marqué par le fait que j'ai travaillé comme jardinière pendant les vacances, tout au long de mes études, et que j'ai continué à le faire pendant quelques années après avoir obtenu mon diplôme. Mon intérêt pour les plantes s'est transformé en une relation profonde avec elles, qui m'a conduite à étudier l'illustration botanique scientifique. Le jardin dont je m'occupais était précisément celui de l´*Atelier de Peinture Botanique*, l'école où j'ai ensuite étudié[10]. Je suis retourné en Colombie avec cette expérience et ces connaissances, et c'est ce qui m'a permis de connaître la macrodiversité des montagnes andines, de même que d'entretenir une relation étroite avec la France par le biais de l'école de botanique.C'est la relation étroite avec les plantes que j'ai apprise à cette époque de ma vie qui a déterminé l'orientation de mes pratiques artistiques et m'a également conduite à développer le principe métanthropique.

9. Diplôme de premier cycle : Université du Pays basque. Maîtrise de l'Université nationale de Colombie, où je suis maintenant professeure d'université. Doctorat à Paris 8, avec une commission d'étude accordée par l'Universidad Nacional de Colombia.

10. Atelier de Peinture Botanique, Béatrice Saalburg. Maison Maugis, Franç̧e.

FONDEMENT ESTHÉTIQUE / HISTORIQUE DE LA COLONIALITÉ SUR LE MONDE VÉGÉTAL

Le cas de José Celestino Mutis selon les régimes de Rancière



1.1.

Mutis en tant que naturaliste independant, cosmopolite
Régime éthique des arts.

1.2.

Mutis, directeur de l'expedition botanique royale
Régime poétique des arts

1.3.

Des fleurs qui regardent vers le sud
Régime esthétique des arts.

1.4.

Déracinement
La colonialité du pouvoir sur le monde végétal

1. Fondement esthétique/ historique de la colonialité sur le monde végétal

Le cas de José Celestino Mutis selon les régimes de Rancière

Dans ce chapitre, j'analyserai la manière dont la science botanique moderne (XVIII[e] siècle) a commencé à étudier la vie des plantes, en basant ses observations sur le sens de la vue. Cette science a produit — et produit encore — trois types d'objets sensibles qui sont les preuves et les produits de son épistémè. Il s'agit des spécimens types, qui sont des échantillons de fragments de plantes disséqués et conservés par ordre taxonomique dans une grande archive appelée herbier. Le second objet est la description écrite dans un langage technique fondée sur l'observation de ces spécimens types. Enfin, l'épistémè botanique moderne produit des illustrations botaniques scientifiques, qui sont une image visuelle des espèces précédemment collectées et décrites. Cette image a pour fonction de montrer de manière idéalisée les caractères qui définissent une espèce botanique afin de pouvoir être publiée. Avec la publication, le processus de description et de classification est achevé, ce qui a impliqué l'examen de plusieurs scientifiques botaniques qui corroborent les faits qui déterminent une nouvelle espèce.

Dans le Nouveau Royaume de Grenade, sur le territoire qui correspond à la Colombie d'aujourd'hui, la science botanique du XVIIIe siècle s'est incarnée de manière parfaite à travers la vie et l'œuvre de Jose Celestino Mutis, un jeune Espagnol qui s'est établi dans ce territoire tropical et andin, hanté par une passion pour la botanique. La vie de cet homme doit être examinée à la lumière des tensions existant entre une Europe éclairée qui plaidait pour les sciences exactes et une Espagne profondément catholique qui essayait de s'aligner sur le reste de l'Europe. C'est peut-être pour cela que son image se confond entre les fonctions qu'il a occupées comme celles de médecin, mineur, prêtre, notaire, correspondant de Linné et finalement, directeur, pendant 25 ans, de l'Expédition Botanique Royale du Nouveau Royaume de Grenade, une entreprise profondément coloniale. Cette dernière sera désignée ci-dessous par son sigle : EBR-NRG.

Aux fins du présent chapitre, j'ai choisi d'analyser le travail de Mutis en tant que botaniste, parce qu'indubitablement, son œuvre constitue un élément fondateur de la nation colombienne, un pays qui est aujourd'hui reconnu et valorisé sur le plan international pour sa macrodiversité. Cet aspect est notoire, tant au niveau culturel qu'institutionnel. Par exemple, actuellement, nous pouvons remarquer que la Colombie est un des pays qui a le plus développé le fait de reconnaître différents cours d'eau et écosystèmes comme des sujets de droit ; elle possède également une puissante institution consacrée à la recherche

de la diversité qui joue un rôle déterminant dans la prise de décisions de l'Etat (Cabanes, 2019). L'EBR-NRG est également un événement fondateur parce qu'elle est la première manifestation d'une pensée éclairée sur le territoire national : elle y a constitué la première collection scientifique et la première école de formation artistique. Sur le territoire colonial du Nouveau Royaume de Grenade (Actuel territoire colombien), aucune autre institution scientifique n'a cherché à se développer et il n'y a eu aucune formation artistique en dehors des ateliers qui produisaient des images pour l'église catholique. L'institution de l'ERG-NRG a accueilli, sans se le proposer, un noyau de pensée éclairée et révolutionnaire qui a été déterminant pour arriver à l'indépendance ; c'est ainsi que le regard posé par Jose Celestino Mutis sur le monde végétal a ouvert une voie vers la fondation de l'Etat colombien actuel. Il est important de garder à l'esprit que le travail de Mutis n'est qu'un exemple de plus de ce qui se passait de différentes manières dans le monde, et que l'épistémè botanique fait partie de la relation hégémonique que nous établissons actuellement avec notre planète. Cela étant, l'esprit émancipé et éclairé nourri au sein du EBR-NRG ne contredit pas le fait qu'il s'agissait d'une entreprise profondément coloniale, dans un double sens : elle était poussée par la couronne espagnole à rechercher des ressources pharmaceutiques dans la diversité floristique de sa colonie. Elle était aussi le fondement de la colonialité du pouvoir sur le monde végétal.

La colonialité du pouvoir est la manière dont des auteurs décoloniaux comme Anibal Quijano et Rita Laura Segato (2014) ont expliqué le phénomène politique qui se produit actuellement dans les anciens pays coloniaux, où l'on constate que le système de valeurs coloniales — patriarcal, extractiviste et raciste — continue de structurer les sociétés après leur indépendance. Dans ce chapitre, je montrerai comment ce phénomène, qui a été fondamentalement analysé dans la sphère sociale, affecte également les relations que nous établissons avec les êtres végétaux.

Étant donné que la science botanique moderne fonde son épistémè sur la production d'objets sensibles établis à partir de l'observation visuelle, j'analyserai la relation art- science dans la botanique coloniale à travers la structure de régimes proposée par Jacques Rancière dans plusieurs de ses textes (2011, 2014, 2018). Il s'agit d'un système de trois régimes - éthique, poétique et esthétique - qui fournissent les clés d'identification et d'évaluation de la production sensible. Le système n'est pas correctement défini d'un point de vue méthodologique, car l'auteur l'utilise pour aborder différents sujets qui l'intéressent. C'est pourquoi la manière de nommer les régimes fluctue ; tantôt il les nomme régimes d'identification des arts, tantôt régimes de production sensible, ou d'images. Pour les besoins de cette thèse, je m'en tiendrai à l'utilisation de régimes de production sensible, qui est le plus large des trois termes utilisés par l'auteur.

L'un des aspects les plus intéressants de ce système est qu'il n'est pas synchrone avec le récit évolutif de l'histoire de l'art, et qu'il nous permet d'analyser des choses qui vont au-delà du

concept d'art lui-même. Les régimes proposent une manière d'analyser la production et la valorisation du sensible qui prend nécessairement en compte le contexte politique au sens large : ce qui nous concerne tous, ce que nous percevons et qui nous affecte.

Le régime esthétique fait référence aux modes de production du sens qui dédaignent la valeur trompeuse des simulacres et de la représentation, ce qui est tout à fait conforme à la critique des poètes formulée par Platon dans la République (1986). Ce qui est produit dans ce régime vise à annuler la distance entre l'art et la vie. Nous pouvons comprendre sous ce régime aussi bien la production sensible de la Grèce antique, où la statue elle-même était la divinité et le modèle à suivre, que les pratiques artistiques contemporaines qui s'insèrent dans le flux quotidien de la vie, par exemple, l'art relationnel ou les nombreuses manifestations de l'art éphémère. Les œuvres produites sous ce régime encourent souvent une contradiction, car elles doivent nécessairement participer à un système de validation ou de représentation qui finit par trahir leur intention éthique de ne pas se séparer de la vie : il est très courant de voir des divinités de l'Antiquité ou des gestes artistiques éphémères transformés en registres statiques dans un musée.

Le régime poétique, quant à lui, valorise l'efficacité de la représentation et du simulacre pour exprimer, et donc produire un affect spécifique chez le spectateur. Dans la logique de ce régime, des genres artistiques ont vu le jour, chacun se spécialisant dans la réalisation d'un objectif spécifique et disposant de ressources bien définies pour y parvenir. Par exemple, le genre pictural du portrait est spécialisé dans la création d'une image d'une personne qui exalte sa vie et ses réalisations, et utilise à cette fin des ressources bien étudiées de composition, d'éclairage, d'iconographie et autres. Les genres produisent à leur tour le phénomène des chefs-d'œuvre de l'art, car ce sont des œuvres efficaces qui ont atteint leur but et qui établissent parfois des styles et des périodes bien définis dans l'histoire de l'art, puisque de nombreux artistes commencent à répéter les clés de production qui ont bien fonctionné dans ce chef-d'œuvre.

Le régime esthétique, quant à lui, a une logique différente des deux précédents, car il n'a pas de mode de production propre, mais une manière d'interpréter ce qui est produit de manière générale. Il ne s'intéresse pas au problème de la représentation, ni à son éthique, ni à son efficacité. Elle se situe précisément dans les débordements et les fissures qui peuvent se produire dans une production sensible, que ce soit intentionnel ou non. Il s'agit donc d'un régime qui propose une clé, une manière de se rapporter de façon critique à la production sensible. C'est un régime qui a besoin de spectateurs émancipés capables d'établir des connexions, de déborder les propositions en faisant usage de leur capacité esthétique dans laquelle se combinent les aspects sensibles et politiques. Il faut aussi des producteurs prêts à aller au-delà de leurs propres intentions et à utiliser toutes sortes d'outils, en transgressant les limites des genres ou des valeurs artistiques. C'est un régime dans lequel une attitude critique de production et d'évaluation est nécessaire. Rancière l'explique avec l'exemple du torse du Belvédère (Rancière, 2011, p.59), où le critique d'art Winckelmann décide de voir dans cette ruine de sculpture, sans tête ni membres, un héros au repos, ainsi que la liberté du peuple grec liée à son appréciation de la beauté. Le critique voit

dans ce fragment de corps un pouvoir esthétique, et c'est précisément cette attitude qui fonde la manière d'aborder la production sensible, sous le régime de l'esthétique.

C'est pour cette raison que je suis sur le point d'utiliser la structure des régimes de Rancière pour comprendre la production sensible de la botanique en relation avec la politique. Et bien que ses régimes ne fassent pas référence aux pratiques scientifiques de production de connaissances, je me permets de transposer la structure aux pratiques scientifiques, précisément parce qu'elles sont aussi un ensemble de règles, de protocoles et de manières de faire, qui constituent une éthique dont le but est de produire une connaissance commune et vraie (dans la mesure où elle est démontrable). Si l'on change l'objet de cette affirmation décrivant la pratique scientifique, on pourrait dire exactement la même chose de l'art, notamment en termes de production du commun. Dans le cas de la botanique du XVIII[e] siècle, ces modes de production de la connaissance étaient fondés sur l'observation visuelle et les produits de cette connaissance étaient des objets sensibles. La transposition d'un régime de production de connaissances scientifiques en un régime d'identification de la production sensible est ma contribution.

Les trois régimes d'identification des arts structurent le chapitre comme suit :

1.1. Mutis en tant que naturaliste indépendant, cosmopolite Régime éthique des arts

Cette partie contient le contexte historique à l'intérieur duquel s'est située la vie de Mutis, et se concentre sur l'analyse de la première étape de son travail, qui va de 1760 à 1783. Durant ces 23 ans, le naturaliste a été en relation avec la science cosmopolite de l'Europe des Lumières, directement avec Carl Von Linné à Uppsala. J'analyserai la production sensible de cette étape selon le régime éthique des arts.

Les objets qui sont produits selon ce régime éthique prétendent ne pas opérer une séparation entre la vie et ce qui a été produit. Ils cherchent à s'éloigner des problèmes éthiques du simulacre et de la représentation, bien que, dans leurs processus de production, ils puissent recourir à des méthodes mimétiques ou d'abstraction ; l'intention est toujours d'annuler la distanciation entre cette manifestation sensible et la vie.

1.2. Mutis, directeur de l'expedition botanique royale Régime poétique des arts

Cette partie contient la seconde étape de la vie de Mutis, qui va depuis 1783 jusqu'à sa mort en 1808 et qui correspond à sa fonction de Directeur de l'EBR-NRG. Ma contribution consiste à situer la production d'illustrations botaniques de l'EBR-NRG sous le régime

poétique des arts et à analyser les raisons pour lesquelles cette manière baroque d'assumer la production sensible a entraîné le fait que cette énorme entreprise botanique ne participe pas de la science cosmopolite de l'Europe des Lumières.

Sous le régime poétique des arts sont produites des œuvres qui endossent tout le pouvoir du simulacre et de la représentation pour trouver leur aboutissement dans des objets spécifiques. Ces objets varient selon le contexte historique, tout comme les méthodes de production. La mimésis et l'abstraction idéalisée sont les méthodes préférées utilisées dans ce régime, mais de nombreuses autres manières de représenter peuvent aussi participer. Dans la logique de ce régime, les genres artistiques qui délimitent les paramètres servent à atteindre les objectifs fixés pour chaque cas. L'illustration botanique aurait donc le comportement d'un genre artistique qui poursuit une fin spécifique.

1.3. Des fleurs qui regardent vers le sud
Régime esthétique des arts

Dans la troisième partie, je ferai une lecture de la production de l'EBR-NRG selon le régime esthétique des arts, c'est-à-dire que j'analyserai la production sensible du travail de Mutis en débordant de ses propres objectifs colonisateurs. Le régime esthétique présuppose une interprétation des deux précédents (éthique et poétique), toutefois, à la différence de ces derniers, la production du sensible n'y présente pas une condition préférée dans les méthodes de production, mais elle multiplie les formes existantes, les mélange, les pervertit, les recycle, les inverse. Il crée de nouvelles manières de produire et de sentir, sans tendre à l'utopie moderne de la nouveauté.

Le régime esthétique des arts consiste précisément à voir un débordement de la production sensible - au-delà ou malgré - les objectifs ou prétentions fixés préalablement. Cette manière de lire la production sensible m'amène à réviser le travail de Mutis selon une perspective décoloniale, en reconnaissant dans l'EBR-NRG certains éléments du mouvement indépendantiste et aussi la construction d'éléments clé de la colonialité du pouvoir.

1.4. Deracinement
La colonialité du pouvoir sur le monde végétal

En guise de conclusion pour ce chapitre, j'identifie la colonialité du pouvoir sur le monde végétal à partir d'une perspective plus vaste. J'analyse les éléments que la science botanique du XVIII^{e} siècle a apporté pour configurer la structure actuelle de pouvoir qui soutient la maîtrise des humains sur les corps végétaux.

Dans cette partie, j'ouvre la perspective de la partie précédente, où la colonialité du pouvoir a été analysée de manière locale (les relations entre l'empire et la colonie) et je projette la problématique en direction de la connaissance botanique comme science moderne. Avec cet objectif, j'identifie 6 actions fondatrices de l'épistémè botanique qui se répercutent aujourd'hui dans la manière dont nous entrons en relation avec ces êtres, et qui, à leur tour, sont la base méthodologique pour aborder - dans le deuxième chapitre - ma pratique artistique comme une production sensible et décoloniale.

1.1. Mutis en tant que naturaliste independant, cosmopolite

Régime éthique des arts

L'esprit éclairé du XVIIIe siècle, nourri par différentes expéditions autour du monde était en train de transformer les royaumes européens de différentes manières, dans chacun d'eux, on faisait des réformes dans les gouvernements, on renforçait les institutions scientifiques et le pouvoir de l'église se repositionnait, selon le contexte de chacun. L'économie et le commerce changeaient en fonction des relations avec les colonies et la Science commençait à s'articuler comme une entreprise cosmopolite prétendant à l'universalité.

L'Espagne, de son côté, stagnait dans la commodité impériale du siècle d'or[11], avec un clergé indissociable du pouvoir, de l'économie et de la culture ; par ailleurs, elle affrontait une crise dans la production d'aliments sur la péninsule (Nieto, 2000, p. 25-39). Pour toutes ces raisons, les réformes espagnoles ont impliqué une réorganisation du pouvoir de l'église par rapport à l'Etat, sans viser un schisme profond. Il s'agit là des célèbres réformes bour-

---

11. Nom de la période historique correspondant à l'apogée de l'empire espagnol et à sa splendeur artistique sous la dynastie Habsbourg, pendant laquelle Philippe II a été le monarque le plus puissant. Sous son règne, il a ordonné au médecin naturaliste Francisco Hernandes d'entreprendre une expédition dans les territoires actuels du Mexique et du Guatemala (1574 -1577). Le but de cette expédition était de connaître les usages traditionnels de la flore dans les territoires coloniaux ; elle a eu pour résultat l'introduction d'une quan tité considérable d'espèces américaines en Europe.

Le siècle d'or commence avec la conquête de l'Amérique (1492), se poursuit au XVI^{ème} siècle et, pendant le XVII^{ème} siècle, entre dans une période de décadence politique qui provoque la transition vers la dynastie bourbonne encore actuellement sur le trône en Espagne et à laquelle appartiennent Charles III et Charles IV, responsables des réformes bourboniennes.

boniennes instaurées par Charles III et Charles IV à partir de l'année 1700, qui ont précisément consisté à négocier ces deux réalités, celle d'une Europe éclairée et celle d'un empire fondamentalement religieux en crise. Durant ces réformes, se sont intégrés le besoin de changements économiques et une version espagnole particulière de l'esprit éclairé qui voyait dans la connaissance scientifique un instrument pour atteindre l'objectif divin de la nature : servir l'être humain.

Selon la recherche d'Amaya (2005, tome 1), on peut dire que le travail de José Celestino Mutis en tant que naturaliste dans le Nouveau Royaume de Grenade, se divise en trois étapes qui coïncident pleinement avec la dichotomie qui a traversé sa vie. La première se déroule entre 1760 (année de son arrivée en Amérique) et 1783 (année de sa nomination comme directeur de l'EBR-NRG). Pendant cette première période, le jeune naturaliste passionné travaille de manière indépendante en essayant d'appartenir au réseau international de botanistes qui adhéraient au système linnéen depuis différents endroits de la planète. Pendant ces années-là, il existe à Madrid de multiples tensions au sujet de la formation de l'institution scientifique du royaume au sein des réformes bourboniennes. Dans ce processus, Mutis exprime clairement sa position, plus proche des sciences exactes et propre à l'esprit éclairé de l'Europe centrale, qui le sépare de l'approche utilitaire et pharmaceutique adoptée par l'institution scientifique espagnole. Depuis la Nouvelle Grenade, Mutis a fait des propositions visant à abolir l'institution du Jardin botanique royal de Madrid à la cour espagnole, et a proposé de le remplacer par un Cabinet d'histoire naturelle qui assumerait la botanique à partir de la perspective d'une science pure et non pas utilitaire. C'est en cela que sa position le sépare idéologiquement de Gomez Ortega - son directeur - et grâce à cela, il conservera, dans sa deuxième étape, une autonomie inhabituelle par rapport aux autres expéditions organisées depuis l'Espagne[12] (Amaya, 2005, tome 1, p. 226).

Durant cette première étape, Mutis est un naturaliste déconnecté des systèmes et des institutions, avec une bibliographie désactualisée et une correspondance peu fiable ; il a l'enthousiasme d'un passionné, ce qui suppose aussi un certain désordre dans ses buts et ses moyens. Pendant ces années-là, il cherche désespérément à entrer en relation avec des entreprises coloniales qui puissent soutenir son projet mais qui ne compromettent pas sa vision naturaliste avec la position du royaume. C'est ainsi que, trois ans après son arrivée, il abandonne sa charge de médecin à la cour, et en arrive à devenir mineur et ensuite curé et notaire. Malgré tout cela, durant cette première étape, il parvient à obtenir une certaine reconnaissance et à communiquer avec des scientifiques suédois et européens.

12. Dans ce livre, l'auteure établit une comparaison entre les 4 expéditions organisées par Gomez Ortega dans les colonies espagnoles, toutes ayant l'approche pharmaceutique souligné. Toutefois, l'auteure consacre le chapitre III exclusivement à l'EBR-NRG en raison de sa situation politique particulière et de la production originale d'une épistémè visuel, ce qui constitue la thèse principale du livre.

Il est important de comprendre qu'au moment du voyage de Mutis en Amérique en 1760, le système linnéen a déjà été accepté dans toute l'Europe, même le Jardin botanique royal est créé en s'unissant à ce système, ce qui est une nouveauté en Espagne.

Dans mon travail en tant qu'illustratrice botanique, j'ai pu constater combien la base de la taxinomie linnéenne est l'observation visuelle. Ce système est encore en vigueur et, bien qu'il ait subi de nombreuses modifications, il conserve toujours l'idée d'établir les paramètres des éléments communs pour organiser les plantes en familles, genres et espèces. Dans ce système, le classement se fait à partir d'un exemplaire type, c'est-à-dire d'un fragment de la plante desséchée qui permette de voir la disposition des feuilles et qui, idéalement, contienne la floraison pouvoir déterminer les parties sexuelles d'une plante. Le système linnéen s'est fondé au départ sur le comptage des parties sexuelles masculines pour pouvoir déterminer l'espèce et les parties sexuelles féminines pour déterminer le genre. Aujourd'hui, on tient compte de davantage de facteurs et l'information génétique commence à modifier les bases nettement visuelles que le système taxinomique a eues jusqu'à aujourd'hui. La représentation visuelle d'une espèce est une illustration botanique, un autre des éléments qui font partie du système de taxonomique, apparaît comme un document annexé à l'exemplaire type, qu'accompagne aussi normalement une description technique de la plante, dans une publication scientifique qui avalise la " découverte » botanique.

Pour étayer la lecture rancérienne de cette première étape, je me suis fondée sur la correspondance de Mutis, en en tirant quelques citations qui confirment le caractère visuel du système linnéen. Il est également important d'opérer une claire distinction entre les trois types d'images ou éléments sensibles qui structurent le système de classification : 1. l'exemplaire type, 2. la description technique et 3. l'illustration botanique.

1. L'exemplaire type est une composition de fragments séchés d'une plante. C'est une image faite avec la technique du collage, qui fait appel à la présence des fragments de la plante, pour pouvoir voir directement les caractères pertinents pour sa classification.

2. La description est un texte technique consacré aux aspects morphologiques d'une plante. Dans ce texte, on décrit minutieusement les caractères visuels qui sont essentiels pour la classification, par exemple le nombre et la disposition des étamines et des pistils ainsi que celle des feuilles sur la tige. Chaque partie de la plante a un nom générique et une façon d'être observée et décrite pour garantir une lecture universelle de ces caractères. Parfois, la description peut inclure des observations et des notes contenant un autre type d'informations relatives aux usages, à l'environnement, la localisation géographique mais on ne les considère pas comme pertinentes pour la classification taxinomique. Cette description est une image racontée de la plante. Elle doit être si précise que la classification pourrait omettre l'illustration botanique.

3. L'illustration botanique est une image visuelle dont l'objectif est de représenter une espèce déjà classée à partir de l'exemplaire type et de la description. Elle idéalise et organise visuellement les caractères d'une plante qui sont utiles pour sa classification. Des lectures du recueil épistolaire de Mutis (Amaya, 2005, tome 2), je peux conclure que, durant la première décennie de sa vie dans le Nouveau Royaume de Grenade, le jeune naturaliste a abandonné la médecine pour assumer les fonctions de mineur, de notaire et de prêtre. Pendant cette période, il envoie quelques lettres à Linné, dont il est difficile de suivre la trace, car beaucoup de ces lettres font référence à des documents perdus et sont l'objet de longues attentes sans réponse. Toutefois, dans les vestiges de ces correspondances, on peut percevoir autant son enthousiasme que la variété de ses objectifs, car il envoyait des insectes, des fleurs de quinquina, des descriptions de plantes, quelques illustrations, des animaux et il tendait aussi à déterminer les genres botaniques à l'intérieur du système linnéen. En 1767, Mutis envoie avec succès 167 descriptions de plantes, espérant l'approbation de Linné en tant qu' « arbitre suprême de la science ».


2


3


4

Fig.2
L'exemplaire type d'Espeletia grandiflora, Herbier de l'Instituto Alexander Von Humboldt, 32 x 40 cm.,2021, P.N.A.A.

Fig.3
Description botanique d'Espeletia par Juan B. Aguilar 1792, tiré du (Amaya, 2005, tomo 2, p.134), 2022, P.N.A.A.

Fig.4
Illustration botanique ancienne d'Espeletia. Auteur inconnu. (s.d), Alamy (www.alamy.es/1848-image245838772.html).

Pour développer la problématique spécifique de ce chapitre, je trouve la réponse de Linné, dans la lettre de remerciements pour cet envoi, pertinente :

> Hier, j'ai reçu votre lettre de Cácota, du 3 octobre 1767, accompagnée d'u trésor de nouveaux genres [...] vous avez tout décrit comme si j'avais vu les plantes elles-mêmes [...]
>
> Genre 1 : Je ne m'aventurerais pas à accepter avant d'avoir vu la plante. (Linneo, cité dans Amaya, 2005, tome 2, p. 480)[13]

13. Extrait de la traduction en espagnol de l'original en latin (Je l'ai traduit en français) : *"Ayer recibí su carta de Cácota, de 3 de octubre de 1767, junto con un tesoro de nuevos géneros [...] describió todo como si yo hubiera visto las plantas mismas. [...] Genero 1 : No me atrevería a aceptar sino una vez vista la planta. »*


5


6


7


8


9


10

Fig.5, 6,7,8,9,10
L'exemplaires type Herbier de l'Instituto Alexander Von Humboldt, 32 x 40 cm., 2021 P.N.A.A.

Ce bref commentaire confirme l'importance dans le système de la rencontre directe avec la plante et le lieu de sa visualisation. On peut corroborer le fait que la méthode linnéenne se fonde sur l'observation directe de la plante, qui permet de réaliser une image racontée ou une description. Il m'intéresse de relever que, dans ce cas, Linné accepte la description comme une information déjà dégradée qui rejoint presque le contact direct, mais qui ne parvient pas à être suffisante pour valider le savoir de Mutis. On peut remarquer également que tout se fonde sur les deux premiers éléments du système : l'exemplaire type (ou le contact direct avec la plante) et la description. Dans cette étape initiale qui consiste à classifier une espèce ou un genre, l'illustration (représentation visuelle) n'a encore aucune pertinence, puisque le caractère visuel du système n'est pas donné pour soutenir les images visuelles mais à travers l'observation visuelle qui permet une description. La taxinomie botanique du XVIIIème siècle est une science qui, se fondant sur l'observation visuelle, privilégie l'image racontée, c'est à la fois une science visuelle et logocentrique.

Après cette première décennie de correspondances tronquées, il semble que la communication se normalise et deux envois catalogués à Linné, dénommés première et deuxième collection, sont recensés. On y remarque une relation plus officielle avec les scientifiques suédois, qui déboucherait ultérieurement sur plusieurs dénominations de plantes dans le système.

La première collection a été envoyée à Upsala en 1773, elle contient des spécimens type, avec leurs descriptions techniques, ainsi que quelques illustrations au lavis du peintre Pablo Antonio Garcia Campo, qui conservent le style en usage en Europe. A cette date, Mutis n'élabore pas encore le style propre aux illustrations de l'EBR-NRG, qui sera analysé dans la section suivante. Dans les illustrations envoyées dans cette première étape du travail, le spectateur peut visualiser le fragment de la plante comme si elle venait d'être coupée, il conserve le mouvement naturel des feuilles vivantes et les fleurs sont disposées n'importe où sur la feuille de papier, sans ordre spécifique. Ces images étaient copiées à Upsala pour pouvoir être reproduites dans les publications de l'académie à une étape déjà postérieure à la classification de la plante.

La deuxième collection envoyée à Linné en 1777 est davantage l'appendice d'un envoi important que Mutis fait au Cabinet Royal de Madrid, la nouvelle institution scientifique qui ne comptait pas de cabinet de botanique, puisque le Jardin Royal Botanique de Mingas Calientes développait ce domaine de la connaissance dans son approche pharmaceutique. Dans l'appendice destiné au scientifique suédois, Mutis envoie à nouveau des spécimens type, des illustrations, des descriptions et quelques notes sur les usages et les utilités des plantes. La plus grande partie de la collection est pensée pour la nouvelle institution espagnole, elle contient 86 genres de plantes déjà déterminées, des animaux, des toiles, des insectes, des céréales comestibles, des graines, une préparation de *curare* (un remède indigène), des types de cires, du bois fossilisé, et un Amérindien desséché[14] (Amaya, 2005, tome 2, p. 528).

Cette seconde collection coïncide avec la mort de Linné en 1778. Les années suivantes, Mutis établit une correspondance avec son fils et quelques-uns des scientifiques qui perpétuent son œuvre. Pendant cette période, les classifications correspondantes qui commémorent des noms de botanistes s'opèrent. Il obtient son genre, *Mutisia*, tout comme plusieurs plantes tropicales ont le nom de scientifiques suédois. La reconnaissance arrive finalement de la part de cette science cosmopolite, ses descriptions sont incluses dans les actes de l'académie des sciences de Stockholm et cela lui vaut aussi de correspondre avec des scientifiques d'Europe centrale, avec lesquels il échange des exemplaires et des livres. En 1784, il est finalement reconnu comme Membre de l'Académie royale des Sciences de Stockholm. Dans une lettre datée de cette époque, le scientifique Pher Jonas Bergius reconnaît le travail de Mutis et lui octroie le qualificatif de " témoin oculaire », confirmant à nouveau l'importance de voir la plante directement. " Quant à votre Bergia, je la garde encore, avant tout parce qu'elle n'était accompagnée d'aucune description élaborée par vous en tant que témoin oculaire, de sorte que j'ai décidé de la conserver jusqu'à ce qu'arrive une description faite par vous[15]. » (Amaya, 2005, Tome 2, p. 507)

De manière générale, on peut dire que dans la correspondance avec les scientifiques suédois après la mort de Linné on valorise avant tout le fait que Mutis puisse voir et décrire les plantes ; on lui demande d'envoyer des exemplaires type et on ne remercie que pour les illustrations, car on comprend qu'il s'agit de plantes déjà décrites. L'illustration appartient à une étape de reconnaissances académiques. « [...] nous avons reçu de vous trois belles planches avec des descriptions de plantes désignées par nos noms, comme preuve de votre service et de votre bienveillance envers nous[16] ». (Bergius, cité dans Amaya, 2005, Tomo 2, p. 506)

De ces trois citations, nous pouvons conclure que la taxinomie botanique du XVIII[ème] siècle valorise comme première source de vérité l'observation visuelle et directe de la plante dans

14. Je reprendrai ce point dans la section 1.4

15. Extrait de la traduction en espagnol de l'original en latin (Je l'ai traduit en français) : " En cuanto a su Bergia, todavía la guardo, sobretodo por que no la acompañaba ninguna descripción elaborada por usted como testigo ocular, de modo que resolví conservarla hasta que llegue una descripción suya. »

16. 6 Extrait de la traduction en espagnol de l'original en latin (Je l'ai traduit en français) [...] "recibimos de usted tres hermosas láminas con descripciones de plantas designadas con nuestros nombres, en prueba de su favor y benevolencia para con nosotros »

le travail du scientifique ou témoin oculaire ; ensuite, cette vérité est peu à peu rabaissée à l'exemplaire type, à la description technique qui est aussi une image, bien qu'elle ne soit pas visuelle et enfin, à l'illustration botanique qui apparaît comme une image qui conclut toute la production de connaissance avec le nom qui commémore le scientifique.

Ces éléments étant clairs, j'analyserai cette première étape du travail de Mutis selon l'optique de Rancière : je pense que le fait que l'exemplaire type et la description soient les éléments pertinents pour atteindre les objectifs taxinomiques situe la production de la connaissance botanique sous le régime esthétique des images. Pour pouvoir affirmer cela, je dois faire une transposition de la valeur éthique de l'art chez Rancière à la valeur de vérité que la science prétend avoir depuis le XVIII^{ème} siècle. Rappelons-nous que la valeur vérité de la science construit un cadre de référence pour un ensemble de protocoles, de normes et de manières de produire de la connaissance, et que ces manières sont aussi des objets sensibles.

Chez Rancière, les œuvres qui sont produites à l'intérieur des prémisses du régime éthique font appel à l'immédiateté de la présentation, prétendant annuler toute séparation entre art et vie. Le régime éthique dédaigne les images qui représentent d'autres choses, parce qu'il soupçonne tout le temps cette substitution ; pourtant, la production sensible qui se fait sous cette prémisse tombe d'habitude dans le paradoxe consistant à faire appel à un certain type d'image dans sa production sensible. Nous voyons cette situation dans le cas du système linnéen, car tant l'exemplaire type que la description technique sont des objets sensibles qui remplacent de manière dégradée l'expérience du témoin oculaire. Le système linnéen n'a réellement rien contre l'image en général, mais il valorise davantage la description qui vise le concept permettant de capter sa vérité.

Le régime éthique de l'art fait écho à la critique que Platon fait, dans la République, face à la fausseté des simulacres dans la production artistique, et aux problèmes éthiques que cela amène dans la société. Des œuvres ont été créées selon cette prémisse dans différents lieux et moments historiques. Pour la comprendre à l'intérieur de l'environnement contemporain, Rancière nous parle de l'art qui se supprime lui- même, il nous parle du paradoxe de ces pratiques artistiques qui cherchent des espaces qui ne se séparent pas de la vie, sortant des musées et des galeries, se glissant dans les rues, les supermarchés, dans les vies quotidiennes. Ce sont des productions sensibles qui méprisent la fausseté de la représentation et qui, à l'instar de Linné, placent la valeur dans la présence de l'objet sensible. Il s'agit des pratiques artistiques qui, après les avant-gardes historiques, recourent à la présentation de l'objet ou à l'action directe, et dont nous voyons ultérieurement les traces produites dans différents médias, insérées à nouveau dans des musées, des textes académiques, des catalogues ou des revues d'art.

Dans la première citation de cette section, où Linné répond à Mutis, nous pouvons voir comment il exige un fragment de plante (spécimen type) pour pouvoir déterminer un genre

dans son système. Le régime éthique dans lequel s'inscrit le système linnéen suppose une efficacité de la présentation directe, au lieu de la représentation, le sens de la vue et la présence directe avec la plante étant toujours ce qui avalise le sens de vérité scientifique du moment. Dans les recueils épistolaires de Mutis, nous trouvons des termes comme celui de témoin oculaire pour légitimer la vraie information sur une plante, qui permette de la placer dans le système taxinomique ; l'épistémologie qui se construisait à ce moment-là se fondait sur le sens de la vue, mais cela ne signifie pas que la connaissance se soit fondée sur la représentation visuelle. C'était plutôt un soutien pédagogique à l'intérieur de la certification de la connaissance, dans les publications faites à l'époque.

La botanique du XVIIIème siècle, tout comme les autres sciences, étaient dans une étape de définition de leurs objectifs et limites, et, bien que les naturalistes, en général, eussent une conception mixte des sciences (modèle de Humboldt), ils avaient tendance à scinder leurs savoirs davantage qu'à les connecter. C'est pour cette raison que la taxinomie botanique est une connaissance qui se désintéresse pratiquement de toute information sur le contexte écologique et culturel qui pourrait s'associer à la plante. Pour ce système, le nom de la personne qui a fait les observations, avec la date et le lieu, ou celui de celle qui a reçu l'envoi et l'introduit dans le système sont beaucoup plus importants. On nomme cette démarche bureaucratique à l'intérieur de la science " découvrir une plante ». Dans ce fait si éminemment colonial, l'information relative aux connexions vitales et symbiotiques de la plante avec son entourage n'étaient pas pertinentes, et l'information symbolique, rituelle, médicale ou alimentaire que les plantes avaient pour les populations locales était discréditée, mais non pour autant inutilisée. (Dans la seconde étape du travail de Mutis comme directeur de l'EBR- NRG, cette information ethno botanique ou écologique aura une place plus importante, vu son approche pharmaceutique). Beaucoup des plantes que Mutis observait étaient signalées par des herbiers locaux précisément pour la valeur culturelle qu'elles avaient, cependant, cette information n'a pas été au-delà du système de classement. Nommer les plantes comme dans un système d'adulations académiques et politiques enlève toute légitimité à toute cette connaissance locale et est un geste d'appropriation, de négation et de transformation de cette connaissance.

Sans nier le précieux apport que signifie trouver une manière unifiée de nommer les plantes sur toute la planète, le fait que, justement, les noms choisis pour les plantes célèbrent le système hiérarchique des relations humaines à l'intérieur de la science botanique du XVIII^{ème}[17] attire mon attention. En ce sens, le système linnéen et sa manière de

17. Cette pratique a changé au cours des années, les tendances quant aux noms se sont diversifiées, par exemples de nombreux noms font référence à un trait de la morphologie ou à l'emplacement de la plante, mais il y a aussi des plantes qui dénotent du racisme, célèbrent des personnalités, ont un humour explicite. En réalité, les noms scientifiques révèlent le contexte culturel des humains, dans leur classification des non humains.

nommer révèle aussi une réalité qui a déterminé la relation avec le monde végétal que nous établissons en tant que civilisation moderne : il s'agit d'une relation dans laquelle les plantes sont des objets délocalisés et où leur nom ne nous parle pas de leurs vies ou de la terre qu'elles composent, mais de leurs « découvreurs ».

Le système linnéen renforce ainsi un système hiérarchique de pouvoir et de domination sur le monde végétal, et le fait justement en délocalisant la vie des êtres qu'il étudie, il les déracine littéralement de leur terre et par cela, je veux dire plusieurs choses : la taxinomie linnéenne ne considère ni la racine, ni la totalité de l'être végétal, elle ne considère pas les formes que la plante prend en fonction du milieu qui l'entoure, ne tient pas compte des relations qu'ils établissent avec les êtres et les forces de la nature auxquels ils sont liés. Bien que ce soient les questions que d'autres domaines de la connaissance botanique et écologique ont déjà abordées, il s'avère significatif que cette taxinomie objectivante soit un élément fondamental pour la pratique de ces autres domaines de la botanique qui comprennent l'être végétal d'une manière plus globale.

Pour conclure cette section, dans laquelle je me suis proposé de comprendre la première période du travail de Mutis à l'intérieur du régime éthique des arts, il faut considérer que, tant un exemplaire type qu'une description technique sont des types d'images qui représentent la plante que l'on prétend classifier. Rappelons-nous qu'un exemplaire type est un collage composé des fragments d'une plante (fleur et tige), disposés sur un rectangle blanc (papier carton d'environ 35cm x 50 cm), de telle manière que l'on puisse différencier les parties sexuelles de la fleur et la disposition des feuilles par rapport à la tige. Cette image type collage répond à une esthétique et à une technique. Esthétique parce que l'on doit faire un choix quant à ce que l'on suppose qu'est un exemplaire type, prélever un fragment et le disposer dans le format d'un feuillet standard. L'élaboration d'un exemplaire type implique laisser à l'écart une quantité énorme de plantes rhizomatiques, de feuilles géantes, de systèmes de racines de colonies, de fleurs souterraines, de plantes succulentes entre autres complexités du monde végétal. La conception de ce dispositif de récolte détermine déjà quelles plantes peuvent être d´crites et lesquelles ne peuvent pas l'être. La seule composition qui prétend sécher une plante pour l'insérer dans un format est déjà un éclatement brutal de la complexité d'un être végétal (sans le considérer encore selon les concepts de symbiose ou d'écosystème). L'image d'un exemplaire d'herbier suppose aussi une technique qui implique la connaissance de processus chimiques et physiques, qui permettent la conservation de l'exemplaire, comme le fait de suivre des protocoles d'enregistrement et de nomenclature qui ont un style et une disposition sur le rectangle du feuillet. Cet ensemble de décisions esthétiques et de procédés techniques est ce qui permet d'insérer une plante à l'intérieur du système linnéen, avec la description technique. La description est aussi un type d'image élaborée avec une structure que nous pouvons analyser de la même manière que l'exemplaire type : elle est formée selon une série de décisions esthétiques relatives à l'usage et à l'ordre des mots qui sont choisis, ils doivent être composés à l'intérieur d'un format prédéterminé et unifié qui exclut aussi une quantité de variables du monde végétal.

Nous pouvons voir comment, dans le système linnéen, la représentation visuelle d'une plante (illustration botanique) occupe une place secondaire, celle de la certification qu'elle est déjà entrée dans le système. Publier est comme conclure l'accord, l'illustration qui accompagne cet accord, c'est seulement la partie postérieure de ce certificat, c'est un objet sensible qui corrobore ce que les scientifiques appellent « découverte ». En faisant une analogie, l'illustration botanique occupe la place d'une signature ou d'un sceau sur un contrat de propriété. Nommer, classifier et certifier sont des méthodes pour établir la possession et la maîtrise sur d'autres êtres, dans ce cas, des êtres végétaux. La taxinomie botanique est ainsi, un outil de colonisation du monde végétal.

La construction de cette vérité taxinomique avec des prétentions objectivantes et universalisantes se produit sur la base d'un exemplaire type. La présence d'un fragment de plante permet à la plante d'être découverte, pour exister enfin à l'intérieur de l'ordre que les êtres humains -par un mandat divin auto attribué- donnent à la nature. Toute la rhétorique des dossiers épistolaires de cette période du travail de Mutis vise à indiquer que, avant le procédé consistant à séparer, sécher, styliser, nommer, classifier, représenter et publier, la plante n'existerait pas, même alors que ce fragment de plante aurait passé 10.000 millions d'années ininterrompues en s'adaptant au lieu qu'elle a formé[18]. Sur un autre niveau d'action niveau d'action coloniale, il faut tenir en compte que cet exemplaire type, un premier fragment de la plante qui est soumis à un très long processus bureaucratique pour qu'elle soit « découverte », a en général été apporté à Mutis par les habitants locaux qui avaient un certain type de relation (mystique, médicale, contemplative ou alimentaire) avec cette plante. Je développerai davantage cette argumentation au section 1.4 du présent chapitre.

Dans le système taxinomique de Linné, les images (exemplaire type) qui sont produites selon le régime éthique des arts peuvent facilement tomber dans le paradoxe qui déborde leur intention. La situation est identifiée par Rancière comme le paradoxe de l'art politique. (Rancière, 2011 p. 53-84) A l'instar de quelques pratiques de l'art contemporain qui s'inscrivent intentionnellement à l'intérieur du régime éthique des arts et avec cela, prétendent se libérer du *white cube* (institution, musée ou galerie qui sépare l'art de la vie pour le légitimer) et ont finalement besoin de cette institution pour pouvoir être reconnus comme arts. Il s'agit par exemple des pratiques relationnelles de l'art qui réalisent des actions concrètes dans une com-

18. Les plantes natives du tropique andin sont le résultat de l'adaptation de leur corps au soulèvement de la cordillère des Andes, qui estime-t-on, a eu lieu il y a 10.000 millions d'années.

munauté, ou de certaines pratiques d'art activiste. Dans les deux cas, une fois que la relation ou l'action est produite, surgit le besoin de montrer un registre pour pouvoir légitimer l'événement à l'intérieur de l'institution artistique, ce registre est en général une image visuelle ou audiovisuelle, un texte académique ou un entretien avec l'artiste. Toutes ces ressources sont des objets sensibles qui sont les témoins de ce qui s'est passé. Ce sont les objets qui légitiment l'action à l'intérieur de l'institution de l'art et nous permettent de reconnaître cetteaction comme de l'art.

Dans le cas du système linnéen, le spécimen type, qui prétend être témoin direct d'une plante à classifier, ne peut pas se libérer de la technique et de l'esthétique qui produisent le feuillet (image de l'herbier) qui, entre autres choses, le séparent profondément de toute l'information du contexte que possède un corps végétal. Il faut se rappeler qu'un corps végétal est fondamentalement un corps qui « fait son lieu », sans se séparer en aucune façon de lui. L'essence de la vie végétale est justement le lien qu'elle établit avec le lieu dans lequel se déroule sa vie, le lieu même se configure à travers ce lien : la terre noire qui permet que les graines germent est l'accumulation de corps végétaux en train de se décomposer et de se mélanger métaboliquement avec toute sorte d'êtres vivants et de minéraux ; «la vie fait le lieu». En revenant à l'image fondamentale du système linnéen (exemplaire type), on peut affirmer que le fragment de plante séché n'appartient pas à un lieu, qu'il est déconnecté de son propre corps et des êtres vivants avec lesquels il s'associe nécessairement ; cette image est une des forces esthétiques qui contribuent à former l'idée d'une nature objectivée et mécanisée. Dans ce système taxinomique encore en vigueur, les plantes sont des objets séparables de leur lieu, des êtres avec lesquels ils vivent en symbiose, de la terre qu'ils produisent et de laquelle ils s'alimentent. Elles deviennent des objets mesurables, quantifiables, classables, elles sont nommées et standardisées.

Selon la logique du régime esthétique des arts, le paradoxe du système linnéen est, qu'en prétendant ne pas avoir de distance avec les êtres qu'il classifie, il a recours à un système qui, de toute façon, a besoin de la distance qu'entraînent les images et, outre cette distance, le système impose une autre distance infranchissable entre les êtres qu'il étudie et le lieu que ces êtres forment à travers leurs relations. «Le lieu qu'ils font»

Il est pertinent de se demander ce que ce système de classification entraîne pour la vie des êtres qu'il classifie et ce qu'il a apporté à la compréhension de la complexité de la vie. Avant tout sur ce qu'il peut apporter dans ce moment de crise climatique que nous sommes en train d'affronter. La science du XVIIIème siècle a cherché à objectiver les êtres vivants, elle a prétendu les comprendre à partir d'une logique mécanique sous une loupe antropocentriste, la taxinomie botanique est l'un des engrenages de ce système. Aujourd'hui, elle sert à comptabiliser les espèces qui s'éteignent.

1.2. Mutis, directeur de l'expedition botanique royale

Régime poétique des arts

En 1783, les conditions politiques et scientifiques se sont réorganisées. Linné meurt, on a créé le Cabinet Royal d'Histoire naturelle à Madrid (sans pavillon de botanique) et le Jardin botanique Royal de Migas Calientes se consolide dans son entreprise pharmaceutique en organisant quatre grandes expéditions dans les colonies espagnoles (Amaya, 2005, tomo 1, p.313-348). Dans ces nouvelles circonstances commence la deuxième étape du travail de Mutis dans le Nouveau Royaume de Grenade. Sa participation et sa reconnaissance dans le système de Linné, tout comme sa nouvelle appartenance en tant que curé lui ont valu l'aval de l'Archevêque-Vice-Roi Antonio Caballero Góngora, qui sera le nouveau mentor de son projet botanique. A partir de ce moment-là et pendant les 25 années suivantes, entre 1773 y 1808, il commence à diriger l'EBR-NRG, une entreprise éclairée coloniale, qui, selon Daniela Bleichmar (2016, p 110-115), est une entreprise hautement exceptionnelle par rapport aux autres expéditions du royaume et à son indépendance envers son directeur Gomez Ortega. Pendant cette période, Mutis conservera sa position critique par rapport à l'institution espagnole, mais paradoxalement, il comptera sur de grandes ressources de la couronne pour un temps prolongé. Etant donné que la conception de la botanique du royaume avait des fins clairement commerciales, au moment où il est nommé directeur de l'EBR-NRG, on exige de lui qu'il suspende les communications de ses découvertes avec les scientifiques suédois. Mais, comme nous pouvons le voir dans le recueil des lettres de Mutis, malgré des problèmes avec la douane et l'inquisiteur, il continuera à échanger des livres et des lettres, des illustrations, y compris des descriptions et des reconnaissances avec plusieurs scientifiques européens et continuera à utiliser les systèmes de classement pour son nouveau

projet, la Flore du Nouveau Royaume de Grenade. C'est à cette période qu'il est finalement reconnu comme membre de l'académie des sciences de Stockholm. (Amaya, 2005, tomo 2, p.505-511)

Le caractère exceptionnel auquel se réfère Daniela Bleichmar tient à ce que l'EBR-NRG a été une entreprise différente des autres expéditions du royaume, principalement parce que ce n'était pas un long voyage mais une entreprise installée dans le lieu qu'elle explorait. C'est pour cette raison qu'elle allait recevoir des instruments, des livres, des salaires permanents et que Mutis aurait la liberté de gérer ces ressources. Gómez Ortega allait envoyer de l'Ecole de *San Fernando* de Madrid deux peintres choisis à cette fin, mais rapidement Mutis allait rencontrer de grandes difficultés pour travailler avec eux, bien qu'ils aient eu la formation spécifique pour représenter des plantes à des fins botaniques. Ces peintres avaient le même salaire que les scientifiques à l'intérieur des expéditions du royaume, c'est-à-dire qu'ils avaient un statut identique au leur. Peut-être cela les rendait difficiles à orienter et très coûteux pour Mutis, qui avait déjà une certaine expérience avec des peintres locaux. C'est pour cela qu'en tant que directeur, il décide de former ses propres illustrateurs, amenant de jeunes participants à son atelier de Quito, Popayán et Bogotá.

L'EBR-NRG occupe une place fondamentale dans les récits de la nation colombienne. Depuis notre enfance, on nous enseigne que les chefs de la révolution d'indépendance se sont associés d'une certaine manière à cette entreprise, et ses reproductions font partie de l'imaginaire collectif. Toutefois, en tant qu'artiste et illustratrice botanique, j'ai toujours perçu que cette entreprise occupait une place inconfortable dans l'histoire de l'art parce qu'elle n'est pas tout à fait considérée comme de l'art, et une place étrange dans le domaine des sciences, parce qu'elle ne peut pas non plus être utilisée comme une référence dans la science. Au cours de cette recherche, j'ai pu comprendre que cette perception tire son origine du triple clivage dans lequel se situait cette entreprise coloniale :

1. En raison de son objectif pharmaceutique, elle reste isolée du projet taxinomique universel.

2. En raison de la distance conceptuelle que Mutis avait du projet pharmaceutique, il ne parvient pas à apporter une contribution à l'économie de l'empire.

3. En raison de sa décision de ne pas travailler avec des peintres espagnols, il crée un style graphique qui l'éloigne aussi du style d'illustrations usité en Europe.

De toute manière, ces trois clivages sont relatifs, car dans son essence, cette entreprise était aussi coloniale que les buts de la science d'Europe centrale ou ceux de la science pharmaceutique de l'empire.

A travers la lecture des historiens consultés, on peut comprendre que, bien que Mutis garde une différence idéologique avec le projet pharmaceutique espagnol, il accomplit sa promesse d'apporter une contribution dans ce sens-là (Nieto, 2000, p. 181-195). Entre 1793 et 1794, il publie, sur papier journal, son œuvre intitulée *El arcano de la Quina* (Le secret de la quinquina), dans laquelle il montre, avec la méthode linnéenne, qu'il existe sept espèces de quinquina aux différents usages pharmaceutiques et qu'en outre, ces plantes existent dans les territoires de la Nouvelle Grenade, non seulement au Pérou ou en Equateur, comme on le croyait jusqu'à ce moment-là. Il a aussi apporté une contribution par rapport au thé de Bogota ou à la cannelle, sans obtenir un grand intérêt de la part du royaume à faire usage de ces exploitations possibles. (Nieto, 2000, p.137-146)

Je pense que la différence idéologique que Mutis avait par rapport aux intérêts commerciaux du Royaume peut se remarquer par exemple dans le volume de sa production inscrite dans la taxinomie de Linné. L'EBR-NRG a produit 20.000 exemplaires type pour fonder ce qui est aujourd'hui l'Herbier national colombien (section de l'institut des sciences de l'Université nationale de Colombie). Elle a également produit 5393 planches qui se trouvent aujourd'hui au Jardin botanique royal de Madrid. Le fait que cette grande production métisse se trouve à Madrid est une autre des conditions qui dérange autour de l'EBR-NRG. Fermer l'entreprise et transférer entièrement le matériel graphique a été une des premières décisions prises en 1816 par Morillo, le militaire qui viendrait pour reconquérir (pacifier, selon l'empire), les territoires américains. L'Espagne veille depuis lors sur toute la production graphique de l'EBR-NRG. Ces illustrations étaient destinées à la publication de la *Flora del Nuevo Reino de Granada* (Flore du Nouveau Royaume de Grenade), fait qui ne fut possible qu'en 1954, dans le cadre d'un accord entre le gouvernement espagnol et le gouvernement colombien. Cette publication n'est déjà plus actuelle par rapport à la taxinomie en vigueur et, puisqu'il s'agit d'une production au service de la taxinomie botanique, elle n'occupe pas une place pertinente dans le discours de l'histoire de l'art colombien ou espagnol. L'institut colombien d'anthropologie et d'histoire publie depuis lors les livres en vente et certains occupent une place dans les bibliothèques publiques et universitaires du pays. On pourrait dire que c'est une iconographie qui, aujourd'hui, fait partie de l'imaginaire collectif, mais qui reste dans les limites de ce qu'on considère comme un art mineur. Ses images sont incluses dans des décorations, des textiles, des imprimés. La discipline qui a véritablement le plus étudié cette énorme production graphique de botanique est l'histoire.

Pour cette section, je me propose d'analyser cette production graphique, en la pensant non seulement à l'intérieur de la logique scientifique et économique qu'impliquaient les réformes bourboniennes, mais aussi comme une pure production d'images selon l'optique de Rancière. Pour atteindre cet objectif, j'utiliserai la trame conceptuelle

qui, jusqu'à présent, avait été faite sur la personne de Mutis, plongée dans un empire profondément catholique, qui tentait de reconfigurer son économie et s'efforçait de s'adapter à l'esprit éclairé du reste de l'Europe.

Le style graphique de l'EBR-NRG est le résultat d'un travail de collaboration entre la clarté conceptuelle de Mutis et les solutions techniques que les illustrateurs ont trouvées dans les produits locaux et dans les rares références visuelles. Il est possible que les seules images d'illustrations botaniques qu'ils aient pu voir aient été celles que Mutis avait dans ses livres, où, normalement, l'usage de la couleur ne faisait pas partie des reproductions. La seule véritable référence artistique des peintres de l'EBR-NRG était la référence religieuse au style baroque. Cette situation matérielle et académique précaire s'est révélée être une grande chance sur le plan créatif, puisque les clivages conceptuels de Mutis, les difficultés et les avantages techniques qu'entraîne le fait de travailler sous les tropiques, ainsi que l'impossibilité de copier un style (comme on le faisait à l'époque), ont permis la création de quelque chose de neuf qui a démarginaliser les acteurs locaux.

Il vaut la peine de faire remarquer que, ni à cette époque, ni aujourd'hui, le travail de l'illustrateur botanique n'est considéré selon les mêmes paramètres que le travail d'un artiste. Selon les instructions que Gómez Ortega donne aux illustrateurs botaniques, il est clair que leur rôle est de suivre les lignes directrices indiquées par le scientifique responsable. Il conseille également aux illustrateurs d'occulter quelque trait d'imagination, d'expressivité ou d'individualité artistiques (Bleichmar, 2016, P.108). C'est pour cela que de nombreuses images produites au sein de l'EBR-NRG sont l'œuvre d'auteurs anonymes ; il est même possible qu'elles aient été faites à plusieurs mains, tout comme on travaillait dans les ateliers baroques.

L'expression d'un individu est précisément un des aspects que la discipline esthétique de l'époque commence à mettre en valeur pour créer l'idée d'un artiste-génie qui marquera fortement les logiques de la production artistique européenne durant les siècles suivants. Bien que les illustrateurs botaniques d'Espagne aient été formés à l'Académie *San Francisco* et réclament leur place en tant qu'artistes dans la société, le fait qu'ils doivent exclure de leur travail l'expression de leur individualité a écarté le lieu de leur production dans la valorisation de l'art, qui sera désigné ultérieurement comme art majeur. Par ailleurs, l'évolution du concept d'artiste-génie, ainsi que d'autres circonstances techniques et politiques ont peu à peu remis en question la place privilégiée que la capacité mimétique des artistes avait occupée jusqu'alors, pour permettre à d'autres types de valeurs esthétiques de surgir, par exemple, dans le cas de la peinture, on a commencé à apprécier les éléments picturaux en eux-mêmes. Des éléments comme le geste, la matérialité, l'usage de la couleur, la composition ou l'abstraction ont commencé à entrer dans le discours sur l'appréciation esthétique.

L'originalité et la nouveauté relatives à l'utilisation de ces éléments sont devenus les caractéristiques de l'expressivité de l'artiste-génie.

C'est ainsi que le métier de l'illustration botanique a été exclu du groupe restreint des Arts majeurs, car il exigeait de renoncer à l'expression individuelle et de rester centré sur les capacités techniques et mimétiques pour atteindre les objectifs de représentation de plantes dans le cadre de la bureaucratie scientifique de la classification taxinomique. Le métier est ainsi resté à l'intérieur de la logique du régime poétique des arts, dans lequel la représentation se fait d'une manière donnée pour atteindre des objectifs déterminés. Toutefois, les théories esthétiques européennes étaient encore loin d'avoir un impact sur la production d'images dans les colonies, qui obéissait dans sa totalité à des fins religieuses. La production se faisait dans des ateliers dirigés par un maître qui possédait une plus grande expérience et qui ne recherchait pas la reconnaissance de son génie ni l'expression de son individualité. Les peintres que José Celestino Mutis a formés faisaient encore partie de cette structure, et c'est pour cela qu'il les a préférés aux artistes qui venaient d'Espagne. La formation des peintres locaux de son atelier lui a indubitablement permis de créer la surprenante unité stylistique qui s'est maintenue chez les soixante-deux illustrateurs ayant travaillé pour l'"EBR-NRG au cours de 33 ans (Gonzales, 2013, p. 29). Cette unité stylistique est aussi due au fait que la structure esthétique de Mutis était assez claire et que la méthode d'enseignement de l'école diffusait ces concepts de manière efficace.

Le style produit par l'EBR-NRG consiste précisément en la représentation idéalisée d'un fragment de plante, qui imite de plus l'exercice esthétique de production d'un exemplaire type. Comme je l'ai expliqué dans la section précédente, la production d'un exemplaire type entraîne le fait de prendre des décisions relatives à la disposition de la plante séchée sur un format rectangulaire. Il s'agit ici d'un exercice de composition, qui répond exactement à l'exigence de rendre visibles les parties pertinentes d'une plante qui permettent de déterminer son classement dans le système. La tradition de l'illustration botanique que l'on réalisait en Europe répondait à une autre construction de l'image, il s'agissait de l'exercice mimétique de représenter, (de façon plus ou moins idéalisée), un fragment de plante qu'on pouvait s'imaginer dépliée dans l'espace qu'elle occupait, même quand cet espace serait ce même rectangle blanc. Ce fragment de plante était également disposé de telle manière que le regard instruit d'un botaniste puisse déterminer l'espèce grâce à la disposition correcte que le dessinateur aurait choisie. La différence entre ces deux images (herbier et illustration européenne) est que la première aplanit la plante pour la disposer dans le rectangle et la seconde fait appel aux ressources de la perspective, la lumière et la couleur (dans certains cas), pour donner l'impression que la plante est vivante et présente à l'intérieur de ce rectangle.

Nous pouvons voir deux comparaisons entre des images faites approximativement à la même période en France (à droite) et dans l'EBR-NRG (à gauche). Ce sont des plantes qui partagent au minimum leur appartenance à la même famille botanique.



11



12

Fig.11
Illustration botanique du Thylansia style EBR.NRG., 32 x 40 cm.,2021, P.N.A.A.

Fig.12
Illustration botanique du Thylansia Style européen. Auteur anonyme, 1760, Gallica (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1520728d/f403)



13



14

Fig.13
Illustration botanique famille Rubiaceae style EBR.NRG. Auteur anonyme, 37 x 54cm., Real Jardín Botánico-CSIC (www.rjb.csic.es/icones/mutis)

Fig.14
Illustration botanique famille Rubiaceae Style européen. Auteur anonyme, 1760, Gallica (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1520728d/f403)

Le style que Mutis a conçu a été le résultat du mélange de ces deux types d'images. Il y a une idéalisation de la plante dans la décision de montrer les caractères essentiels à sa détermination. Aussi, un aplanissement de l'image, imitant la disposition des exemplaires d'herbier et un usage de la couleur qui fait donner l'impression que la plante est vivante et présente à l'intérieur de ce rectangle. Cet aplanissement de l'image est un trait distinctif des planches de l'EBR-NRG ; on peut en déduire que la formation des dessinateurs excluait le recours à la perspective et limitait passablement l'usage du clair-obscur. Un autre des traits distinctifs de ces images est dans leur matérialité. Peut-être en suivant la même démarche consistant à travailler avec des peintres locaux, meilleurs marchés et plus nombreux, dans l'EBR-NRG, on décide d'utiliser également des pigments locaux, dont de nombreux sont extraits des plantes illustrées. Ceci a impliqué une recherche et la production de connaissances à partir de l'expérimentation qui n'a pas été incluse comme une des contributions possibles que l'EBR-NRG pouvait apporter aux buts commerciaux de l'exploitation de la botanique dans la colonie.

Mutis élabore ses critères esthétiques et la pédagogie de l'école de l'EBR-NRG, en se fondant sur la théorie esthétique d'Anton Raphael Mengs. L'auteur a connu une réception importante parmi les artistes espagnols s'identifiaient à l'esprit néoclassique, qui à son tour, correspond bien à l'esprit éclairé, universalisant, essentialiste et profondément humaniste. A travers cette citation, nous pouvons voir combien sa théorie était adaptée au travail et au style de l'EBR-NRG. « L'art est supérieur à la nature parce qu'il réunit les perfections qui sont séparées dans la nature[19] ». (Mengs, cité dans, Gonzales 2013, p.25)

La citation se trouve dans un des livres de sa bibliothèque[20], il s'agit des réflexions sur la beauté et le goût pour la peinture. Selon Beatriz Gonzales, le livre serait le guide théorique qui a orienté esthétiquement l'école de l'EBR-NRG. Bien que Mutis ait été plongé dans les plis conceptuels du baroque, il a prôné un style néoclassique en ce qui concerne ses illustrations.

Afin de comprendre la production de l'EBR-NRG selon la perspective de Rancière, je me permets d'interpréter la citation de Mengs dans le contexte de Mutis : L'art sera compris

19. Extrait de la traduction en espagnol de l'original en allemand (Je l'ai traduit en français) "*El arte es superior a la naturaleza porque cuanto reúne las perfecciones que en la naturaleza se encuentran separadas*»

20. Sur les 33 ans de la durée de l'EBR-NRG, Jose Celestino Mutis en a été le directeur pendant les 25 premiers. Pendant les 8 ans suivants, l'entreprise coloniale a conservé les critères de soin directeur, bien que ces années aient été fortement marquées par les luttes pour l'indépendance.

comme l'illustration botanique ; souvenons-nous que c'est un type d'image visuelle qui représente un fragment de plante. Dans cette citation, le mot nature sera compris comme le fragment direct de la plante qui peut en arriver à constituer l'exemplaire type.

En faisant cette analogie, et en accord avec la production de l'EBR-NRG, on peut déduire que, pour Mutis, l'illustration botanique est supérieure à l'image qu'elle présente (exemplaire type), puisque la première peut réunir les caractéristiques essentielles d'une espèce végétale qui se trouvent séparées entre différents exemplaires de celle-ci.

Si nous prenons en compte le fait que, précisément, le processus bureaucratique de la « découverte » botanique consiste à décrire les caractéristiques essentielles d'un groupe de plantes au point de déterminer lesquelles d'entre elles constituent une espèce, nous pouvons comprendre qu'une espèce déterminée est précisément un concept auquel on arrive au moyen de l'abstraction. Ceci étant, une illustration botanique comprise par Mutis est précisément la représentation de ce concept abstrait. Dans cette seconde période de son travail, Mutis inverse l'ordre des éléments sensibles qui font partie de la classification botanique. Si, dans sa première période, l'illustration botanique occupait la troisième place par rapport à l'exemplaire type et à la description, dans cette deuxième étape du travail, l'image visuelle qui donne une illustration botanique arrive à occuper le lieu privilégié. Selon l'analyse rancérienne que je me propose de faire, pendant cette période, Mutis passe du régime éthique au régime poétique de l'identification des arts. Ce passage entre les régimes se produit précisément en raison de la structure baroque à l'intérieur de laquelle s'inscrit l'EBR-NRG.

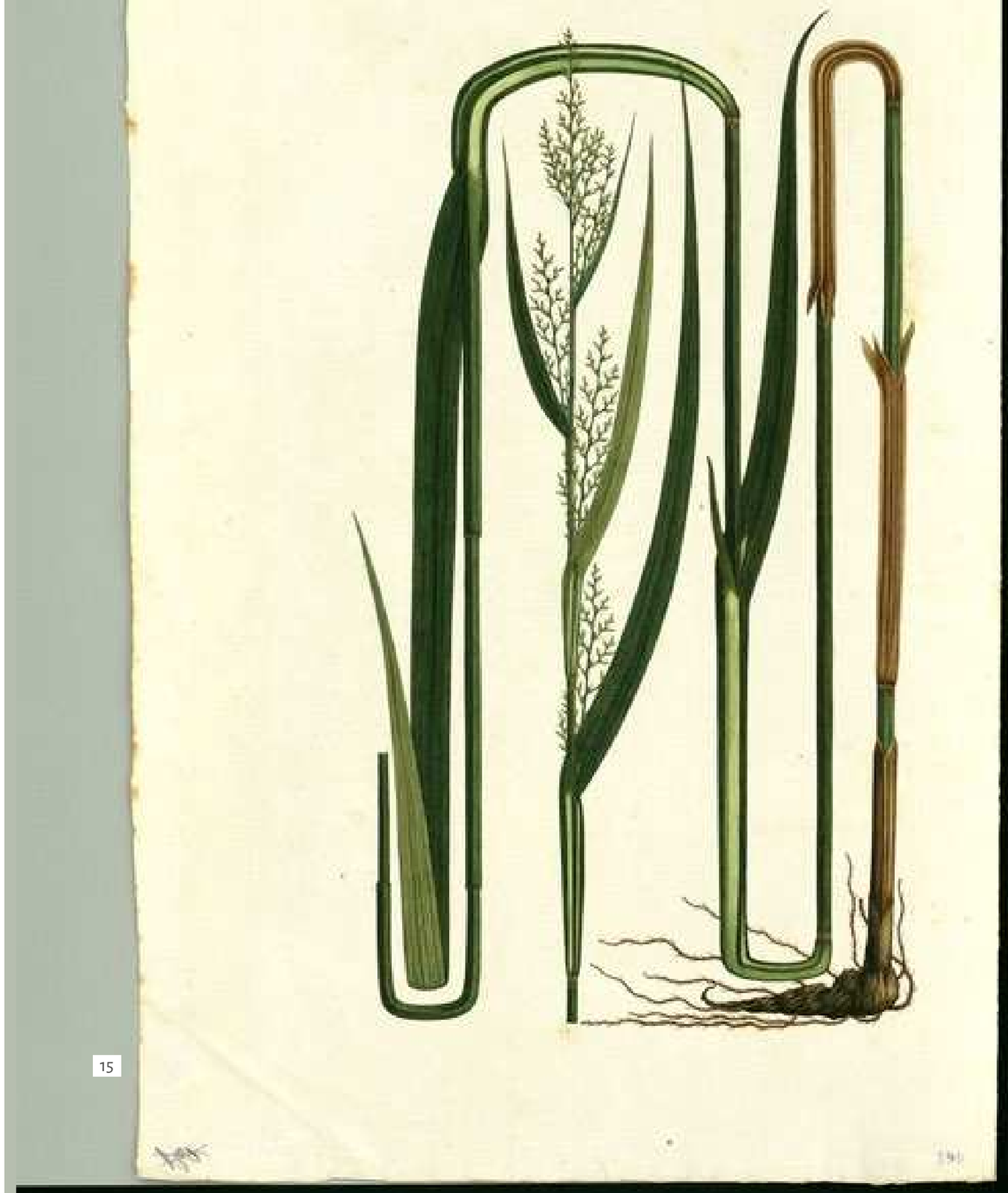
Le processus d'abstraction qui s'opère dans la description d'une plante est précisément ce qui succède dans la description d'une plante, c'est précisément le processus visuel qui se produit dans une illustration botanique, choisir les meilleurs détails, postures, moments d'une plante, pour les réunir dans une image qui idéalise cette réunion parfaite. Puisqu'elle est parfaite et réunit tout ce qui est séparé, cette image illustre une espèce idéale, pas un individu imparfait. Mutis élabore son style selon cette logique du système taxinomique qui coïncide pleinement avec la théorie esthétique de Mengs.

Comme nous l'avons vu, l'EBR-NRG se positionnait dans un triple clivage : par rapport à la science taxinomique, par rapport aux objectifs commerciaux et par rapport à la pratique artistique européenne de la production d'illustrations botaniques. Je pense qu'à cause de ce caractère fractionné, elle n'a pu atteindre ni ses objectifs commerciaux, ni participer à la construction de la connaissance taxinomique cosmopolite, puisque son travail n'est pas parvenu à être publié. De nombreux historiens expliquent ce fait par la coïncidence de la révolution d'indépendance, mais elle n'a eu lieu que pendant les dernières années de fonctionnement de l'EBR-NRG et n'explique pas vraiment ce qui a maintenu une entreprise d'une telle magnitude et d'une telle prospérité pendant 33 ans (1783-1813). Je crois que la réponse peut précisément se trouver en ce qu'elle a placé son travail dans le régime poétique d'identification des arts.

Fig. 15
Illustration botanique famille Poaceae, EBR.NRG Auteur anonyme, 37 x 54 cm., Real Jardín Botánico-CSIC (www.rjb.csic.es/icones/mutis) bpt6k1520728d/f403).

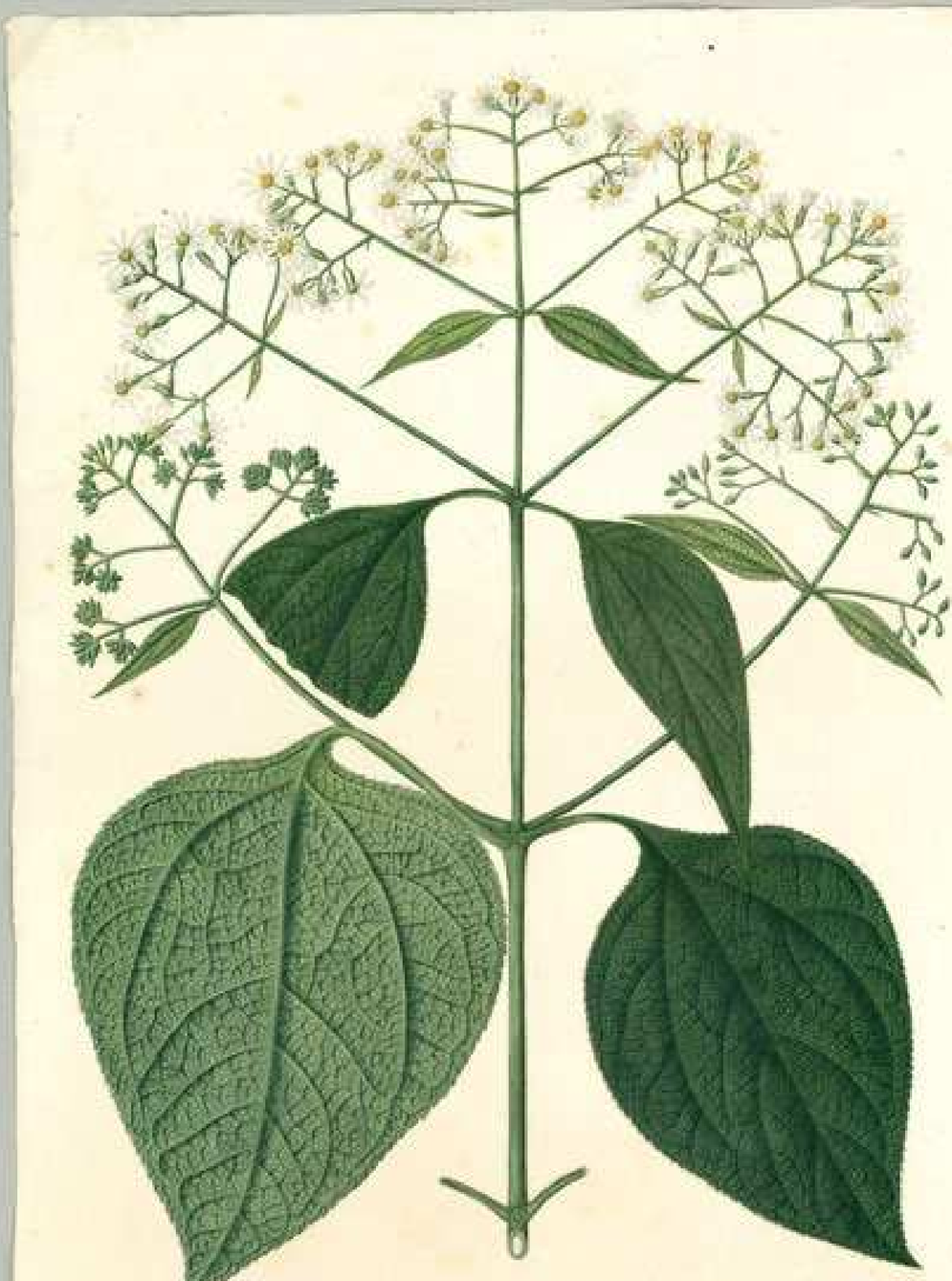
Fig. 16
botanique genre Espelethia, EBR.NRG Auteur anonyme, 37 x 54 cm., Real Jardín Botánico-CSIC (www.rjb.csic.es/icones/mutis) bpt6k1520728d/f403).

Fig. 17
Illustration botanique famille Asteraceae, EBR.NRG Auteur anonyme, 37 x 54 cm., Real Jardín Botánico-CSIC (www.rjb.csic.es/icones/mutis) bpt6k1520728d/f403).



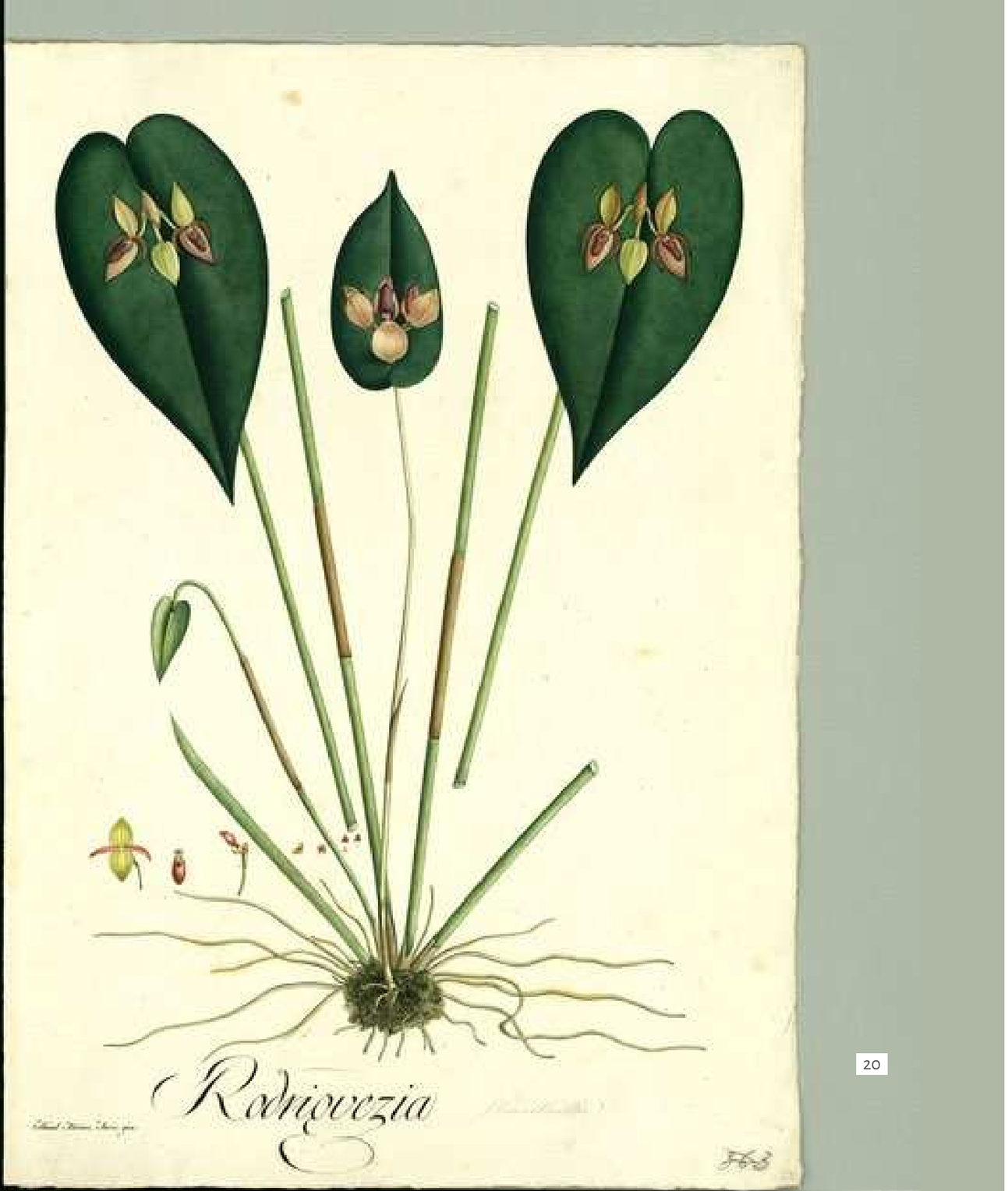


Spectonia




Scitamineae
Serapias
374





20

Le régime poétique de l'art-contrairement au régime éthique-situe toute la puissance de la production du sensible dans le pouvoir de la représentation. Dans la production du sensible que l'on fait sous cette logique, on assume que, lorsque l'on représente quelque chose, c'est là que l'art déploie toute sa puissance sensible et participe de la vie, puisqu'il affecte la sensibilité et de là, les décisions et comportements de ceux qui le perçoivent. C'est ainsi que l'on suppose que, depuis la représentation, on peut accéder au domaine politique. Selon cette prémisse, des genres artistiques qui allaient indiquer la manière dont cette puissance sensible atteindrait ses objectifs se sont formés, et des écoles et ateliers qui allaient également développer techniquement cette production sensible ont vu le jour. Dans ce système, il y a donc une coordination parfaite entre la représentation, les techniques et les objectifs que cette représentation se propose d'atteindre. Dans le cas général de l'empire espagnol, ces objectifs étaient d'établir une colonisation par la voie religieuse. Vue de cette manière, toute la production sensible de l'empire espagnol est le résultat de cet objectif, exécuté à l'intérieur du régime poétique de l'art.

L'EBR-NRG s'inscrit aussi dans ce régime poétique : il y a une production sensible centrée sur la représentation, une école qui produit ce style (au lieu d'un genre)[21], et on attend que la puissance de l'image représentationnelle parvienne à atteindre l'objectif de faire de la biodiversité de la colonie une ressource exploitable. Ce fut au moins le serment que Mutis a fait à la couronne et pendant 33 ans, la couronne a soutenu l'entreprise, en présumant que la représentation d'images était un moyen idéal pour atteindre ses objectifs d'exploitation. Dans l'empire espagnol et catholique, on était si confiant dans le fait que la production d'images qui représentaient une plante était la manière de la faire appartenir aux ressources du royaume que l'on ne s'est pas rendu compte de l'inefficacité des propos et de la réalité fractionnée sur laquelle était érigée l'EBR-NRG. La seule place réelle que ces images ont occupée dans le royaume a été une place symbolique. Elles étaient si coûteuses qu'on les utilisait pour obtenir des appuis politiques (tout comme les noms des plantes) et montrer ainsi le pouvoir impérial. Cette place purement symbolique démontre précisément la structure baroque à l'intérieur de laquelle elles ont été produites.

Je reprends et élargis la question à nouveau. Qu'est-ce qui a soutenu cette entreprise monumentale pendant aussi longtemps ? Pourquoi la représentation des plantes a-t-elle eu une place si importante dans la politique coloniale ?

Nous avons déjà vu comment la production graphique de la EBR-NRG s'inscrit pleinement dans le régime poétique des arts de Rancière. Dans cette logique de production durable, les images ont un but spécifique qui est atteint au moyen d'une technique, d'une manière de représenter, de choisir et de situer les éléments visuels dans la

←

Fig. 18,19,20 *Illustration botanique famille Orchidiaceae, EBR.NRG* Auteur anonyme, 37 x 54 cm., Real Jardín Botánico-CSIC (www.rjb.csic.es/icones/mutis) bpt6k1520728d/f403).

21. Comme il s'agit d'un art mineur, réalisé dans des buts scientifiques, on ne parle pas de genre artistique pour se référer à l'illustration botanique. C'est l'une des conséquences du dualisme art majeur - art mineur, instauré, comme tant d'autres dualismes, au XVIIIème siècle.

composition. C'est cet ensemble de caractéristiques plastiques qui constitue un style permettant d'atteindre au mieux les objectifs d'une représentation donnée. Dans le cas de l'illustration botanique en général, l'objectif était de montrer et de publier les espèces "découvertes". Dans le cas particulier du EBR-NRG, les illustrations visaient à atteindre l'objectif d'intégrer les plantes représentées dans les domaines et ressources exploités de la couronne. Cet objectif a été atteint grâce à l'invention d'un style particulier, ce qui explique la grande ampleur et le caractère exceptionnel de cette entreprise scientifique-artistique-coloniale. Penser qu'une représentation d'une plante peut la faire entrer dans les ressources d'un empire correspond précisément à une structure de pensée baroque.

Pour comprendre cette structure, et pour comprendre de quelle manière elle a soutenu la taille de la EBR-NRG, il est important de se rappeler que les réformes des Bourbons n'ont jamais eu l'intention de soustraire l'église au pouvoir de l'État, mais seulement de lui donner une petite remise en ordre. C'est pourquoi Mutis a trouvé son affiliation en tant que prêtre avec l'archevêque-vice-roi très utile pour sa nomination en tant que directeur du EBR-NRG. Cette affiliation de la science à l'église était mal vue par les scientifiques européens, qui n'ont jamais considéré sérieusement les institutions scientifiques d'Espagne : l'académie de Stockholm n'a jamais accepté un lien productif avec le Jardin botanique royal de Madrid ou avec le Cabinet royal d'histoire naturelle. Cette affiliation claire de l'institution scientifique en Espagne à l'église signifiait que la conception de l'étude de la botanique n'avait pas seulement les objectifs mercantiles qu'elle recherchait, mais que l'étude de la botanique était totalement intégrée à la logique représentative dans sa propre idée de la production de la connaissance. C'est pourquoi il y a toujours eu des liens très forts entre l'académie de San Francisco et les institutions scientifiques du royaume. Contrairement au système linnéen, et à la science qui se faisait dans le reste de l'Europe, la représentation d'une plante dans le contexte espagnol était déjà une manière de la posséder et avec elle la possibilité de l'utiliser pour l'économie de l'empire. La publication d'une illustration botanique était très coûteuse et, plus qu'une certification au sein du système taxonomique (comme dans le cas de Linné), elle avait la fonction symbolique d'être une réussite impériale auprès des nobles et des politiciens. Les illustrations botaniques étaient donc un élément clé dans les hiérarchies de pouvoir de l'empire espagnol.

Pour comprendre comment la structure de la pensée baroque s'est manifestée dans la production sensible de laEBR-NRG, je vais utiliser certains des éléments qu'Elias Palti identifie dans la structure de la pensée baroque (2018, p. 41 - 52).

Dans son analyse, l'auteur souligne que dans la peinture baroque, la représentation révèle son propre artifice à travers des stratégies plastiques qui montrent et dissimulent simultanément la matérialité picturale. Il fait référence à des stratégies telles que le trompe-l'œil, qui consiste à apposer la signature de l'auteur sur un objet représenté, à faire ressortir un personnage du tableau d'un faux cadre, ou à représenter le peintre tel qu'il peint le tableau observé, comme dans le cas des Ménines de Velazques. Au lieu de ces stratégies, l'école de Mutis a inventé des coupes, des plans et des plis des corps végétaux. Il a réalisé des compositions avec des éléments botaniques qui ne représentent pas une plante, mais un autre type d'image, ils représentent un spécimen type.

Les illustrations du EBR-NRG sont des représentations de spécimens types, elles ne sont pas des représentations de plantes vivantes. Ils créent et révèlent l'artifice entre les plantes vivantes et les images qui sont les spécimens types, rappelons qu'il s'agit de collages avec des fragments de plantes disséquées.

Les illustrations de la EBR-NRG, qui représentent des spécimens standard, montrent des corps végétaux coupés, aplatis, pliés, forcés dans un format plat et rectiligne, et en même temps, ces illustrations révèlent leur artifice à travers les couleurs et les formes de ces plantes en pleine vitalité. C'est-à-dire qu'ils apparaissent avec toute leur vitalité et aussi avec les coupes et les plis d'un spécimen typique, et ils ne sont jamais réellement empaillés. C'est ainsi que la structure de la pensée baroque s'exprime dans les illustrations de la EBR-NRG ; il ne s'agit pas d'un style pictural mais d'un concept de représentation, d'une manière d'opérer et d'agencer les éléments de l'image.

Selon Palti, la clé de la structure de la pensée baroque est la fonction de médiateur, un élément de la peinture qui permet la transition entre les plans d'immanence et de transcendance, normalement représentés comme la terre et le ciel. Les illustrations botaniques du EBR-NRG remplissent précisément la fonction de médiateur entre la colonie et la cour impériale : le plan immanent serait les plantes vivantes sur les terres de la colonie, et le plan transcendant serait les espèces cataloguées et classées pour la couronne espagnole, constituant l'inventaire accessible dans les hautes coupoles de la cour. Les illustrations botaniques ont pour fonction d'effectuer cette transition grâce au pouvoir de la représentation, qui permet de se passer complètement de ce qui est représenté. Il permet ainsi de se passer des plantes vivantes ou empaillées, et à leur place se trouvent des illustrations avec des noms taxonomiques, qui placent les plantes sur le plan transcendantal d'avoir été "découvertes", c'est-à-dire d'être connues de la communauté scientifico-bureaucratique de l'empire. Cette existence transcendante de la "découverte" botanique n'a rien à voir avec la vie végétale profondément immanente, relationnelle et enracinée. Dans la structure baroque et à travers l'artifice de la représentation, les plantes deviennent des objets transcendants qui font partie de l'inventaire impérial.

Enfin, pour que cette structure baroque-scientifique fonctionne, la place légitimant du témoin est essentielle, un autre des éléments que Palti identifie dans la structure de la

pensée baroque. Mutis avait déjà acquis cette réputation grâce au travail qu'il avait effectué pour Linné et l'exerçait avec soin en tant que directeur du EBR-NRG.

L'esprit baroque est tellement plongé dans les labyrinthes de la représentation, qu'il est difficile d'y distinguer quelque chose comme réel. Calderon de la Barca exprime ce sentiment dans un fragment de sa pièce de théâtre : « la vie, ce sont des songes, et les songes sont des songes. » Ces mots sont de plus dits par un acteur dans le faux-semblant d'une scène. Dans la même ivresse baroque sont créées les images de ciels infinis dans des voûtes, on fait des trompe l'œil avec de petites choses et des anges qui débordent les rectangles et les peintres peignent des reflets sur les toiles. Le baroque demande une telle superposition de plans de représentation qu'il s'avère difficile d'en différencier un d'eux comme réel. Le baroque est l'excès du pli infini replié sur lui-même. Cette hallucination délirante est à son tour entretenue par la théologie catholique, grâce à la valeur que la représentation possède dans cette religion : dans les croyances catholiques, il s'avère essentiel de défendre le fait que Jésus est la représentation de Dieu sur la terre, et que le Pape occupe le même lieu, représentant un dieu -à la fois tripartite et unique- sur la terre. Il s'agit d'un redéploiement de représentations qui descend, par la pyramide coloniale, vers le roi, le vice-roi/ l'archevêque, au scientifique/ au curé, à l'illustrateur, à l'herboriste, à l'indien, à la plante. C'est de cette manière qu'au sein de l'empire espagnol, la représentation de Dieu descend graduellement sur la terre, à travers ses représentants organisés selon leur rang de pouvoir et de dignité.

Accepter la valeur de la représentation est un sujet politique, qui commande le fonctionnement du pouvoir de Dieu sur la terre ; c'est ainsi que le catholicisme fonde son esthétique et sa théologie, basées sur la représentation. L'esprit éclairé a commencé à marquer une distance conceptuelle à ce sujet, comme nous l'avons vu dans le cas de Linné, la production d'images de sa méthode s'inscrivait dans le régime éthique de l'art. Cette position, qui se développait dans le reste de l'Europe dans la diffusion de l'esprit éclairé creuserait finalement le chemin vers une science qui a arraché la valeur de vérité de la connaissance à l'église, une science immanente qui n'admet pas la puissance sensible de la représentation dans la construction de la connaissance.

Mais le cas de l'Espagne serait différent dans ce sens, la filiation entre science et religion est restée plus stable que dans le reste de l'Europe, précisément parce que les réformes bourboniennes ne prétendaient pas faire abstraction du pouvoir de l'église dans l'État. C'est pour cela que l'entreprise scientifique espagnole admet le pouvoir de la représentation dans la production de connaissance et finance l'expédition botanique la plus étendue et productive de toute la période coloniale : l'EBR-NRG a été une entreprise centrée sur la représentation visuelle et idéalisée de fragments de plantes, totalement inscrite dans le régime poétique des arts.

1.3. Des fleurs qui regardent vers le sud.

Le régime esthétique des arts.

Jose Celestino Mutis, sur le portrait qui apparait dans l'Académie royale de médecine de Madrid, est représenté en train d'observer une fleur qui commémore son nom, une *Mutisia clematis*. Il la tient dans sa main droite et la regarde de haut en bas, comme les humains ont l'habitude de voir les choses du monde. Plus tard, Salvador Rizo, l'artiste principal de l'atelier de l'EBR-NRG, dessinerait une anagramme pour le scientifique dans lequel la tige flexible de la plante trace les initiales de son nom, JCM. Sur cette image, la majorité des fleurs offrent à nouveau leur corolle au ciel - nord.


21


22

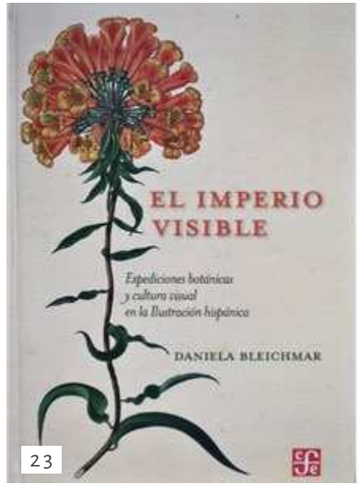
Fig. 21
Portrait José Celestino Mutis, Salvador Rizo, 124 x 92 cm, 1800, Tiré de (Bleichmar, 2016, p. 59).

Fig. 21
Illustration botanique Muticia Clematis, EBR.NRG. Salvador Rizo, 37 x 54 cm., Real Jardín Botánico-CSIC (www.rjb.csic.es/icones/mutis)

Sur la couverture du livre, *El Imperio visible* (Bleichmar, 2016) apparaît aussi une fleur, qui, en son temps, a été nommée *Astromelia multiflora*, commémorant le scientifique suédois. L'illustrateur, Javier Matiz Mahecha, supervisé par le scientifique en chef, situe le fragment de plante de façon verticale, avec sa « tête de fleurs » bien placée dans la partie supérieure du papier ; une tige fine se dégage d'elle. Sur cette image, les fleurs aussi offrent leurs calices au ciel.

Les deux fleurs, (ou l'ensemble de fleurs, pour être précise sur le plan botanique), appartenaient à des plantes grimpantes de la forêt andine. Je cohabite justement quotidiennement avec ces deux plantes, grâce au projet de sculpture *Nativas/Foráneas* (indigènes/allogènes), où j'ai réintroduit une série de plantes grimpantes de la forêt andine dans la ville de Bogotá[22]. Pendant la recherche sur ce projet, je me suis immergée dans la forêt pour observer et dessiner tout le cycle vital des plantes, voir avec qui elles s'associaient pour se reproduire, quelles stratégies elles employaient pour gagner de la hauteur à la cime des arbres. Ces deux plantes grimpantes, la *Mutisia clematis et l'Astromelia multiflora*[23] ont des fleurs qui pendent. Elles dirigent leur corolle vers le sol, s'offrant sensuellement aux becs particuliers des colibris qui savent se suspendre dans l'air pendant qu'ils butinent leur miel et exercent ainsi leur fonction sexuelle-symbiotique avec les plantes qui les séduisent. Ce sont des fleurs qui regardent vers le sud, vers la terre, vers les animaux.

Cependant, symboliquement, ces fleurs, séparées de leurs corps et de leurs amants symbiotiques, ont été illustrées à la lumière des Lumières (ce n'est pas une redondance). Elles ont été représentées sur un fond rectangulaire et blanc, regardant vers le nord, c'est-à-dire en haut, vers Dieu, vers le Roi, le vice-roi/archevêque, le scientifique/curé, vers l'homme qui, avec la supériorité divine, lui donnerait sa place utile dans l'Empire colonial à la structure baroque. C'est à dire l'empire espagnol.



23


24

Fig.23
Couverture du livre El imperio visible, Illustration botanique famille Astromeriáceae, genre Bomarea EBR.NRG., 2022, P.N.A.A.

Fig.24
Famille Astromeriáceae, genre Bomarea. atelier-jardin d'artiste, 2021, P.N.A.A.

22. Voir annexe 2 : Indigène/Allogène. Un principe Métanthropique.

23. Aujourd'hui renommé en tant que Bomarea patinii.

L'exercice proposé par Rancière pour ce régime est différent de celui des deux précédents. Il ne s'agit pas d'un régime de production avec des objectifs en faveur ou en défaveur de la représentation, mais d'une lecture sur ce qui a été produit en général, c'est même un régime qui permet d'interpréter également ce qui a été produit selon les deux autres régimes. Il permet précisément d'identifier des débordements, des fissures, des reculs à l'intérieur du consensus.

La lecture du sensible selon le régime esthétique des arts serait peut-être un autre possible à l'intérieur du possible, car dans ce régime, ce qui est produit déborde de ses objectifs. On pourrait dire qu'on ne peut pas produire intentionnellement un effet à l'intérieur du régime esthétique, car l'essentiel ici c'est qu'il ne prétend pas avoir cette relation cause-effet que possède précisément le régime poétique. L'effet de la production sensible du régime esthétique n'est pas prévisible ni calculable, cependant, cela ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de buts dans sa production, cela signifie qu'il n'existe pas le but de créer une expérience chez le spectateur. C'est pour cela que Rancière nous parle d'un spectateur émancipé, qui peut naviguer entre les paradoxes de l'art éthique ou pervertir les objectifs de l'art poétique.

Dans la section précédente, j'ai proposé une lecture de la production sensible de l'EBR-NRG, en descendant, c'est-à-dire de dieu au roi, au vice-roi/archevêque, au scientifique/ curé jusqu'au plus bas de la hiérarchie : l'herboriste, l'indien, la plante. Nous avons vu combien la production d'illustrations botaniques s'inscrit dans cette structure pyramidale qui fonctionne à base de représentations, au point que l'empire a cru posséder les plantes à travers leurs images, des objets totalement séparés du corps et du lieu où ces plantes poussent. Dans cet exercice consistant à comprendre la production sensible de l'EBR-NRG sous le régime esthétique des arts, je propose de faire une lecture inverse de la relation avec le monde végétal, depuis le Sud, depuis en- bas, sur la terre, jusqu'au Nord politique. Depuis la plante, ses symbiotes, l'herboriste, jusqu'aux structures hiérarchiques du pouvoir.

A l'époque où Mutis est arrivé au Nouveau Royaume de Grenade, la colonisation, voie religieuse de l'empire espagnol, avait atteint en Amérique latine quelque chose qui la différenciait du reste des colonies européennes : le métissage. Dans ce sens-là, le travail de Francisco Hernandez (1570-77) avait été un parfait exemple de ce que nous étudions aujourd'hui sous le nom d'ethno botanique (Linares y Bye, 2013, p. 9 - 81), et a orienté l'objectif pharmaceutique qui gênait tellement Mutis dans la première étape de son travail. Pourtant, nous voyons comment Mutis finit par accepter cette réalité de l'empire espagnol et intègre la connaissance ethno botanique locale à l'EBR-NRG. De cette manière, l'EBR-NRG a contribué à concevoir le métissage et le renforcement local des savoirs.

Dans le réseau des travailleurs de l'EBR-NRG existait le poste d'herboriste, la personne qui récoltait les plantes. Il s'agissait d'un habitant local qui connaissait les cycles vitaux, qui observait, qui situait et recueillant des fragments pour les amener à Mutis. Dans la littérature que j'ai consultée, on parle peu de ce poste, c'est pourquoi on ne peut pas connaître exactement le contexte

culturel de cette personne, mais nous pouvons déduire que c'était la personne qui faisait passer la connaissance locale à Mutis. Cette personne qui faisait la connexion ethno botanique serait effacée de tout le processus de production de la connaissance car elle n'est pas mentionnée dans *l'Archivo epistolar de Mutis*, mais seulement dans les journaux qu'il élaborait pour lui-même. Dans ces textes, nous pouvons voir comment l'herboriste apportait des fragments secs de plantes aux illustrateurs qui n'avaient pas de contact avec le lieu où cette plante poussait. Ángela Perez, analyse Mutis à partir de l'intimité de son journal d'observations, qui révèle une belle relation d'amitié et de dépendance avec les herboristes, qui, cependant, ne sont pas mentionnés par leur nom ni intégrés à l'épistème qu'ils contribuent à construire (1997, p.40). Il nous offre une perspective qui révèle les racines que Mutis a développées dans ce territoire et nous montre comment, en tant que directeur de la EBR-NRG, il a commencé à valoriser davantage les savoirs locaux dans le cadre de l'émancipation qui se préparait dans son entreprise coloniale. Les agendas révèlent également un aperçu de la physiologie végétale avec des observations sur le sommeil et l'éveil des plantes, mais ces textes ont été exclus des éditions officielles de l'agenda, et n'ont fait partie d'aucune communication scientifique (1997, p. 42 - 43). On peut en conclure que les illustrateurs devaient travailler avec ces fragments, leurs dessins allaient être révisés de façon permanente par Mutis, qui déterminait quels étaient les aspects pertinents dans la représentation (Nieto, 2000, p. 80-81). Ainsi que nous avons pu le voir avec les deux exemples des fleurs qui regardent vers le Sud (la *bomarea* et la *muticia*), la position de la plante dans la forêt, qui détermine ses relations écologiques ou les motivations culturelles de l'herboriste ne faisaient pas partie de la connaissance pertinente pour l'EBR-NRG, qui se centrait sur la description et la dénomination des espèces.

Comme je ne disposais pas du moyen de savoir en quoi consistait l'expérience de l'herboriste, ni comment était sa relation avec le milieu ou ce qu'il appréciait dans son observation des plantes, j'ai fait de ma pratique artistique une manière de répondre à ces questions, et les planches de l'EBR-NRG ont été pour moi le moteur de cet exercice, que je comprends comme celui d'un spectateur émancipé. Bien avant de connaître le contexte historique, petite fille, voir ces planches a accentué l'intérêt que j'éprouvais déjà pour le monde végétal, et elles m'ont donné l'envie d'observer, de goûter, de collecter, de vivre avec des plantes et d'être jardinière. Et plus tard, d'étudier l'illustration botanique, de travailler comme illustratrice, d'enseigner cet art et aujourd'hui, de faire un doctorat en analysant ce phénomène.

Je pense que l'expérience offerte par les illustrations botaniques peut se produire selon le régime esthétique des arts, ouvrant un champ de relations vitales avec le monde végétal. Ceci se produit à condition que le spectateur s'émancipe et sorte de la prétention d'expérimenter une " découverte » botanique. Cette expérience vitale avec le monde végétal se renforce encore lorsque l'on élabore une illustration botanique, car cet art exige un niveau élevé d'observation et présente la difficulté technique qui oblige à passer beaucoup de temps avec un corps végétal. Réaliser une illustration botanique, selon la logique du régime esthétique des arts, implique d'outrepasser ses objectifs de représentation pour entrer dans un champ relationnel que l'on observe. Ce débordement se produit lorsqu'on

fait une lecture inverse de la production sensible depuis la plante, depuis la terre, depuis les relations locales symbiotiques en direction des domaines culturels et politiques de la production sensible. Ce changement de direction est quelque chose que j'ai réalisé dans mes pratiques artistiques et que je développerai dans le deuxième et troisième chapitres.

Si nous revenons à la lecture de l'EBR-NRG selon le régime esthétique des arts, il est important de reconnaître que les herboristes et les dessinateurs avaient des fonctions uniques dans le tissu social de la colonie. Ils ont commencé à développer un esprit éclairé, qui incluait des connaissances de la physique, des mathématiques de l'astronomie, de la zoologie. Bien qu'ils n'aient pas à apprendre ces sciences pour s'acquitter de leur tâche, ils s'en sont indubitablement imprégnés. Ils ont peut-être été les seuls habitants locaux qui aient reçu une formation différente de celle qu'on pouvait recevoir de la seule institution éducative : l'Église. De plus, ces personnes ont eu conscience de la valeur des richesses locales. En vertu de l'ampleur de l'EBR-NRG, les travailleurs locaux pouvaient déduire que les plantes natives étaient très appréciées en Europe. Cette évidence créerait un renforcement du local qui ne se produisait pas non plus avec facilité dans les autres entreprises coloniales, en général consacrées à l'exploitation minière et à quelques produits agricoles. Le renforcement s'est aussi produit dans l'usage des matériaux, l'élaboration des pigments à partir des produits locaux ; il a non seulement instauré une logique de recherche, mais a aussi déplacé la possibilité d'une production esthétique originale à partir de la colonie, comme nous l'avons vu dans la deuxième section. Il est possible que cette émancipation se révèle aujourd'hui à travers l'énorme intérêt et la mise en valeur que la Colombie démontre face à la biodiversité, qui, de leur côté, se traduisent à travers des recherches et des normes nationales ainsi que dans la construction permanente d'une identité nationale centrée sur cet aspect.

L'EBR-NRG, durant les premières années du XIXème siècle, orienterait ses objectifs de recherche en direction de l'astronomie, sous la direction de Francisco Jose de Caldas et de la zoologie sous celle de Francisco Tadeo Lozano. Autant eux que d'autres personnages éclairés qui s'étaient joints à l'entreprise participeraient aux mouvements révolutionnaires qui ont ouvert la voie à l'indépendance. Ces personnes ont aussi été des piliers des institutions éducatives actuelles datant de la république naissante[24].C'est la façon dont l'EBR-NRG occupe une place importante dans la construction de l'imaginaire de la nation, qui se perçoit fortement dans l'actualité et qui la reconnaît comme un foyer de la pensée éclairée qui, à son tour, a nourri le mouvement indépendantiste. Ces débordements d'ordre social et politique se produisent car il s'agit d'une expédi-

24. Université de Bogotá Jorge Tadeo Lozano et Musée Francisco José de Caldas, consacré à la di usion de l'histoire de la science nationale

tion botanique de longue durée, établie dans le lieu qu'elle explore, et avant tout à cause du fait qu'il s'agit d'une expédition qui a fondé sa propre école de formation artistique pour illustrateurs locaux. C'est-à-dire qu'au sein de l'ERB-RNG, des pratiques scientifiques et des pratiques artistiques ont véritablement été créées. Et cela a eu une répercussion politique sur le territoire. Nous parvenons à connaître ce phénomène exceptionnel à travers de la recherche de Daniela Bleichmar (2016), mais aussi à travers l'expérience esthétique consistant à observer les planches de l'EBR-NRG. Si nous analysons soigneusement leur style, leur technique, leurs procédés, nous nous rendons compte qu'il s'est produit quelque chose d'exceptionnel dans leur production.

Malgré les débordements politiques produits par l'EBR-NRG autour de l'école de formation artistique, nous devons aussi comprendre que toute la structure baroque de l'Empire espagnol a passé sans aucune rupture à la nouvelle république, dans laquelle les grands propriétaires terriens et les bureaucrates ont conservé l'ordre hiérarchique et occupé le vide laissé par la couronne. Dès cette époque et jusqu'à aujourd'hui survit cette structure baroque et coloniale, dans laquelle la logique de la représentation, du médiateur et du témoin fonctionne, dans une société culturellement catholique qui ne paraît pas sortir des plis et du drame baroques.

Dans cette perspective, nous pouvons voir comment l'héritage sur le monde végétal laissé par la EBR-NRG fonctionne avec succès dans la colonialité du pouvoir en Colombie aujourd'hui, où l'objectivation de la nature au service de l'homme continue d'être la position déterminante dans le contexte officiel de la nation, dont le concept de développement est fondé sur l'extractivisme et les bannières de l'environnementalisme officiel se concentrent sur des idées telles que le développement durable, la compensation pour la perte de biodiversité et le paiement pour les services environnementaux (incitation économique à la conservation) entre autres. Nous pouvons également constater la colonialité du pouvoir sur la nature dans les institutions artistiques et scientifiques nationales. Par exemple, la salle du Musée national consacrée à l'expression artistique qui tourne autour de la biodiversité s'intitule "la nature en tant que ressource", et l'Institut scientifique national consacré à l'étude de la biodiversité porte ce concept objectivant et utilitaire dans son nom : Institut de recherche Alexander Von Humboldt pour les ressources biologiques. Le texte de Paula Hungar (2021, p. 186-193) expose un point de vue sur ce sujet, au sein de l'institution.

Cette objectivation de la nature est une difficulté conceptuelle à laquelle se heurte la déclaration des fleuves et des écosystèmes comme sujets de droits, car culturellement et politiquement le système hégémonique les considère comme des ressources importantes, des objets quantifiables qui font partie du capital. Cependant, l'activisme environnemental en Colombie rencontre une difficulté bien plus importante, à savoir la violence exercée contre les leaders environnementaux. Selon le rapport annuel de l'Institut d'études sur le développement et la paix INDEPAZ (2021), la violence à l'encontre des leaders environnementaux est aggravée par la situation qui s'est créée depuis la signature des accords de paix avec les FARC en 2016, car ce processus a impliqué une reconfiguration du conflit armé lié au trafic de drogue et est également marqué par le manque d'intérêt du gouvernement en place pour faire appliquer les accords ou établir des mécanismes de défense dans les régions affectées. Selon le rapport annuel de l'ONG Globalwitness (2020, paragraphe 7, table 1), la Colombie est le pays qui compte le plus grand nombre de leaders environnementaux assassinés au monde, et 2019 a été l'année la plus violente jusqu'à présent, avec 64 cas enregistrés. Cette réalité douloureuse fait pareillement partie de la colonialité du pouvoir qui structure la société colombienne, laquelle est également marquée par le trafic de drogue et d'autres phénomènes qui dépassent le cadre de cette recherche.

Le regard de Mutis sur les plantes de ce territoire les objectivait et les détachait de leur environnement, les représentant selon l'étrange perspective d'un scientifique baroque. Sa façon particulière de produire des connaissances botaniques s'est manifestée de façon notable dans l'énorme production d'images de son école, qui, comme nous l'avons vu, a été un élément important dans la formation de l'imaginaire de la république naissante. Je me demande si une nation fondée sur un imaginaire végétal déraciné de son propre environnement contribue à la constitution de la violence systématique vécue historiquement dans mon pays. Si cette manière hégémonique de concevoir la nature comme une ressource et les plantes comme des objets déplace la possibilité d'établir des relations d'affection qui génèrent des liens d'appartenance et de soin, si cette manière de connaître la nature obscurcit l'idée de territoire relationnel par l'idée d'espace abstrait, simple contenant de ressources naturelles.

La EBR-NRG était une entreprise coloniale où se développait simultanément une pensée illusoire et émancipatrice et une relation extractiviste avec la nature, plus précisément une entreprise qui cherchait à exploiter la botanique à des fins pharmaceutiques. Je me demande si l'idéal économique recherché par la couronne dans la botanique de sa colonie est actualisé avec le trafic de drogue, l'entreprise la plus prospère qui semble avoir atteint les objectifs fixés par la EBR-NRG. Je crois que la version extractiviste de la vision coloniale du territoire, ainsi que l'exploitation déracinée - et dégradée - des plantes qui poussent dans cette partie du monde, font partie de la violence douloureuse à l'encontre des leaders environnementaux qui résistent à cette vision hégémonique.



Chaque matin, je prends mon petit-déjeuner avec une Mutisia clematis que j'ai amenée dans mon jardin depuis une forêt, alors qu'elle était encore graine, depuis des années, je la vois vivre toutes ses étapes. Je la vois entrer en relation avec les colibris qui flottent por butiner son miel. Je la vois étirer ses vrilles pour gagner plus rapidement le petit trou de lumière laissé par les feuilles de la courbe avec laquelle elle est en compétition. Je vois ses fleurs se sécher et se transformer en graines qui flottent aussi et me permettent de voir la densité de l'air. Je me joins au travail des colibris qui transportent du pollen sur leurs toupets métallisés pour fertiliser les utérus d'autres mutisias. J'attrape quelques graines avant que le vent ne les emporte sur quelque toit infertile de la ville. Patiente, j'espère que quelque chose se montre dans la terre noire dans laquelle je les ai amenées[25].

25. Note tirée du carnet de l'artiste.

1.4. Déracinement

La colonialité du pouvoir sur le monde végétal

Avec le contexte historique donné dans les paragraphes précédents, nous pouvons comprendre comment l'œuvre de Mutis a participé à deux niveaux du colonialisme. Un local qui fait spécifiquement référence à la EBR-NRG, en qualité d'entreprise de l'empire espagnol qui cherchait à exploiter les richesses botaniques du Nouveau Royaume de Grenade. Une autre, plus large et plus actuelle, qui fait référence à celle exercée par les humains sur le monde végétal. Ce niveau correspond à l'étape linnéenne, lorsque Mutis était immergé dans la Science qui a aidé (et aide encore) à diviser la planète entre les empires (aujourd'hui les corporations).

La science des Lumières a sans aucun doute été une entreprise d'émancipation des dogmes de l'Église catholique sur la connaissance du monde, offrant un mode de connaissance fondé sur l'évidence, favorisant le développement technique dans chaque domaine de la connaissance et fondant tout un système disciplinaire qui permet de questionner chaque événement et d'accumuler les connaissances sous un critère unique. Cependant, cette prétention à l'universalité l'a également transformée en une entreprise de colonisation à l'échelle mondiale dont le centre est en Europe, qui, dans son projet de créer un système de connaissance universel et démontrable, a compris la planète et sa vie comme une série d'objets quantifiables, mesurables et standardisés, configurant également une idée mécaniste de la vie. Cette épistémè comprend l'ensemble des forces et des êtres de la nature comme des objets à analyser par un sujet scientifique, renforçant la position anthropocentrique et la dichotomie naturelle entre nature et culture. Elle a aussi créé son propre système de légitimation des connaissances qu'elle produit elle-même, et délégitime à son tour d'autres modes de connaissance et de relation avec les êtres et les forces de la planète. Selon Rita Laura Segato :

> C'est le schéma colonial qui fonde et organise, jusqu'aujourd'hui, le parcours du capital, et constitue son environnement originel et permanent. L'idéologie hégémonique et eurocentriste du — moderne — comme paradigme, de la modernisation comme valeur, de l'évolué et du développé, est installée dans le sens commun et dans les objectifs de la science et de l'économie (2014, p. 26),

←

Fig.25
Muticia clematis. atelier-jardin d'artiste, 2021, P.N.A.A.

En ce sens, la science est une partie très active de la colonialité du pouvoir qui débilite les autres épistémès et produit des déracinements à différents niveaux.

Dans le travail de Mutis, nous avons pu voir comment une partie de la machinerie coloniale était concentrée sur les objectifs taxonomiques de la connaissance botanique. Sur ce contexte, j'ai identifié six actions qui caractérisent la fondation de l'épistémè botanique

moderne, et qui à leur tour fournissent des éléments structurels de la colonialité du pouvoir sur le monde végétal. Les actions ont en commun le geste de déraciner les corps végétaux ; ce sont des actions qui les séparent de leur environnement, du « lieu qu'ils font » et des relations locales et vitales qui sont particulièrement constitutives du mode de vie des plantes. Le fonctionnement de la science botanique du XVIIIe siècle fonde une épistémè qui comprend les corps comme des objets au moyen des actions suivantes :

1. **Voir :** fonder les connaissances botaniques sur l'observation visuelle humaine. Ses produits sont des spécimens d'herbiers, des descriptions techniques et des illustrations botaniques.

2. **Nommer :** la nomenclature botanique commémore la structure hiérarchique de la bureaucratie scientifique et politique des empires.

3. **"Découvrir" :** le travail de la taxonomie consiste à décrire et à classer les espèces végétales, mais ce processus est souvent appelé "découverte".

4. **Disséquer :** L'épistémè botanique exige des spécimens d'herbier comme preuve scientifique. Ce sont des corps végétaux démembrés, déracinés et aplatis.

5. **Classer :** Linné a tenté de fonder le système de classification taxonomique sur le nombre d'organes sexuels mâles dans une fleur (nombre d'étamines).

6. **Objectualiser :** produire une épistémè d'objets botaniques, plutôt que de corps végétaux.

1. Voir

Dans la première section de ce chapitre, nous pouvons comprendre que la science botanique moderne est scopique dans ses méthodes. Avec l'exemple des fleurs qui regardent vers le sud, nous pouvons comprendre que l'observation visuelle se fait précisément en détachant les plantes de leur environnement, en les comprenant comme des individus déracinés et démembrés. La méthode scopique ne tient pas compte du fait que les caractéristiques esthétiques d'un corps végétal répondent directement à sa relation avec son environnement. L'épistémè botanique a été fondée sur l'observation visuelle, mais depuis la perspective d'un scientifique qui s'isole et s'attache à décrire les formes sans les associer au fait qu'elles répondent aux éléments du lieu où poussent les plantes. Le scientifique observe la plante déracinée et n'associe pas sa forme, sa position, sa couleur, son odeur au symbiote qui la pollinise ou aux conditions écologiques locales. Il se limite à compter ses parties et à les décrire en détail.

Il est clair que l'objectif de la taxonomie botanique est simplement descriptif et que la physiologie ou l'écologie des plantes sont des connaissances qui ont été développées plus tard, aujourd'hui elles sont comprises comme des données secondaires associées aux spécimens d'herbier (Voir l'annexe1). Cependant, il me semble important de montrer qu'à la base de la science botanique moderne, séparer les plantes de leur environnement est un geste qui n'a pas été remis en question. Cela implique à son tour d'ignorer la principale caractéristique des corps végétaux, qui est précisément celle d'être enracinés dans un lieu. Cette caractéristique est la principale différence avec les corps animaux, c'est ce qui fait que ce groupe d'êtres vivants constitue un royaume à part, c'est donc quelque chose de très pertinent qui a été souligné depuis Aristote. Les animaux ont également un environnement, mais contrairement aux plantes, nous pouvons nous déplacer pour répondre à nos besoins. Comme les plantes ne peuvent pas le faire, elles ont organisé leur corps d'une manière différente. Fondamentalement, ce sont des corps sans organes, leurs tissus ont la capacité de se régénérer et leurs cellules de se transformer selon les besoins. Les fonctions vitales telles que la respiration, l'alimentation, la perception et la communication se déroulent essentiellement sans organes spécialisés. Le fait de ne pas se déplacer les a conduits à élaborer des stratégies esthétiques infinies dans leur corps et c'est pourquoi ils ont une si grande variété de formes, de couleurs, de textures, de tailles, d'odeurs ; toutes sont le produit d'une négociation avec chaque élément de leur environnement. Leur façon d'être des symbiotes et de s'adapter à l'environnement est également esthétique et est orientée vers la perception des êtres avec lesquels ils doivent entrer en relation. C'est pourquoi je pense que si nous ignorons les relations locales des plantes depuis le début, l'épistémè botanique moderne ne nous permet pas de mieux comprendre la vie de ces êtres. C'est peut-être pour cela qu'il est si difficile aujourd'hui d'admettre leur intelligence et leur sensibilité, et que cette façon de les étudier a contribué à leur objectivation.

2. Nommer

Nommer les plantes est également un fait fondateur de l'épistémè botanique du XVIIIe siècle. Les plantes décrites à l'époque portent encore le nom du scientifique qui les a observées, du vice-roi de l'époque, d'un homme politique, d'un bienfaiteur ou d'un scientifique qu'il était commode de flatter. Le cas d'*Astromélie multiflora* (l'une des fleurs qui regardent vers le sud) n'est qu'un exemple parmi des centaines de plantes tropicales portant le nom de scientifiques qui n'ont jamais été directement liés à la plante. Quelques années plus tard, des caractéristiques morphologiques ou des données géographiques ont commencé à être incluses dans les noms de plantes, et ces données ont commencé à être valorisées au même titre que les spécimens d'herbier.

Les noms des plantes décrites dans les premiers temps de cette science révèlent la structure bureaucratique et politique de l'époque. Ce fait corrobore également le fait que la botanique - comme le reste des sciences modernes - est également organisée autour de la relation entre un sujet scientifique qui observe et décrit un objet végétal. Cette relation impose une hiérarchie, à tel point que l'être vivant observé devient un objet déraciné qui porte le nom du sujet observateur.

Encore une fois, je pense que si le nom devait inclure les caractéristiques de son environnement, de sa forme, de ses symbiotes, ou reconnaître les associations culturelles de l'herboriste, du guérisseur, ses usages et ses valeurs, ce serait une façon de reconnaître que les

corps végétaux sont essentiellement des corps liés au « lieu qu'ils font. » Si tout cela était reconnu dans le nom de l'espèce, cela deviendrait un élément fondateur de l'épistémè botanique et je crois que la relation hégémonique avec les êtres végétaux pourrait être différente. Par conséquent, le fait de nommer les p lantes avec des noms de personnes qui parfois ne les connaiss aient même pas est une autre caractéristique de la colonialité du pouvoir sur le monde végétal, une caractéristique qui contribue à construire un rapport objectivant avec ces êtres déjà déracinés par la science elle-même.

3. "Découvrir".

Le travail d'un botaniste dédié à la taxonomie consiste à collecter, observer, décrire et nommer une plante. Il doit ensuite le placer dans des taxons afin de le classer. L'ensemble du processus doit être vérifié par rapport aux observations d'autres scientifiques. Il s'agit donc d'une activité scientifique bureaucratique centrée sur la description et la classification. Cependant, ces actions sont appelées "découverte". L'utilisation de cette expression était plus fréquente aux débuts de cette science, même si aujourd'hui elle est encore utilisée principalement dans les médias. Qualifier l'œuvre de découverte est un geste qui corrobore le caractère colonialiste de cette épistémè.

Je vais aborder ce point à partir du concept de race, la clé de l'argument de la colonialité du pouvoir dans les *Textos de fundación* (2014) de Quijano et Segato. Ils expliquent que l'invention du concept de race au XVIe siècle a été essentielle dans la formation de l'Europe, de l'Amérique et de l'ordre mondial actuel, car racialiser les peuples colonisés permet de les placer dans une position d'infériorité afin de les exploiter. Le concept de race a depuis servi à classer la population mondiale et, bien qu'il n'ait aucune base scientifique, il a aussi coïncidé avec l'effort des Lumières pour classer la nature afin de l'objectiver et de la dominer. Les deux activités classificatoires ont pour objectif commun la domination.

Le concept de race est devenu si fort parce qu'il était le moteur de l'économie coloniale, qui était établie à partir du travail gratuit des esclaves et des serfs. La science faisait partie de cette économie et c'est probablement pour cette raison qu'elle s'est protégée, dans sa prétendue neutralité, de toute action énergique visant à contredire ce concept.

Selon Quijano : " En Amérique, l'idée de race était une manière de donner une légitimité aux relations de domination imposées par la conquête. » (2014, p. 111)[26] nous dit aussi que, " La construction de l'Europe comme nouvelle entité historique a été rendue possible, en premier

26. Dans l'original en espagnol (Je l'ai traduit en français) « *En América, la idea de raza fue un modo de otorgar legitimidad a las relaciones de dominación impuestas por la conquista.* »

lieu, par le travail gratuit des Indiens, des Noirs et des métis d'Amérique.» (2014, p. 131) [27]

Le phénomène de la colonialité du pouvoir en Amérique latine est aujourd'hui fortement perçu dans la profonde inégalité sociale de ces pays, car au moment de l'indépendance, les élites qui ont fondé les États-nations en Amérique l'ont fait en perpétuant l'ordre social qui génère le concept de race, où l'on suppose qu'il existe des humains (les Blancs) biologiquement supérieurs aux autres. Ce sont des États- nations fondés sur une base corrompue, où l'égalité est une idée qui s'applique à une petite partie de la société. Cet ordre a permis à ces élites indépendantistes de continuer à s'enrichir grâce aux systèmes non salariaux, l'esclavage pour les Noirs et la servitude pour les Indiens, et bien que légalement ces formes de travail n'existent plus, toute la structure culturelle, éducative, sociale et religieuse est responsable de la perpétuation du racisme créole de manière voilée et naturalisée dans le discours, car les élites qui ont mené l'indépendance ont toujours été intéressées par le maintien des privilèges que cette structure raciste procure.

L'invention du concept - race - a pour élément clé l'unification des diversités culturelles des peuples amérindiens sous le concept d'Indien, plus tard ce concept atteindra aussi les peuples africains (les Noirs) et sera étendu pour classer la population mondiale entière (les Jaunes, les Olivados). Cette unification implique de priver les peuples non européens de leur présent actif et de les placer dans un passé mythique prémoderne, qui représente à son tour une évolution de l'humanité vers l'idéal moderne de l'Europe. Le concept de race est également naturalisé comme relevant de la biologie de l'espèce, même s'il n'a jamais eu de base scientifique, il a réussi à naturaliser l'idée qu'il existe des humains plus proches des origines primitives, des animaux et de la nature. Ce processus s'est développé parallèlement à la taxonomie linnéenne et a coïncidé avec le débat classificatoire sur l'espèce humaine et les différends suscités par la découverte de la parenté évolutive avec les singes, où les peuples racialisés étaient facilement placés. À titre d'exemple de cet argument, et de l'indifférence des scientifiques au du concept de race, rappelons que dans le deuxième envoi que Mutis a fait à Linnaeus en 1777, il a livré un Indien empaillé. " Une autre caisse plus grande contiens de l'indien gentil naturellement séché ; deux singes bien conditionnés ; une portion de plumes d'ailes de condor ; une portion de courgette ». (Mutis, cité par Amaya, 2005, tome 2. p.528)[28]

27. Dans l'original en espagnol (Je l'ai traduit en français) «*La construcción de Europa como nueva entidad histó- rica se hizo posible, en primer lugar, con el trabajo gratuito de los indios, negros y mestizos de America.*»

28. Extrait de la traduction en espagnol de l'original en latin (j'ai traduit en français) «*Otro cajón mayor Contiene indio de la gentilidad naturalmente seco; dos monos bien condicionados; una porción de las plumas de las alas del cóndor; una porción de calabacitos.*»

Puisque le principal événement scientifique dans le domaine de la description et de la classification des espèces est appelé "découverte", je propose de faire une analogie avec le concept de race.

L'expression "découvrir" correspond à l'un des points clés de la colonialité du pouvoir, à savoir la création d'un nouveau temps linéaire (moderne-occidental) dans lequel tous les événements du monde sont expliqués de manière séquentielle. La "découverte" d'une plante s'apparente à une naissance dans cette époque occidentale éclairée. A partir de sa "découverte", la plante existe, ce qui signifie devenir un objet à travers les yeux d'un scientifique. Avant cela, la plante était une pure nature informe, sauvage, sans place dans l'existence civilisée, très proche de la place qu'occupaient également les personnes classées comme Indiens ou Noirs, à qui, selon le discours colonialiste, les Européens ont fait la faveur de les civiliser.

Ainsi, on peut dire que la "découverte" est pour les plantes ce que la racialisation est pour les humains, puisque les deux processus de colonisation sont le moyen d'objectiver certains humains et plantes, et, étant déjà des objets, de leur donner une place utile dans le développement unidirectionnel de la modernité. Ce processus a en commun le fait de retirer aux êtres vivants qui entrent dans le système moderne l'espace-temps qu'ils habitent ; c'est un processus de déterritorialisation et d'atemporalisation que j'ai appelé déracinement dans le cas des plantes. Les communautés indigènes des colonies hispaniques ont été évangélisées, ce qui a impliqué le remplacement de toute leur richesse ontologique par une richesse judéo-chrétienne, qui a également servi à inculquer aux peuples conquis - désormais racialisés en qualité d'Indiens - le rôle de servitude[29], essentiel à l'économie de l'empire.

Le mot "découverte" est également utilisé aujourd'hui de manière hégémonique pour désigner l'invasion espagnole des territoires américains. Les manuels scolaires font encore référence à l'événement de cette manière, et le 12 octobre est un jour férié commémorant la "découverte de l'Amérique et la rencontre des races". Il est littéralement énoncé de cette manière, comme un événement fortuit digne d'être célébré et non comme l'établissement d'un système de domination et, dans de nombreux cas, d'extermination. Ce genre

29. La servitude des peuples indigènes et des paysans est renforcée avec insistance dans la rhétorique du catholicisme latino-américain, dans ses formes, ses discours et ses images, la valeur d'être un "serviteur" est réitérée, ainsi que la place hiérarchique d'un "seigneur" auquel on est soumis : "la voie du salut est la servitude au Seigneur" est une phrase qui est répétée et manifestée de différentes manières dans la structure du baroque colonial, qui est encore en vigueur aujourd'hui.

J'ai limité le problème racial de " la colonialité du pouvoir » à ce qui s'est passé avec les peuples indigènes, car c'est le contexte dans lequel ma vie a été immergée et à partir duquel je comprends ma propre position politique. La radicalisation des Afro-descendants est un phénomène tout aussi important, mais qui va au- delà des arguments que je peux avancer depuis mes recherches.

de gestes constitue le discours voilé qu'il est urgent de décoloniser ; ils sont précisément la manifestation de la colonialité du pouvoir. En poursuivant l'analogie, on peut affirmer que, de la même manière que l'Europe a été produite en inventant le concept de race, le botaniste est produit en tant que sujet scientifique en inventant les plantes comme objets. Les deux puissances coloniales utilisent l'euphémisme de la "découverte" pour nommer et justifier leur action de domination sur les autres êtres vivants.

4. Disséquer

Le processus de description des plantes commence par la collecte, c'est-à-dire le prélèvement d'un fragment de la plante, sa dissection et son insertion dans un format standardisé et neutre. Ce corps démembré est contraint de s'inscrire dans un espace euclidien, dépouillé de toutes ses relations locales et temporelles. Il est ainsi placé dans une intemporalité délocalisée, parmi une collection d'étagères identiques appelée Herbarium.

La stratégie méthodologique qui prend place dans un herbier réitère l'idée de déracinement comme geste fondateur de la science botanique moderne. Les spécimens d'herbier nous éloignent aussi diamétralement de ce que sont ces corps vivants et des relations qu'ils établissent dans le «lieu qu'ils font». Je trouve évident que l'on perd beaucoup en termes de connaissance d'une plante quand on la voit fragmentée et disséquée sur ces étagères. Cependant, ce sont les spécimens types qui donnent à la botanique son caractère de science dure, car ils nous permettent de corroborer et de reproduire les preuves. Aujourd'hui, les informations écologiques ou biogéographiques issues des collections sont d'une grande valeur, notamment, pour analyser les effets du changement climatique sur les populations, bien qu'elles soient considérées comme des données secondaires associées aux spécimens d'herbier.

5. Classer

Une action fondatrice et curieuse de la taxonomie botanique moderne est liée à la proposition faite par Linné d'organiser les espèces décrites. Il s'agissait du système sexuel artificiel qui consistait à compter le nombre d'étamines, les organes sexuels mâles, pour produire des taxons dans lesquels classer toutes les espèces décrites.

Cette curieuse initiative a toujours attiré notre attention[30], et elle est liée au fait que les étamines sont la partie la plus éphémère de tout le corps de la plante, leur fonction est de contenir le pollen, les cellules sexuelles qui détiennent la moitié du matériel génétique de la plante. Ils ne sont présents que pendant la période où la fleur a besoin d'être pollinisée. N'oublions pas que toutes les plantes ne possèdent pas de fleurs et que toutes les fleurs

30. Cette idée est née lors des journées d'étude avec la philosophe féministe Diana Acebedo, avec laquelle nous avons un groupe de travail créatif appelé *La juntanza para sentir ideas*

n'ont pas d'organes mâles. Les étamines sont associées aux pétales, et une fois qu'elles ont rempli leur fonction de pollinisation de l'utérus, les pétales et les étamines sont jetés.

Dans la plante, cependant, il reste le pistil, la partie femelle qui se termine par l'ovaire fécondé, qui deviendra la graine et/ou le fruit, et qui contiendra également l'information génétique complète, et gardera dans ses formes quelques indices sur l'environnement de la plante. Le fruit présente la structure formelle de l'ovaire qui est propre à chaque famille botanique. Elle possède la condition particulière du déplacement, acquise par des stratégies exprimées dans ses formes, telles que les plumes qui leur permet de chevaucher les courants d'air, les chambres à air qui leur permet de flotter ou la nourriture offerte aux animaux pour assurer leur dispersion dans de nouveaux territoires. Toutes les plantes ont des graines ou au moins des spores, et comme la fleur, leurs caractéristiques esthétiques sont dues à la relation symbiotique qu'elles établissent avec d'autres êtres et forces. Les deux, la graine et la fleur avec leurs étamines incluses, sont l'animal en devenir et le cosmos en devenir des plantes, précisément en vertu des relations que ces parties de l'être végétal établissent.

La question que nous nous posons concerne la décision de Linné d'avoir initialement choisi le nombre d'étamines comme élément déterminant de la classification botanique, car ce choix ne semble pas très pragmatique pour classer un royaume aussi vaste et diversifié. Une fois de plus, il semble porter une attention spatiale à un élément du corps végétal qui permet facilement le geste de déracinement. Peut-être que poser la question ne fait que révéler une sensation sur le caractère androcentrique de cette science, ce qui ne serait pas surprenant. Heureusement, le système offrait d'autres vertus et le comptage des étamines n'a plus aucune pertinence taxonomique, mais lorsque Linné a proposé son système de classification, il était en concurrence avec d'autres propositions scientifiques et c'est celle-ci qui a gagné pendant un certain temps, celle qui a finalement fondé le système que nous utilisons encore aujourd'hui, où l'observation des organes sexuels et du fruit est décisive.

6. Objectualiser

Le dernier point de cette liste rassemble les précédents pour montrer comment cette objectivation du monde végétal détermine aujourd'hui la colonialité du pouvoir sur le monde végétal, le rapport hégémonique avec ces êtres.

Le système classificatoire de Linné est toujours en vigueur, notamment dans sa méthodologie, et bien que l'étude de la botanique se soit élargie vers des horizons inclusifs, féministes, écologiques, physiologiques, génétiques et neurologiques, la taxonomie continue de structurer l'étude du monde végétal. C'est la base épistémique sur laquelle les scientifiques de diverses spécialisations se penchent sur tous ces nouveaux aspects de la botanique. Si nous faisons une analogie avec le langage, la taxonomie botanique serait les mots, par conséquent, les phrases que nous assemblons avec eux auront quelque chose de son caractère fondateur, ce serait un langage construit à partir du geste de déracinement.

Un langage avec lequel il est difficile de parler des relations locales, symbiotiques et vitales des corps qu'il étudie, car depuis sa fondation il a omis ces aspects. Cette épistémè a structuré notre façon de comprendre les plantes en tant qu'objets, il a déterminé et naturalisé les relations hégémoniques avec les corps des plantes et cela détermine à son tour la relation avec la planète, ce que l'on peut voir se refléter, par exemple, dans le cas particulier et actuel des semences OGM.

En analysant dans cette perspective décoloniale ce qui s'est passé avec les OGM dans le cas de la Colombie, nous pouvons voir comment en 2012, le gouvernement en place a tenté d'introduire la loi 1518 et la résolution 970, qui pénalisaient l'utilisation des semences indigènes, transformant les agriculteurs qui travaillent avec elles en criminels, et encourageaient l'utilisation des OGM en valorisant positivement l'homogénéisation, la stabilité et la brevetabilité de ces semences. Grâce à la pression des militants, la loi reste en vigueur, mais elle n'est pas contraignante. De ces faits, nous pouvons conclure que cette loi est la conséquence directe de la compréhension des plantes comme objets et ressources faisant partie du capital.

Nous pouvons également en déduire que cette loi criminalise la question essentielle de la vie - la variabilité génétique et les relations locales - et criminalise un fait fondamental de la culture, l'échange de semences entre paysans. Elle oppose négativement ces deux valeurs - vitale et culturelle - à la stabilité et à la biotechnologie homogènes et brevetables des OGM. Malgré le fait que la variabilité génétique est une valeur connue depuis les études scientifiques qui remettent en question l'origine de la sexualité dans la vie planétaire, et malgré le fait que l'origine de la culture se trouve dans l'échange de graines, l'objectivation des corps végétaux comme ressources importantes du capital prévaut sur ces valeurs connues et anciennes. Nous pouvons voir dans ce cas comment la production de semences OGM se situe dans une structure épistémique où les plantes sont comprises comme des objets. Par ailleurs, je pense que les institutions et les personnes qui font partie de cette machinerie science-état-capital supposent qu'elles peuvent manipuler les corps des plantes, leurs vies, leurs relations locales et symbiotiques, précisément parce qu'elles ne les considèrent pas comme des corps vivants ou des collègues planétaires, mais comme des objets. On pense que de cette objectivation épistémique émerge aussi une éthique qui s'inscrit dans une éthique environnementale, celle de l'intrusion de Gaïa, situation qui heureusement génère aussi différents modes de résistance.

Je prends l'exemple des OGM, car il s'agit d'une discussion que nous pouvons maintenant voir avec un certain recul, même si le problème reste d'actualité. La liste des pratiques qui considèrent les plantes comme des objets est longue et dépend de l'approche de chacun. Mais, il est possible de lire cette attitude dans le paysagisme, le bio-art, le jardinage, les représentations du monde végétal, les usages psychoactifs, commerciaux, légaux et illégaux des plantes. Dans tous ces domaines, nous pouvons voir comment la relation hégémonique avec les plantes est marquée par leur objectivation, et dans ces exemples, la colonialité du pouvoir sur le monde végétal a été naturalisée.

Si nous comprenons que les plantes sont des objets depuis le fondement de l'épistémè scientifique, nous amène à oublier qu'elles sont des corps avec des relations vitales et locales, sans tenir compte du fait que ces relations sont ce qui fait de notre planète un lieu de vie, puisque nous autres dépendons des métabolismes des plantes pour respirer, plus précisément, nous dépendons d'eux pour vivre. Par conséquent, cette objectivation du monde végétal non seulement produit des pratiques utilitaires avec ces corps, comme celles que je viens de mentionner, mais elle ne nous permet pas de comprendre quelque chose d'essentiel à la vie sur cette planète, l'interdépendance de nos vies[31].

L'objectivation des plantes, faite avec l'épistémè botanique, a des répercussions réelles qui nous poussent fortement vers l'intrusion de Gaïa, et c'est pourquoi je pense qu'il est important de revoir et de critiquer l'origine épistémique de notre relation actuelle avec les êtres végétaux, car cette façon de comprendre la vie végétale contribue également à alimenter notre maison en feu[32].

---

31. La théorie Gaïa, développée par James Lovelock (Margulis, 2002, p. 113-151), visualise la Terre comme un système autorégulateur et soutient cette idée d'interdépendance. C'est une théorie fortement critiquée par la science, car elle implique une réévaluation de la forte objectivation que la modernité a faite des êtres et des forces de notre planète.

---

32. Expression utilisée par Greta Tumberg dans son activisme et dans des espaces tels que le Fo- rum économique mondial lors de la 50e réunion annuelle à Davos. 21 janvier 2020.

PRATIQUES ARTISTIQUES POUR UNE ÉPISTÉMOLOGIE VÉGÉTALE POSSIBLE



2.1.

Frailejonmétrie comparative sc1:1
Anthropomorphisme et enracinement

2.2.

Carte des rapports tactiles sc 1:1
Méthode géométrique et axiomes poétiques

2. Pratiques artistiques pour une épistémologie végétale possible

Ce chapitre est basé sur une question sur le commun dans les régimes de Rancière, le système par lequel l'auteur explique comment le sensible est distribué. Nous pouvons voir comment la compréhension du commun par l'auteur est délimitée par les limites humaines :

> « J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui nous permet de regarder simultanément l'existence d'une communauté et les coupures qui en définissent les lieux et les parties respectives. Un partage du sensible fixe autant un commun partagé que certaines parties exclusives ». (2014, p. 19)

L'argumentation se poursuit en faisant appel au citoyen d'Aristote, comme celui qui a une part dans l'acte de gouverner et d'être gouverné. Immédiatement après, il mentionne l'"animal parlant", introduisant le langage dans la frontière commune. Il fait ensuite référence à l'esclave ou à l'artisan (chez Platon) comme à ceux qui, bien que possédant un langage, ne participent pas aux biens communs en raison de leur condition sociale. Dans ce petit parcours au début du livre, on voit comment le commun de Rancière est limité par une condition sociale et humaine, on voit comment il se réfère au politique et à la manière sensible dont nous y participons : « le politique renvoie à ce que l'on voit et à ce que l'on peut dire, à qui a la compétence de voir et la qualité de dire » (2014, p. 20).

Dans ce livre comme dans les autres consultés (Rancière, 2008 et 2018), l'auteur applique son système de régimes à de multiples exemples de production sensible dans ces limites humaines et sociales[33]. Il s'agit d'une structure très utile pour comprendre la production sensible au-delà de l'institutionnalisations ou de la discipline de l'art. Je crois qu'il est important de reconnaître que le système des régimes nous permet de comprendre du commun à partir de la production sensible et de sa perception, plutôt que sur la base de définitions et de stratifications, qui tendent à exclure une grande partie de la production sensible du statut - art - ou des réflexions esthétiques. C'est précisément pour cette raison que sa structure sert à analyser les pratiques artistiques associées au savoir botanique, pratiques considérées par l'institution artistique comme des arts mineurs parce qu'elles servent les objectifs de la science.

Rancière crée une structure flexible qui nous permet de comprendre des choses qui dépassent éventuellement les enjeux de ses propres intérêts. Le système des régimes permet également à considérer la production sensible du commun et sa participation au politique dans une grille qui se superpose à celle produite par l'institution de l'art. Cependant, la question qui se pose dans cette recherche est concrètement ce que nous entendons par "commun" dans la production sensible.

Dans le système de Rancière, il y a de la place pour tous les types d'humains, de tous les temps et de toutes les conditions. Notamment dans le régime esthétique qui propose un système de débordement dans la production et l'interprétation du sensible. Pourtant, cette possibilité généreuse du régime esthétique est toujours limitée par l'auteur aux limites humaines. Je crois que l'intrusion de Gaïa nous oblige à dépasser d'urgence cette limite. Manifestement, le commun est précisément la vie de cette planète, et il se donne comme un tissu de relations entre les êtres et les forces. Également, je pense que la production sensible est intrinsèque à tous les êtres vivants, et non un aspect de la croyance en l'exceptionnalité humaine. Ceci étant, la question qui structure ce chapitre est la suivante :

Que se passe-t-il si, dans les régimes de production sensible, la limite du purement humain est dépassée ? Ou, pour le dire spécifiquement pour cette recherche, que se déroule-t-il si nous supposons que les êtres végétaux font partie de la production sensible du commun ?

La méthodologie du chapitre consiste à aborder cette question à travers deux pratiques artistiques, dans lesquelles je m'approprie de manière critique les éléments sensibles de l'épistémè botanique moderne[34]. Les deux pratiques se déroulent avec un *frailejón*, qui est le nom vernaculaire donné à 255 espèces regroupées en 8 genres différents (Diazgranados, 2013, p.31). Plus précisément, j'ai travaillé avec un Espeletia grandiflora, peut-être l'espèce la plus emblématique des *páramos* colombiens. J'ai choisi de travailler avec cette plante en raison de son pouvoir politique et esthétique.

33. Il est possible que cette limite de l'humain ait déjà changé dans son récent livre Le temps du Paysage. Aux origines de la révolution esthétiquqe", mais au moment de la rédaction de cette thèse, il n'était pas une source de consultation.

34. la notion de critique que j'utilise dans mes pratiques artistiques est développée dans la section 3.3.

Dans la première pratique, je m'approprie la technique et le langage des illustrations botaniques à l'aquarelle, et j'y réalise l'œuvre intitulée *Frailejonmétrie Comparative sc 1:1*.

Dans la deuxième pratique, je m'approprie la méthode et la logique des spécimens de l'herbier pour produire l'œuvre intitulée *Carte des Rapports Tactiles sc1:1*.

Dans ces deux pratiques, je questionne le lieu de production de l'humain, qu'il s'agisse de connaissances scientifiques ou de production artistique. En eux, je pars du principe que ce qui est commun, c'est la vie sur cette planète, ce qui est nécessairement donné par la relation que nous craignons tous avec les êtres végétaux. Je cherche ainsi une épistémè végétale possible, dans laquelle les éléments de la colonialité du pouvoir sur le monde végétal sont dépassés par des valeurs esthétiques, relationnelles et spirituelles qui apportent des contributions précieuses à la connaissance des plantes et à la relation avec elles.

Il convient de préciser que les deux pratiques ont eu lieu simultanément et que la *Carte des Rapports Tactiles sc1:1* est née de la nécessité d'obtenir les dimensions réelles des corps afin de réaliser le dessin de base de *Frailejonmétrie Comparative sc 1:1*. Les aspects clés de ces pratiques étaient leur production à l'échelle réelle et leur réalisation in situ, ce qui non seulement ouvrait une dimension spirituelle et relationnelle à le travail mais m'obligeait également à aborder l'un des plus vieux problèmes de la peinture, celui du format et du transport. Travailler dans les conditions du *páramo* impliquait de trouver un format pour découper le papier sur lequel j'allais travailler l'aquarelle. Étant donné que les pratiques artistiques ont trait à la dimension réelle des corps (les deux sont réalisés à l'échelle 1:1), le format dans lequel ils seraient réalisés ces pratiques devrait être cohérent avec ces dimensions. Voici comment j'ai entrepris la recherche d'un module commun pour les corps. Cette étude s'est affranchie des mesures standard et universelles pour échapper aux préceptes de l'épistémè moderne que j'entends critiquer. Enfin, l'étude du module commun de nos corps a donné naissance à la *Carte des Rapports Tactiles sc 1:1* et j'en ai tiré les dimensions pour découper le papier de *Frailejonmétrie Comparative sc 1:1* de manière modulaire, ce qui a défini à son tour le système de transport et d'exposition de l'œuvre.

Le chapitre est divisé en deux parties, une pour chaque pratique artistique mentionnée. Dans ceux-ci, une position critique est développée par rapport aux actions de la colonialité du pouvoir sur le monde végétal identifiées dans le chapitre précédent. Chacun d'entre eux est abordé au cours des pratiques artistiques de la manière suivante :

1. **Voir :** Fonder les connaissances botaniques sur l'observation visuelle humaine.
Dans les pratiques artistiques que je développe, je reprends les techniques, les langages et les méthodes de l'épistémologie botanique moderne, il y a donc clairement un résultat visuel dans ces travaux. Cependant, dans l'analyse du processus de fabrication de la *Frailejonmétrie Comparative sc 1:1*, nous pourrons comprendre la relation avec les êtres et les forces du lieu où vit la plante. Cette pratique artistique, comme les illustrations botaniques dont elle est l'appropriation critique, partagent la méthode mimétique de l'observation visuelle. Toutefois, cette méthode de travail ouvre, en pratique, une dimension spirituelle et relationnelle qui relève d'une épistémologie végétale possible.

Dans l'analyse du processus de réalisation de la *Carte des Rapports Tactiles sc 1:1*, nous verrons comment l'utilisation de diverses méthodes de contact direct avec le corps de la plante fait que l'épistémè botanique qui émerge de cette pratique est fondé sur le sens du toucher plutôt que sur le sens de la vue. La carte montre une séquence de points de contact horizontaux entre des fragments de corps, celui du *frailejón* et le mien. Il procède à une appropriation critique des spécimens d'herbier et propose une manière anarchique de connaître qui évite précisément la compréhension verticale, optique et univoque de la production des illustrations botaniques. Privilégier le sens du toucher dans une éventuelle épistémè végétale, c'est donner de la valeur au lieu et au corps dans la façon de connaître.

2. **Nommer :** La nomenclature botanique commémore la structure hiérarchique de la bureaucratie scientifique et politique des empires.
Ce point sera abordé dans la section 2.1. Où j'identifie le pouvoir politique et esthétique des *frailejones*. Le mot — *frailejón* — ne correspond à aucune catégorie de la taxonomie botanique, comme je l'ai déjà dit, il regroupe 255 espèces de huit genres différents, et cependant le mot est utilisé dans les milieux scientifiques officiels. C'est un phénomène assez étrange qui correspond à une forte charge culturelle que possèdent ces plantes. Selon mon analyse, cela a à voir avec leur anthropomorphisme. Le mot naît précisément de la relation que les premiers conquérants espagnols ont établie entre ces plantes et les frères, et est donc apparenté à - frère - dans un sens d'appartenance à une communauté. Dans cette section, nous verrons comment ces plantes résistent à la nomenclature taxonomique, et leur puissance précède et déborde l'épistémè botanique moderne.

3. **« Découvrir » :** Le travail de la taxonomie consiste à décrire et à classer les espèces végétales, mais ce processus est souvent appelé "découverte".
Dans le premier chapitre, je relie cette façon de nommer la classification des espèces botaniques à la racialisation des peuples colonisés. Qualifier les actions de domination de "découvertes" est l'un des gestes clés du système colonial.

Je pense qu'à ce stade, la colonialité du pouvoir sur le monde végétal est fortement située, le déracinement et la participation à la temporalité moderne et linéaire étant les éléments clés de la domination sur les corps végétaux. Dans la pratique artistique de la réalisation de *Frailejonmétrie Comparative sc 1:1*, je développe toute une réflexion sur le temps de cette pratique. Elle me permet à son tour d'établir une relation avec les êtres

et les forces du *páramo* et me facilite également de prendre conscience d'une dimension spirituelle donnée par l'imminence de cette relation avec le lieu. Tous ces éléments constituent en même temps un enracinement et une temporalité qui diffèrent de ceux de l'épistémè botanique moderne et proposent une critique de ce mode de connaissance. D'autre part, dans les deux pratiques, le duo sujet-objet est désarticulé dans le cadre de la critique de ce système de domination établi avec les plantes.

4. **Disséquer :** L'épistémè botanique moderne exige des spécimens d'herbier comme preuve scientifique. Ce sont des corps végétaux démembrés, déracinés et aplatis.
Dans la section 2.2, j'analyse le processus de réalisation de la *Carte des Rapports Tactiles sc 1:1*, une pratique qui s'approprie de manière critique spécimens d'herbier. Dans la carte, j'applique les méthodes de la connaissance botanique à mon propre corps, afin d'établir un système de comparaison géométrique à l'échelle 1:1 entre les parties de nos corps.

Dans cette pratique, le dualisme hiérarchique sujet-objet est remis en question, plaçant les deux corps sur le même plan de relation et participant à la même méthode d'étude.

5. **Classer :** Linné a tenté de fonder le système de classification taxonomique sur le nombre d'organes sexuels mâles dans une fleur (nombre d'étamines).
J'aborde ce point dans la section 1.2. où je développe une réflexion sur mon travail dans une perspective écoféministe, celle qui révèle la relation entre la femme et la nature dans le système des dualismes patriarcaux qui imposent une valeur inférieure à ces catégories afin de les dominer.

La réflexion dans cette section découle de l'intégration de l'image de mon corps dans le corps du *frailejón*. La femme et la plante sont des catégories sous-évaluées dans le système patriarcal, qui est parfois aussi androcentrique, comme nous pensons que cela peut être le cas avec le fondement linnéen de l'épistémè botanique moderne. Cette question sera également abordée dans la section 2.2, où je fais appel au concept d'humilité dans le cadre de l'épistémologie végétale possible qui émerge de ces pratiques.

6. **Objectualiser :** Produire une épistémè d'objets botaniques, plutôt que de corps végétaux. Ce dernier est abordé à différents moments du chapitre, puisque l'objectif des pratiques artistiques que j'analyse consiste précisément à se rapporter aux corps des différents *frailejones*, en les reconnaissant comme des êtres dotés d'une agentivité, dans ce cas une agentivité poétique qui fait partie de la production du commun.

Dans les pratiques analysées dans ce chapitre, il y a un effort conscient pour perdre la place hiérarchique de l'artiste créateur ou du scientifique qui connaît. Cependant, comme ils se réfèrent toujours à l'épistémè botanique qu'ils critiquent, ils conservent quelque chose du déracinement fondationnel de l'épistémè botanique, quelque chose

de son caractère poétique ou éthique qui marque encore les techniques et les langages avec lesquels j'ai abordé cette recherche. Pour moi, il y a un malaise latent dans ces pratiques artistiques, concrètement parce qu'elles sont encore étroitement liées à l'épistémè botanique moderne qu'elles critiquent. Le malaise réside dans le fait que, pour les deux œuvres, le temps passé au *páramo* a été fondamental, le contact entre mon corps et les corps des *frailejones* avec lesquels j'ai travaillé, le rapport d'échelle et la manière dont j'ai travaillé avec les frailejones.avec lesquels j'ai travaillé, le rapport d'échelle 1:1 a été importante, ce qui fait référence non seulement à la taille de nos corps mais aussi au situation d'égalité dans lequel les pratiques artistiques ont été développées. J'ai le sentiment que, parce que ces pratiques artistiques sont toujours liées aux manières de faire de l'épistémè botanique qu'elles critiquent, elles continuent d'être des représentations des plantes pour ceux qui se trouvent devant ces images. J'ai le sentiment que toute l'expérience liée aux *frailejones*, qui m'a conduit à son tour à une expérience spirituelle, n'est pas perceptible par d'autres personnes à travers ces images. De ce malaise et de la découverte de la relation spirituelle avec les êtres et les forces du *páramo* naît la motivation de développer le troisième chapitre.

ÉLÉMENTS DE LA COLONIALITÉ SUR LES CORPS VÉGÉTAUX	CE QU'ELLE GÉNÈRE DANS LA COLONIALITÉ DU POUVOIR	DES STRATÉGIES DÉCOLONIALES DANS MON TRAVAIL
1. Voir : fonder les connaissances botaniques sur l'observation visuelle humaine. Ses produits sont des spécimens d'herbiers, des descriptions techniques et des illustrations botaniques.	Fonder les connaissances sur la visualité du point de vue de l'homme.	Critiquer l'épistémè botanique en utilisant son langage et sa méthode pour valoriser la composante relationnelle avec les êtres végétaux et le sens du toucher com me autres possibilités de connaissance.
2. Nommer: la nomenclature botanique commémore la structure hiérarchique de la bureaucratie scientifique et politique des empires.	Ne pas tenir compte dans le nom des caractéristiques et des relations de ceux qui vivent avec les plantes et « le lieu qu'elles font » .	Choisir un *frailejón* pour développer la recherche, c'est reconnaitre et s'associer au pouvoir politique et esthétique que possèdent ces plantes. Leur présence en elle-même parvient à surmonter la structure du pouvoir colonial sur leurs corps.
3. « Découvrir »: le travail de la taxonomie consiste à décrire et à classer les espèces végétales, mais ce processus est souvent appelé « découverte».	La découverte est aux plantes ce que la racialisation est aux peuples colonisés.	La dimension spirituelle de la pratique artistique in situ, suppose précisément d'établir un tissu relationnel avec les plantes et le « lieu qu'elles font.» Les traiter com me des sujets sur leur territoire, reconnaitre leur temporalité.
4. Disséquer : L'épistémè botanique exige des spécimens d'herbier comme preuve scientifique. Ce sont des corps végétaux démembrés, déracinés et aplatis.	Comprendre les corps végétaux comme des objets démembrés et déracinés	Appliquer à mon propre corps la stratégie de connaissance des corps végétaux utilisés dans les spécimens de l'herbier. Comparaisons cartographiques des parties de notre corps à l'aide d'une méthode géométrique qui révèle un système de proportions et de relations entre deux sujets.
5. Classer : Linné a tenté de fonder le système de classification taxonomique sur le nombre d'organes sexuels mâles dans une fleur (nombre d'étamines).	L'androcentrisme comme élément du patriarcat.	Associer les femmes et les plantes, dans une perspective écoféministe, afin de guérir la douleur du déracinement de la colonialité du pouvoir.
6. Objectualiser : Produire une épistémè d'objets botaniques, plutôt que de corps végétaux.	Objectivation des corps végétaux	Dans ces deux pratiques artistiques, j'essaie de démanteler la relation entre le sujet et l'objet. Les deux corps étant des sujets sur le même plan de représentation, construisant une référence commune qui s'approprie et critique les méthodes de l'épistémè botanique moderne.



2.1. Frailejonmétrie comparative sc1:1

Anthropomorphisme et Enracinement

Frailejonmétrie Comparative sc 1:1 est une illustration botanique réalisée à l'aquarelle d'un *frailejón* (Eseletaia grandiflora) dans laquelle le profil de mon propre corps est intégré. Il a été réalisé à l'aquarelle sur papier en observant directement le corps de plusieurs *frailejones* et en utilisant diverses méthodes de traçage pour réaliser mon propre profil et obtenir les dimensions à l'échelle 1:1 de nos corps. Dans cette pratique, j'ai l'intention de m'approprier de manière critique de deux éléments clés du fondement de l'épistémè botanique moderne :

Voir : Baser les connaissances botaniques sur l'observation visuelle humaine. La méthode utilisée — tant dans les illustrations botaniques et dans cette pratique artistique — est la représentation mimétique fondée sur l'observation visuelle, mais dans le cas de la pratique, une dimension relationnelle et spirituelle a été ouverte par le fait qu'il s'agit d'un travail développé *in situ* sur une longue période. La prise de conscience de cet événement permet de fonder une position critique sur la manière de produire la connaissance dans l'épistémè botanique moderne.

Objectiver : produire une épistémè d'objets botaniques séparés du sujet qui les observe. J'aborderai ce point à partir de ce que signifie l'intégration de nos corps dans l'image produite, où la relation est entre deux-sujets ou deus-objets qui s'associent pour guérir la blessure coloniale.

Le titre et la technique de cet ouvrage font référence aux pratiques scientifiques et esthétiques du XVIII[e] siècle, époque de la fondation épistémique de la botanique moderne. L'observation visuelle attentive, les proportions, les comparaisons et les mesures analogues étaient alors la technologie permettant de construire cette épistémè. La *Frailejométrie Comparative sc1:1* reproduit le métier des illustrateurs de l'époque, sauf que cet ouvrage ne cherche pas à illustrer l'espèce ni à l'inscrire dans le système classificatoire. La pratique se déroule *in situ*, et il en ressort une relation avec certains corps végétaux qui s'étend nécessairement aux êtres et aux forces du *páramo*. Cette condition de l'œuvre renvoie à la raison d'être de cette illustration : établir une relation avec le *páramo* par le temps de l'observation et du travail mimétique. L'illustration est le témoin du temps et du tissu relationnel qui s'est établi au cours de la pratique artistique. Ainsi, le - 1:1 - du titre fait référence en même temps à l'échelle utilisée dans l'œuvre et à la situation de corps à corps. Plus qu'une référence à des espèces ou à des individus, il désigne la relation entre des corps qui se trouvent dans le même lieu, le *páramo*, et partagent également le même plan de représentation, le papier.

←

Fig.26
Frailejonmétrie Comparative sc 1:1, Eulalia De Valdenebro, aquarelle sur papier, 240 x 160 cm., 2020, photo par Ricardo Peña, P.N.A.A.

Le choix d'un *frailejón* pour développer cette pratique artistique est lié à une affectivité très étrange et puissante que l'on éprouve en présence de ces corps végétaux : il s'agit de se sentir semblable à eux. L'affection de la ressemblance vient précisément du fait de se reconnaître dans un corps végétal. Cette expérience est vraiment exceptionnelle et confère à cette plante un pouvoir esthétique, et donc politique, que j'ai l'intention d'activer dans cette œuvre. Il s'agit de permettre à cette plante de nous emmener dans un lieu métanthropique, de permettre à son pouvoir esthétique de nous aider à comprendre notre propre place dans le monde en tant qu'êtres intégrés et dépendants, et non comme des sujets ayant une hiérarchie absurd. Ma pratique artistique consiste à valoriser cette affection — celle de la ressemblance — pour établir une critique de l'épistémè botanique moderne en s'appropriant ses méthodes et son langage visuel. Je suis ainsi confronté à deux questions qui semblent contradictoires, mais qui en même temps embrassent le pouvoir de débordement, inhérent au régime esthétique des arts :

Comment faire une critique de l'anthropocentrisme par l'anthropomorphisme ?

Et

Comment proposer une critique décoloniale avec un langage profondément colonial ?

Ces deux questions structurent respectivement le numéral 2.1 en deux parties : la première consacrée à l'Anthropomorphisme et la seconde à l'Enracinement.

L'anthropomorphisme

Les *frailejones* suscitent différents niveaux de sympathie chez les personnes qui les connaissent et ce fait leur a donné une place historique et politique, que nous pouvons lire, par exemple, dans le fait que, dans le système linnéen, leur genre commémore le nom du vice-roi de la colonie espagnole, Jose Manuel Espeleta entre 1789 - 1797, le titre, le plus important du royaume. Tout au long de la relation historique entretenue notamment en Colombie avec cette plante, nous pouvons voir de multiples exemples des affections qu'elles déclenchent. Par exemple, dans la cosmologie Inga[35], ils sont des portails de communication entre des êtres de différents plans cosmiques, et en ce sens, ils occupent une place privilégiée dans leurs expressions culturelles. Dans la culture Muisca, qui prédominait à Bogotá et dans ses environs, leur nom Guaque signifie "gardiens de l'eau". Autour des lagunes de *paramunas*, il est très fréquent de trouver de grandes communautés de *frailejones*, ces lieux sont généralement sacrés pour les communautés andines, car ils sont compris comme les seins originels de la vie et comme des portails de communication entre l'inframonde et le supramonde (Portela, 2000, p. 27).

35. Communauté à laquelle appartient le taita Jose Joaquin Jajoy, information obtenue *caminanar la palabra* (parcourant les mots).





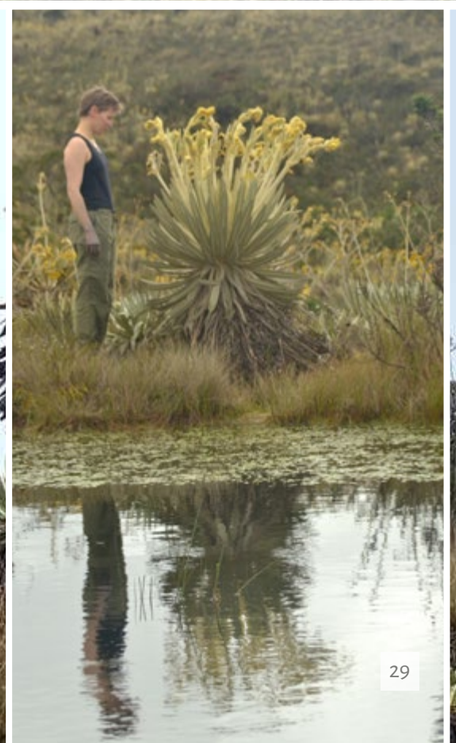




Fig.27, 28, 30
Frailejones, 2011, P.N.A.A.

Fig.29
Frailejón et Eulalia, Adriana Camelo, 2021, P.N.A.A.

Dans les récits des chroniqueurs espagnols, ils sont mentionnés comme des êtres redoutables qui habitent le *páramo* dans la brume, ces écosystèmes étaient des endroits très dangereux pour les conquistadors et les colons, et ils avaient l'habitude de faire des victimes en essayant de les traverser. Le nom actuel des écosystèmes intertropicaux des hautes Andes provient de l'utilisation du mot castillan — *páramo* — qui fait référence à des lieux désolés et inhospitaliers, les deux connotations sont corroborées dans les recherches de l'historien Vargas (2017, p. 67-87) où le fragment suivant est présenté pour argumenter précisément l'origine d'une résistance magique du *páramo*, donnée par l'anthropomorphisation des *frailejones* : « Prenant les *frailejones* pour des indigènes en position de combat et observant les lignes répétées des centaines de fois, les troupes espagnoles abandonnent le combat et cherchent le chemin de retour qui les avait menés là »[36].

J'ai également constaté que les paysans et les promeneurs *Páramunos* reconnaissent et respectent ces plantes. Dans les conversations, elles sont toujours mentionnées comme quelque chose qui définit le paysage du *páramo*, et lorsqu'on veut parler des dommages causés à l'écosystème, il semble qu'on les mesure en termes de *frailejones* morts, comme les soldats tués au combat.

En ce sens, j'ai également pu reconnaître le pouvoir politique des frailejones d'un point de vue scientifique contemporain. Sous le nom vernaculaire de *frailejón*, on trouve 255 espèces de plantes qui poussent principalement dans les *páramos*. Ces espèces sont à leur tour regroupées en huit genres, ce qui nous indique qu'il existe des différences morphologiques assez importantes sous le même nom -*frailejón* -. Ce que je trouve le plus significatif dans ces données, c'est leur provenance : il s'agit du dernier document officiel émis par l'*Instituto de Investigacion de recursos biológicos Alexander von Humboldt* pour délimiter les *páramos* colombiennes (Díazgranados, 2013, p. 23-37). Les données proviennent de l'article intitulé Contributions à la délimitation des *páramos* à partir de l'étude des *frailejones*. Cependant, l'utilisation du mot - f*railejón* - est récurrente tout au long de l'ouvrage, auquel participent 13 autres scientifiques. Il est important de souligner que le nom vernaculaire *frailejón* ne représente aucun taxon botanique, et pourtant son utilisation est maintenue dans un contexte scientifique. Ce livre est un recueil d'études qui servent de base à la régulation de l'un des débats politiques les plus importants de la dernière décennie en Colombie. Il s'agit de définir et de délimiter les *páramos* comme des écosystèmes stratégiques, ce qui permet de réglementer l'utilisation de leurs terres à fort potentiel minier afin de les protéger pour leur rôle vital dans le cycle de l'eau. Les objectifs du document déterminent toute la législation environnementale du pays, essentiellement parce que l'approvisionnement en eau du territoire national dépend des *páramos*, et que les lois qui les protègent servent de modèle pour déterminer les autres zones protégées. Je mentionne tout ce contexte politico-scientifique, pour constater que même dans ce domaine, des scientifiques qualifiés maintiennent l'utilisation d'un nom vernaculaire qui reconnaît la valeur exceptionnelle de ces plantes. Il s'agit peut-être d'un autre exemple qui démontre la puissance politique des *frailejón*, qui, comme nous l'avons vu, lui donne son anthropomorphisme.

Le nom vernaculaire de ce groupe de plantes renforce également la perception anthropomorphique que nous en avons. Le mot -*frailejón*- apparaît pour la première fois dans un dictionnaire en 1787 et vient du provençal "fraile" (frère) et du latin "frater" (frère). Il désigne les moines qui appartiennent à une communauté religieuse. (*Diccionario etimológico chileno en linea*, s.d)

Toutes ces façons de percevoir et de nommer les *frailejones* en différents contextes montrent qu'il y a quelque chose de leurs corps, de la force de leur présence dans le *páramo* qui interpelle les gens de différentes époques et visions du monde. Certainement il est précisément leur anthropomorphisme, un processus que nous, les humains, faisons avec les êtres non humains lorsque nous les trouvons semblables à nous-mêmes. Ce processus déplace un affect qui nous permet de partager plus facilement avec les non-humains quelque chose de l'exceptionnalité sous laquelle nous nous sommes compris. Je fais, par exemple, référence aux arguments des animalistes, qui considèrent que les animaux sont défendables principalement parce qu'il a été démontré qu'ils ont la capacité de ressentir, de s'exprimer, de bouger. Il semble que dès qu'une créature vivante ressemble davantage à l'homme, elle est plus facilement défendable en tant que sujet de droit. Dans la même logique, le pouvoir politique des *frailejones* repose précisément sur une ontologie anthropocentrique de la nature exceptionnelle des humains, dans la mesure où ces plantes nous ressemblent, elles sont plus valorisées que les autres. Malgré la forte tendance du monde académique au posthumanisme, et les nombreuses critiques de l'anthropocentrisme, cette compréhension du monde, qui nous donne une place privilégiée, reste certainement quelque chose de profondément structurel à notre ontologie, bien ancrée dans le langage, la culture, la jurisprudence et l'éthique de l'environnement. C'est la raison pour laquelle je commence les pratiques artistiques de cette recherche par l'observation de l'anthropomorphisme, sans aucun doute une approche critique doit se situer dans l'axe de la structure qu'elle entend critiquer, et à partir de là commencer à proposer des fractures et des débordements qui la remettent en question, qui montrent d'autres possibilités d'être, au sein du même système.

Cependant, dans le cas de l'anthropomorphisme des *frailejones*, sans aucun doute quelque chose de différent peut se produire par rapport aux anthropomorphismes donnés aux animaux, puisque le fait qu'il s'agisse d'un corps végétal et non d'un corps animal peut situer le pouvoir politique des *frailejones* dans une ontologie très différente de l'anthropocentrique, basée précisément sur le fait que les plantes ont une manière d'être radicalement différente des animaux.

36. Dans l'original en espagnol (Je l'ai traduit en français) « Al confundir los frailejones con hombres indígenas en posiciones de batalla y observar las filas que se repetían cientos de veces, las tropas españolas desistieron del combate y buscaron el camino de regreso que los había llevado hasta allí.»

Lors du colloque, Nos Sœurs les Plantes, (Centre des politiques de la Terre y Université Paris 25-26 novembre 2021)[37], plusieurs intervenants ont critiqué la tendance répandue à appréhender les plantes dans une perspective zoocentrique, qui ne permet pas, entre autres, d'approfondir les questions scientifiques, ontologiques et éthiques qui se posent autour du règne végétal.

La perspective zoocentrique sur les plantes a traditionnellement signifié que la plante est définie par la négation de l'animal, il est courant de les comprendre comme des êtres vivants qui ne bougent pas, qui manquent d'organes, qui ne font pas ce que font les animaux. Cette définition négative rend difficile la compréhension de leurs corps fractals, nécessairement enracinés, qui remettent aussi sérieusement en question le concept d'individu. Dans le développement de cette recherche, j'ai l'intention de montrer qu'en établissant des relations profondes avec les plantes, la relation que l'on a avec « le lieu qu'elles font » est modifiée. Ce lien rend possible une expérience qui dépasse les limites de l'humain et nous aide à nous éloigner de l'anthropocentrisme.

Pour approfondir l'affection de la similitude, je ferai référence à la genèse de la *Frailejonmétrie Comparative sc 1:1*, une performance vidéo réalisée en 2012, où j'ai pu matérialiser pour la première fois cette relation entre mon corps et celui de quelques *frailejones*. Cette performance était la première de la serire intitulée *Corpsperméables* (De Valdenebro 2013). L'action était motivée par l'étrange sensation de me sentir semblable à une plante. En tant qu'illustratrice botanique, j'ai pu m'arrêter et observer en profondeur les corps des plantes, j'ai éprouvé toutes sortes d'émotions esthétiques telles que l'admiration pour leur beauté, la surprise en découvrant la géométrie de leurs structures ou la reconnaissance de l'érotisme de leurs formes. Mais, me sentir semblable, dans toute ma corporalité, à une plante est une sensation qui m'a fortement interpellé et motivé à explorer. La genèse de cette œuvre se situe donc dans l'affection produite par la ressemblance entre une plante et un corps humain. La prise de conscience de cette affection et de son étrangeté a fait naître chez moi un profond désir de m'intégrer à ces êtres, à leur mode de vie, de me laisser imprégner par les forces et les êtres du *páramo*, comme ils le font tout au long de leur vie. Cette affection a motivé toutes ces années de recherche et un lent processus d'enracinement dans le páramo.

Pour entamer ce processus en 2012, j'ai dû désactiver la volonté de mes gestes, car mes premières tentatives étaient très humaines : étreintes, postures maladroites, imitations de leurs inflorescences avec mes bras, des gestes qui semblaient accentuer la différence plutôt que de produire de l'intégration. Cependant, je continuais à chercher un moyen de me sentir comme un *frailejón* de plus dans cette vallée peuplée, je voulais qu'ils m'acceptent dans leur communauté, que je fasse partie de cet liee appelé *páramo*. C'est la danse contact et le travail de collaboration avec la chorégraphe et philosophe Natalia Orozco qui ont finalement permis cette approche perméable que

37. La critique du zoocentrisme sous lequel les plantes sont définies était présente dans les présentations de Marc André Selosse, Sylvie Pouteau, Pierre Grenand et Françoise Grenand, Robin Bosdeveix, Eulalia De Valdenebro, Patrice Kervyn, et dans les commentaires et questions de l'assemblée.

je recherchais. Dans la danse contact, il y a un abandon fondamental de son propre corps : une sorte d'abandon du poids, de la continuité du mouvement et de la confiance en l'autre qui est fondamentale. J'ai compris qu'il y avait là la possibilité d'effacer les limites entre mon corps et celui du *frailejón*, mais dans ce cas, je devais être perceptif à d'autres types de gestes, car c'était un corps végétal. Nous avons commencé à chercher des stratégies pour désactiver la volonté sur mes mouvements, nous l'avons fait au moyen d'exercices d'épuisement qui produisent une sorte d'inertie musculaire. Cet état est compris, par exemple, lorsqu'on tourne sur son propre axe jusqu'à ce que l'on ait le vertige et lorsqu'on s'arrête le corps à des mouvements qui ne proviennent pas de la volonté, sous cette inertie on a perdu le contrôle de ses propres gestes. Les exercices d'épuisement que nous avons explorés ont produit d'autres types d'inertie, qui se manifestent, par exemple, par une secousse intense des muscles, le frottement de certaines parties du corps ou de petits sauts accélérés. Ce n'est que dans la situation d'épuisement que ces exercices ont produit dans mon corps que j'ai pu expérimenter pour la première fois ce que j'ai commencé à comprendre comme un -devenir *frailejón*-, qui à son tour a ouvert la porte à la sensation de m'pour me permeer au « lieu qu'ils font ». La sensation de commencer à faire partie du *páramo* m'a également aidé à sentir dans mon propre corps un devenir *frailejón*, Depuis lors, j'ai compris que l'on ne peut pas connaître ou se rapporter au monde végétal en le séparant des racines que ses corps produisent.

Sous ces prémisses et expériences, j'aborderai la critique de l'anthropocentrisme à travers un anthropomorphisme et pour cela, je commencerai par faire appel à un cosmologie, propre de certains peuples amérindiens tels que les Aikeguara, les, les Yanomami, les Yawanawa et d'autres humanités non modernes comme les Kaluli étudiées par Devora Danowski et Eduardo Viveros de Castro.

> "Une des caractéristiques qui les rendent autres consiste précisément dans le fait que leurs concepts d'humain sont autres que les nôtres (...) les êtres anthropomorphes instables des origines ont adopté les formes et les habitudes corporelles de ces animaux, plantes, fleuves, montagnes, etc. (...) Le "monde entier" est virtuellement inclus dans cette proto-humanité originelle ; la situation précosmologique peut donc être décrite soit comme une humanité-pourtant-sans-monde, soit comme un monde-en-forme- humaine. (2019, p. 127-128)[38].

Pour ces communautés, la forme humaine est commune à tous les êtres dans la mesure où elle est antérieure à la formation du monde. L'humain est compris comme une substance

38. Dans l'original en espagnol (Je l'ai traduit en français) «Una de las características que los vuelven "otros" consiste, precisamente, en el hecho de que sus conceptos de "humano" son otros que los nuestros. (...) los inestables seres antropomorfos de los orígenes adoptaron las formas y hábitos corporales de aquellos animales, plantas, ríos, montañas, etc. (...) El "mundo entero" tal vez, de nuevo, no los jabutís u otra excepción cualquiera está virtualmente incluido en esta protohumanidad originaria; la situación precosmológica puede ser así descripta por igual como una humanidad aún sin mundo o como un mundo en-forma-humana.»

plastique ayant la capacité de se transformer en tous les êtres et forces du cosmos actuel. Ce qui n'est pas transformé, c'est l'humanité historique-présente.

Selon cette conception anthropomorphique, l'humain est à la base de tout, et contrairement à la tradition occidentale, il n'est pas l'aboutissement de l'évolution, ni une condition exceptionnelle dans laquelle l'humain ajoute à la nature primitive la valeur de la culture, se plaçant ainsi dans une position supérieure qui lui permet de la dominer ; le point clé de l'anthropocentrisme occidental est la position scindée et hiérarchique que nous nous accordons. Au contraire, dans ces cosmogonies des peuples amérindiens, l'humain est commun à tous, donc toute possibilité de division qui pourrait justifier une domination sur le non-humain manque de place ontologique. Nous pouvons voir avec cet exemple comment il est possible de concevoir un anthropomorphisme non anthropocentrique, au contraire, il s'agit d'une manière anthropomorphique de comprendre l'humain intégré à l'ensemble du cosmos. Être partout n'est pas pareil qu'être au centre, d'autant plus que le premier implique une communion avec tout et le second une scission hiérarchique avec tout.

Cependant, cette compréhension ontologique du vivant ne fait pas partie de mon récit ontologique, qui est occidental et séculaire, mais elle fait indubitablement partie de mon expérience, celle de partager le territoire avec des peuples amérindiens, d'avoir des amitiés avec des personnes issues de ces communautés et d'être imprégnée de manières de comprendre les mondes différents de l'hégémonie occidentale/moderne. De tout cela découlent les affections qui se sont libérées en moi après tant d'années de relation avec les *páramos*, et qui se sont clarifiées dans la pratique artistique de cette recherche.

Afin d'argumenter comment je fais une critique de l'anthropocentrisme à partir de l'anthropomorphisme des *frailejones*, je poursuivrai avec une description détaillée de la pratique artistique dans laquelle j'ai produit la *Frailejonmétrie Comparative sc 1:1*. Je montrerai comment ce travail a ouvert une dimension spirituelle et une relation avec les êtres et les forces du *páramo*, qui est à son tour la manière que j'ai de proposer une telle critique depuis mon lieu d'énonciation. Un occidental, laïc et rationnel qui intègre des composantes spirituelles nourries par les cosmogonies amérindiennes (spécifiquement les cosmogonies andines du sud de la colombie), la méditation et les expériences *paramunas*.

Frailejonmétrie Comparative sc 1:1. est une illustration qui, comme celles du XVIII[e] siècle, se déroule dans un espace euclidien abstrait, précisément parce que c'est une œuvre qui reprend la méthode et la technique qu'elle cherche à critiquer. Le passage de l'espace abstrait de la représentation au lieu vital appelé *páramo*, un écosystème de haute montagne des Andes intertropicales, sera développé dans les autres œuvres qui composent cette recherche. Pour l'instant, cette illustration botanique questionne la relation sujet/objet par l'intégration des parties de cette relation sur un même plan de représentation, qui dans ce cas les place sur un plan qui les intègre. Ce plan fait référence, d'une part, à la surface de papier sur laquelle repose cette représentation, mais également à la relation que nous avons développée au cours de douze voyages que j'ai effectués au *páramo* de Verjón entre février 2019 et mars 2020, chacun d'eux durant environ cinq jours, et au cours desquels j'ai compris qu'une relation avec le lieu était en train de s'établir. Dans mon cas, cette relation est née précisément à cause de tout le temps que la pratique artistique exigeait.



Fig.31
Frailejonmétrie Comparative sc 1:1 en cours avec épreuves en couleur, 2020, P.N.A.A.


32


33


34


35

Voyage 1 : trouver un *frailejón*.

Comme affirmé plus haut, parmi les 255 espèces nommées *frailejones*, la plus commune de même qui a un volume plus proche de celui du corps humain est l'*Espeletia grandiflora*. La pratique de la *Frailejonmétrie Comparative sc 1:1* commence par la recherche d'un *frailejón* auquel je me sens très semblable. Mon lieu de travail était *l'Aula Ambiental Rodamonte*, une cabine de recherche qui s'intéresse au *páramo*, que le professeur et écologiste Francisco Gonzales a construite sur un terrain qu'il a acheté 30 ans auparavant. Cet endroit a été un véritable laboratoire de recherche sur le *páramo*, car lorsqu'il l'a acheté, c'était un pâturage consacré à la culture de pommes de terre, mais il était entouré d'un *páramo* bien préservé. Différentes stratégies de récupération ont été expérimentées, ainsi que des façons de l'habiter avec un mince impact. *l'Aula Ambiental Rodamonte* a également accueilli les recherches pour la première performance vidéo de la série *Corpsperméables*. C'est pourquoi je connais parfaitement le *páramo* environnant et le travail a commencé dès la première visite.

J'ai commencé par chercher un *frailejón* d'une hauteur équivalente à la mienne, qui me permettrait d'observer confortablement le point auquel naissent les feuilles. Elles sont disposées radialement, formant un dôme au sommet de son tronc. Au fur et à mesure de la croissance de la plante, la rosette qui se forme accumule toutes les feuilles sèches autour du tronc, qui est de forme cylindrique. Lorsque les *frailejones* meurent, on peut voir un vide à l'intérieur du tronc. Pourtant, lorsqu'ils sont vivants, cet espace est rempli de tissu parenchymateux capable de retenir suffisamment d'eau pour le métabolisme de la plante. Comme les températures du *páramo* peuvent geler l'eau aux premières heures du matin, le *frailejón* stocke l'eau dans ce tissu pendant la journée, lorsque les températures sont plus chaudes. Le tissu nécrotique des feuilles sèches protège cette réserve. Les caractéristiques particulières de sa physiologie confèrent à cette plante un volume semblable à celui du corps humain. Les *frailejones* appartiennent à la famille des *Astéracéaes*, la même que celle des tournesols et des pissenlits. Les plantes de cette famille ont une géométrie de spirales croisées que l'on retrouve dans différentes parties de beaucoup de ses espèces, dans le cas de *Espeletia grandiflora* je l'ai trouvé dans le modèle de distribution des feuilles dans le dôme supérieur. Le premier voyage a été consacré à l'étude de cette géométrie à l'aide de dessins au graphite et aux crayons de couleur.

←

Fig.32, 33, 34, 35
Frailejon et Eulalia,
Ana María Lozano,
2019, P.N.A.A.





Voyage 2 : Découverte de la géométrie

Le voyage suivant, j'ai continué dans le même but, j'ai dû recourir aux marquages sur les feuilles pour comprendre l'ordre de la rosette et pour trouver les spirales croisées qui s'étendent lorsqu'elles commencent à descendre le tronc. Les pétioles des feuilles sont les structures qui attachent la feuille au tronc ou à la branche. Dans le corps d'un *frailejón*, elles s'entrelacent en formant une série de spirales qui se croisent autour du cylindre, cependant ce dessin est très difficile à percevoir, car les feuilles sont très rapprochées et entre elles se cachent leurs pétioles, la structure de la feuille qui dessine cette géométrie sur le cylindre du tronc.

←

Fig.36
Détail étude géométrique frailejón, Eulalia De Valdenebro, crayon sur papier, 2019, P.N.A.A.

Fig.37
Frailejón avec marques, 2019, P.N.A.A.









Voyage 3 : La vie entière enregistrée sur les feuilles

Les feuilles du *frailejones* changent lentement et constamment. Les *Espeletia grandiflora* vivent environ 150 à 180 ans et comme ils gardent toutes leurs feuilles au sec pour protéger le cylindre central du gel, il est possible de voir une variation subtile de la forme et de la couleur des feuilles accumulées pendant plus d'un siècle. Lorsque les feuilles sont naissantes, elles se trouvent dans la partie centrale et supérieure du cylindre qui forme le tronc. Le centre des *frailejones* est perçu comme lumineux, car c'est la partie la plus poilue de son corps. Les poils des premières feuilles sont dorés et reflètent la lumière du soleil pour se protéger des radiations. À mesure que les feuilles mûrissent, elles commencent à s'éloigner de ce centre et la couleur des poils passe à l'argent, et le jaune intense des feuilles se transforme en vert très pâle. Lorsque les feuilles commencent à vieillir, elles perdent lentement leur couleur, passant par une gamme très étendue de verts argentés et dorés, puis de gris, devenant plus froids et plus sombres. Les feuilles perdent également leurs bords lisses pour créer des boucles de plus en plus serrées. Lorsqu'elles n'ont plus aucune trace de vert, les boucles se sont tellement refermées qu'elles commencent à se fendre et à perdre une partie de la surface de la feuille, ne laissant que le pétiole et à l'extrémité seulement la cicatrice dans laquelle la feuille était attachée. Dans toutes ces variations, on peut observer la vie complète de cet être végétal. Le troisième voyage a été consacré à leur compréhension et à leur enregistrement par des dessins au graphite et au crayon de couleur.

←

Fig.38, 39, 40, 41
Frailejones,
2019, P.N.A.A.


42


43


44


45

Voyage 4 : Les rayons

Toute distance dans l'observation d'un corps implique une altération de la perception des dimensions réelles, un fait étudié en perspective et assuré dans les dessins techniques de l'illustration botanique. C'est pourquoi les mesures sont transférées directement de la plante au papier, à l'aide d'instruments tels que des compas et des règles. Comme le projet consiste à comparer les dimensions de nos corps à l'échelle 1:1, lors de ce voyage, j'ai pris des mesures de manière analogue et directe sur les deux. J'ai pris des mesures dans la progression verticale de nos corps, en commençant par le point sur lequel nous touchons la terre. J'ai disposé des cordes autour de chaque corps, en les espaçant d'un quart, c'est-à-dire en respectant la dimension entre le bout du petit doigt et le bout du pouce avec tous les doigts de la main à leur ouverture maximale. J'ai commencé à noter sur une feuille de papier les informations obtenues, qui constitueraient plus tard la *Carte des Rapports Tactiles sc 1:1*. Les cordes m'ont donné des périmètres à partir desquels j'ai obtenu les rayons de nos corps. J'ai reporté les mesures en utilisant la formule : périmètre ou dimension de la corde/2π = rayon.

Le système de mesure par quartier m'a également permis de saisir la hauteur réelle du *frailejón*, qui était de 12 quartiers au total.

←

Fig.42, 43
Frailejón avec des cordes, 2019, P.N.A.A.

Fig.44
Cordes et les compas utilisés pour mesurer le diamètre des corps, 2020, P.N.A.A.

Fig.45
Carnet de l'artiste, 2019, P.N.A.A.









Voyage 5 : Le tronc

Dans la partie inférieure du tronc, les boucles des feuilles sèches se referment tellement qu'elles tombent complètement. C'est seulement là qu'il est possible d'observer la relation des spirales croisées qui ordonnent la naissance des feuilles et qu'il est possible d'observer le volume du tronc sans sa couverture nécrotique. Le cinquième voyage a été consacré à l'observation et au dessin au crayon de la partie inférieure du corps du *frailejón*.

←

Fig.46, 47, 48
Tronc de frailejón,
2019, P.N.A.A.

Fig.49
Section transversale du tronc de frailejón,
2019, P.N.A.A.


50


51


52

Voyage 6 : Demander la permission

La séquence de voyages, effectuée toutes les deux semaines, a été interrompue pendant trois mois par un voyage en France. À mon retour, la vallée du *frailejón* où il avait travaillé était entièrement peinte en jaune. Les *Espeletia grandiflora* ont une période de floraison qui s'étend approximativement de juillet à septembre. Toute la couleur du *páramo* est altérée, les inflorescences se détachent du tronc et deviennent tout à fait distinctes des feuilles, elles ressemblent à des personnes aux bras levés remplis de fleurs jaunes. Le dessin du corps du *frailejón* étant terminé, j'ai pu me consacrer à l'étude des inflorescences ou branches avec des ensembles de fleurs, et du capitule, qui est le nom donné à l'ensemble de fleurs typique des *Asteraceae*[39]. Ce que nous comprenons normalement comme une fleur du *frailejón* ou une fleur de tournesol est réellement un capitule, une composition de deux types de fleurs regroupées : les fleurs bilabiales qui sont situées tout autour du centre du cercle et les fleurs périphériques qui ont les pétales les plus voyantes situées autour du cercle. Le sixième voyage a été entièrement consacré à l'observation de l'ensemble de la structure florale et a été un voyage particulièrement contemplatif. Peu de dessins sont sortis de ces journées, j'avais à cœur de communiquer mon but à cette communauté d'êtres, car j'allais bientôt commencer à travailler à l'aquarelle, ce qui signifiait passer du stade de l'étude à la réalisation finale de l'illustration.

Au cours des années où j'ai travaillé dans le *páramo*, j'ai appris combien il est important de présenter mes intentions aux êtres et aux forces qui le façonnent, de faire une offrande, de les remercier, de me permettre d'être là, et de demander la permission de ce que je souhaiterais faire. Le *páramo* est un lieu très difficile à habiter en raison de ses conditions extrêmes. C'est précisément la raison pour laquelle il est fascinant de entrer dans ce territoire, car toute la perception et la sensation du corps sont modifiées, ce qui favorise à son tour une certaine disposition spirituelle. Tous ces voyages ont accentué cette prise de conscience et il était important d'appliquer les enseignements de mes compagnons *taitas*, qui soulignent l'importance de se préparer à être dans le *páramo*.

Lors de voyages précédents et avec un soutien scientifique, j'ai pu comprendre comment les corps des frailejones sont débordants d'adaptations spécifiques qui leur permet de vivre dans ces conditions, mon corps n'a pas cette capacité et même si j'ai des vêtements spécifiques pour être là, rien ne peut ressembler à la fourrure dorée et aux tissus nécrosés qui protègent ces plantes en même temps des radiations et du froid, qui leur permettent d'être dans des terrains inondés et de résister aux incendies. Les *frailejones* possèdent une résine inflammable, ce qui leur permet de brûler rapidement et de survivre à un incendie. Malgré leur apparence attachante, ce sont des plantes vraiment fortes qui peuvent résister à des conditions climatiques extrêmes.

←

Fig.50, 51, 52
Frailejones en fleurs, 2019, P.N.A.A.

39. Cette famille était, jusqu'à récemment, connue sous le nom de Compositae







C'était un voyage fait de longues méditations et de promenades, jour et nuit. C'était un temps pour s'imprégner du lieu et demander la permission aux êtres et aux forces du *páramo*, pour faire *pagamento*, pour méditer, pour communiquer mon intention. J'ai ressenti à la fin de ces pratiques, la certitude d'être accepté par la communauté *paramuna*.

Voyage 7 : De quelle couleur est un frailejón ?

Lors de ce voyage, j'ai d'abord voulu aborder le au problème de la variation des couleurs dans le cycle de vie des feuilles. Pour répondre à la question "De quelle couleur est un f*railejón* ?» s'est avéré être le défi technique le plus complexe de ma carrière d'illustratrice botanique. J'ai appris que chaque cheveu est un reflet de l'atmosphère, et je suis devenu plus conscient que jamais de la vitesse à laquelle l'environnement *paramuno* change. D'une minute à l'autre, le *frailejón* peut être vu comme une lampe rayonnant une lumière dorée ou un corps argenté qui ne semble pas affecté par l'emplacement du soleil.

Les couleurs de l'aquarelle se construisent à partir de la lumière, avec des couches de transparents très doux, il faut donc préserver dès le départ les tons clairs des zones lumineuses. Le protocole d'éclairage de l'illustration botanique part du principe que la lumière vient toujours de la gauche, les illustrations sont suspendus dans un temps idéal et stable. Situation impossible de réaliser dans les conditions du *páramo*. En revanche, je n'avais jamais été confronté à une plante qui donnait l'impression d'émettre de la lumière. À partir de ce moment, ma perception des *frailejones* a complètement changé et j'ai dû commencer d'élaborer des stratégies picturales pour tenter de capturer cet étrange phénomène de couleur, ce qui m'a aussi complètement éloigné du protocole des illustrations botaniques scientifiques, étant donné que je travaillais *in situ*. Ainsi, le *frailejón* sur lequel j'observais les changements rapides de la lumière *paramuna* servait également de gnomon marquant le passage du soleil pendant la journée de travail. Le *frailejón* m'a fait prendre conscience non seulement du temps (atmosphère) mais encore du temps qui passe (journée) et dans cette double conscience temporelle est apparue la conscience d'avoir une relation profonde avec le *páramo.*

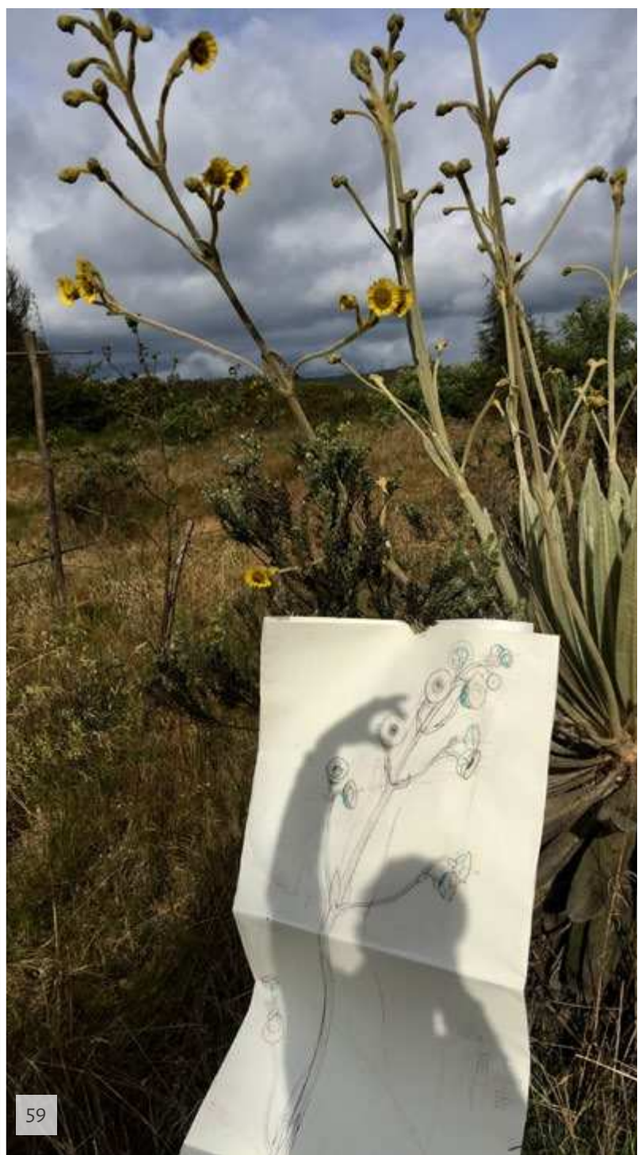
←

Fig.53, 54, 55
Études de couleurs à l'aquarelle in situ, 2019, P.N.A.A.


56


57


58


59

Voyage 8 : Le cadeau.

Les inflorescences du *Espeletia grandiflora* émergent de la partie la plus haute du tronc et, comme les feuilles, restent attachées au corps pendant de nombreuses années. Elles montrent également la transition entre le moment où elles se tiennent debout dans le ciel et celui où elles descendent lentement dans tous les angles, perdant leurs fleurs, se courbant vers le bas dans des nuances de gris et vides de graines, comme des bras reposant à côté du tronc. L'ensemble du mouvement rappelle l'homme de Vitruve, pointant le cercle qui encadre un corps. L'anthropomorphisme des *frailejones* est grandement renforcé par ce mouvement de leurs inflorescences. Le huitième voyage a été un nouveau travail de dessin et de prise de mesures, en utilisant toujours mon propre corps pour mesurer. Les données ont continué à s'accumuler dans la *Carte des Rapports Tactiles sc 1:1* et dans de multiples croquis où j'ai également essayé de faire un croquis de mon corps.

J'ai cherché des *frailejones* très bas en fleurs, afin de pouvoir les observer confortablement. J'ai fait plusieurs voyages pour trouver le meilleur endroit pour travailler, et il s'est passé un événement que je considère comme très pertinent pour mon sentiment d'être accepté par la communauté *paramuna*. Au cours de ces promenades, que je répétais chaque jour, j'ai trouvé un *frailejón* qui semblait avoir détaché à volonté une inflorescence entière pour me la donner. J'interprète librement l'événement comme un geste du *frailejón*, comme une offrande qu'il me fait, comme une approbation de mon travail et comme une réponse à ma façon d'être dans le territoire que nous partageons désormais. J'ai analysé l'endroit et la façon dont la branche s'était détachée et je n'ai pas réellement trouvé de force extérieure qui aurait pu exercer une telle force. Les branches d'inflorescences sont particulièrement fibreuses et flexibles, il s'agissait d'une branche jeune et le *frailejón* avait l'air tout à fait sain, il était aussi très jeune vu sa hauteur. J'ai analysé que dans cette zone, aucun vent fort n'existe, parce qu'elle est entourée d'aulnes plantés comme une stratégie pour arrêter les vents et permettre aux graines *paramunas* de s'installer, cette barrière de vent était l'une des expériences de la récupération de l'*Aula Ambiental Rodamonte*. Il n'y a pas de gros animaux sur la propriété qui pourraient la briser, il n'y avait aucune trace d'aucune sorte. Sans aucun doute l'inflorescence s'était détachée du tronc sans laisser aucune trace de force extérieure. Voici comment j'ai reçu l'inflorescence détachée comme un cadeau généreux qui m'a permis de travailler très confortablement à une table dans la cabane, de détacher les fleurs et de les disséquer comme Mutis dans le confort de son bureau, mais avec la différence — je crois — de sentir que je le faisais en franche collaboration avec le *frailejón* dans mon projet. Il me manque sûrement une autre explication pour avoir trouvé cette inflorescence séparée du corps du *frailejón*. Pourtant, je pense aussi qu'il est possible de considérer ce cadeau comme un geste de réciprocité et d'acceptation de mon projet dans le *páramo*. Ce n'est pas seulement une possibilité, mais il est également précieux de considérer cette réciprocité comme faisant partie d'une épistémologie botanique possible, une épistémologie dans laquelle les plantes ne sont pas précisément des objets automates, mais des êtres vivants qui peuvent nous percevoir et comprendre nos

←

Fig.56, 57, 58, 59
Études de fleurs in situ, 2019, P.N.A.A.


60


61


62


63


64


65


66


67

intentions, grâce à leur extraordinaire sensibilité qui déborde absolument notre compréhension courte et anthropique du monde végétal.

Lors de ce voyage, j'ai terminé le dessin du *frailejón* avec toutes les variations des inflorescences, à ce moment-là j'avais déjà trouvé une mesure commune entre nos corps, avec elle, j'ai conçu le module avec lequel je couperais le papier, la table sur laquelle je travaillerais, la tente qui me protégerait des changements de climat. Tout était prêt pour le prochain voyage, y compris ma certitude d'être pleinement accueilli dans la communauté *paramuna* pour réussir mon travail.

Voyage 9 : La lumière et l'atmosphère paramuna

Le travail d'aquarelle a commencé lors de ce voyage. Comme les parties les plus lumineuses de l'image n'ont que la première couche de couleur, il était très important de reconnaître ces zones tout au long du dessin. À ce stade du travail, j'étais très conscient de la façon dont les feuilles enregistrent les variations atmosphériques du *páramo*. J'ai laissé l'appareil photo au même endroit et j'ai pris des photos à plusieurs reprises sans modifier les rapports de vitesse et d'ouverture. Les changements ont été drastiques en très peu de temps. Or, l'aquarelle est radicalement opposée à la photographie et l'illustration a commencé à prendre une lumière d'un temps abstrait, inexistant, comme celle des paysages de la Renaissance. Au cours de ce voyage, j'ai commencé par enregistrer à l'aquarelle l'étrange phénomène des *frailejones*, des êtres qui semblent émettre de la lumière, alors qu'en réalité ils la reflètent. C'était un voyage contradictoire, dédié uniquement à arrêter la lumière dans une image intemporelle, même si je ressentais - comme le *frailejón* - la variabilité incessante de la lumière et de l'atmosphère *paramuna*.

←

Fig.60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67
Études de lumière sur les frailejones, 2019, P.N.A.A.





Voyage 10 : Les ombres

Pour ce voyage, j'ai fait l'exercice complémentaire au précédent, j'ai placé lentement les ombres sur les feuilles, encore une fois, j'ai dû imaginer un temps arrêté et abstrait pour obtenir le volume de ce corps, alors qu'en même temps j'ai pris soin à ne pas toucher le centre du *frailejón* pour obtenir cette sensation de luminosité qui vient de son corps. Cet exercice était également contradictoire par rapport à la logique du comportement de l'ombre dans un volume, car tout autre corps ayant une configuration radiale et sphérique comme celle du *frailejón* aurait un centre sombre.

Sur ce corps apparemment lumineux, ce sont les ombres qui fournissent les variations de couleurs allant de l'or à l'argent en passant par une large gamme de verts chauds et froids.

←

Fig.68
Atelier d'illustration botanique in situ, Adriana Camelo, 2020, P.N.A.A.

Fig.69
Atelier d'illustration botanique in situ, 2020, P.N.A.A.









Voyage 11 : Nerfs et poils

Dans l'art de l'illustration botanique, les détails de surface sont les derniers à apparaître. Finalement, après presque un an d'observation du *frailejón*, je dessinais avec un pinceau très fin chaque poil, chaque nervure, chaque bord de feuille. Ainsi, rien qu'avec ces détails, le corps du *frailejón* a commencé d'avoir une forte présence sur la surface du papier. Ce que l'on voit parfaitement sur une feuille, on peut l'appliquer à toutes les autres, car la transparence de l'aquarelle permet aux détails de s'ajouter aux variations d'ombre et de lumière qui ont déjà été posées dans les couches précédentes.

←

Fig. 70
Frailejonmétrie Comparative sc 1:1 en cours avec épreuves en couleur, 2020, P.N.A.A.

Fig.71, 72, 73
Détails de frailejones, 2020, P.N.A.A.







Voyage 12 : le prêt et les feuilles grises

Le processus de couleur, impliquant une superposition de lumière, d'ombre et de détails, s'est poursuivi alors que les feuilles commençaient à descendre, à changer de couleur et à créer des boucles de plus en plus serrées. Ne sachant pas que ce serait le dernier voyage, j'ai emprunté quelques feuilles sèches à un *frailejón* tombé. Le travail de l'ensemble du transit de feuilles de plus en plus noires et brisées a été réalisé dans l'atelier de Bogotá. Le confinement dû à la pandémie de covid, avait commencé.

←

Fig.74, 75, 76
Frailejonmétrie
Comparative sc 1:1
en cours, 2020,
P.N.A.A.

Dans l'atelier : Intégrer nos corps, faire face à l'anthropomorphisme
Une fois l'illustration du corps du *frailejón* terminée, je me suis confronté au problème de l'intégration de mon corps dans cette illustration botanique. J'ai toujours pensé que ce serait facile, puisque mon corps est toujours à ma disposition dans le confort de mon studio. Mais, j'ai été confronté au problème de l'échelle réelle avec un corps que je ne peux pas voir sans avoir toujours une distance. C'est le problème de la cécité de proximité auquel j'étais également confronté dans la *Carte des Rapports Tactiles sc 1:1*, mais que je pouvais résoudre plus facilement parce que j'avais affaire à des fragments et non à la totalité de mon corps.

J'ai fait un nombre énorme de dessins dans lesquels j'ai essayé différentes manières de faire un tracé de mon corps, et finalement mon profil était un assemblage de fragments obtenus à partir de la Carte, fondé sur un tracé général et très déformé et sur une photographie que j'ai imprimée à l'échelle réelle. Dans ce processus, j'ai corroboré toutes les altérations causées par l'objectif d'un appareil photo et les ajustements aux dimensions réelles que l'utilisation de la perspective entraîne. Les deux modes d'enregistrement (photographie et perspective) sont tellement naturalisés que nous les associons à la réalité, mais dans l'élaboration d'un dessin technique en géométrie descriptive, nous faisons appel à la catégorie de dimension réelle, comme étant la dimension qui n'a aucune altération perceptive due à sa position dans l'espace. Dans ce type de dessin, on utilise des ressources que j'essaie également d'utiliser dans ma pratique, conçues comme une image à l'échelle 1:1.

Le croquis de mon corps a de cette façon été réalisé avec de nombreuses couches de papier translucide qui me permettaient d'ajouter de petites corrections, il s'agissait de centaines de dessins qui se corrigeaient les uns les autres, c'était aussi un travail traversé par l'image que l'on se fait de son propre corps, un travail avec la vanité, une rencontre tactile avec mon ego qui m'a causé beaucoup de malaise. Dans ce processus, j'ai également dû définir la position de mes bras et de mes mains, j'ai commencé par imiter les positions des inflorescences et je me suis rendu compte que chaque angle que je peux faire avec mes membres a déjà une charge culturelle. Chaque position est un symbole, tout ce que nous faisons avec nos mains et nos bras sont des gestes chargés de sens, déjà utilisés par quelqu'un, représentés ailleurs. Je devais également choisir une direction pour orienter mon profil, je me suis rendu compte que cette décision était également chargée de sens. Le processus était inopinément délirant, toutes les années de formation en histoire de l'art à l'université et toutes les visites de musées, les heures de livres avec mes parents et les visites d'expositions passaient par ma tête, qui était déjà tourmentée par la rencontre consciente avec mon ego. Tout, y compris mon travail, souligne à quel point l'art a toujours été très anthropocentrique. Dans le cadre de cette recherche, je me suis souvenu de la première performance de la série *Corpsperméables* en 2012, et j'ai réalisé que je vivais alors quelque chose de similaire avant de trouver la ressource de la danse contact. J'ai donc décidé de retourner dans le *páramo* pour placer la caméra avec un trépied pointé sur un groupe de *frailejones*, je suis allé vers eux et j'ai essayé de m'intégrer avec des gestes simples. Juste quelques pas et des mouvements de bras qui imitent la chute des inflorescences. Un épais brouillard couvrait le registre, mon corps était une silhouette qui se fondait dans les frailejones. En regardant ces registres, ces archives d'images, je me suis rendu compte que je n'avais rien à faire.

J'ai décidé de me tenir debout, les bras au repos, et de choisir une direction pour mon profil qui fasse le mieux correspondre les lignes de mon corps avec les lignes du *frailejón*.

J'ai choisi d'être simplement, comme les plantes semblent l'être.

À un stade ultérieur du travail, j'ai décidé de reprendre tout ce matériel et de réaliser des collages qui montreraient la densité de cette recherche, j'ai également édité le matériel réalisé avec le trépied et j'ai réalisé le *corpsperméable* numéro VII, intitulé *Frère*.

Comme nous l'avons vu précédemment, l'origine du mot *frailejón* repose sur l'affection de la ressemblance, sur le pouvoir esthétique de son anthropomorphisme. D'autre part, le brouillard, le silence, le froid extrême, les vents forts, la cosmogonie andine et la faible présence humaine dans les *páramos*, confèrent à cet environnement un caractère mystique, où l'expérience spirituelle semble émerger avec une certaine facilité. Le mot - *frailejón* - a la même racine étymologique que Frère, les personnes qui font partie d'une communauté religieuse sans avoir de lien filial ou héréditaire. En faisant appel à toutes ces observations dans la performance vidéo *Corpsperméable VII Frère*, se manifeste le caractère rituel et spirituel qui s'est créé autour de cette œuvre et la sensation de faire partie de la communauté *paramuna*.


77


78


79


80

81


82


83


84


85


86


87


88


89


90


91


92


93


94


95


96

Dans le processus décrit tout au long de ces 12 voyages, nous pouvons constater que la pratique artistique consiste essentiellement à observer et à chercher la meilleure façon d'imiter sur le support papier, les formes, les couleurs et les proportions des différentes *Frailejones*, il s'agit donc d'un processus mimétique. Tant dans le processus de réalisation de la *Frailejonmétrie Comparative sc 1:1*, que dans le travail des illustrateurs de la EBR-NRG, il y a l'exercice d'un regard attentif qui recueille les données sensibles de divers modèles de plantes, pour réaliser une composition qui rassemble et compose une image idéalisée avec toutes ces données.

Cependant, ma pratique artistique recèle une compréhension différente du travail que celle de ces illustrateurs scientifiques, car bien que j'utilise une méthode mimétique, le même langage visuel et des techniques très similaires, je comprends et vis le fait de réaliser une illustration botanique *in situ*, comme une manière d'enregistrer visuellement le temps dans lequel se déroule la relation que j'établis avec ces plantes et le « lieu qu'elles font ». Je comprends cette pratique artistique comme l'élaboration d'une archive dans laquelle je documente la relation qui s'établit, les interrogations et les apprentissages que j'ai de ces vies végétales, l'expérience spirituelle qui se déploie pendant tout le temps d'attention que j'ai durant que j'élabore l'illustration. Grâce à cette pratique, j'obtiens une image mimétique qui conserve une manière de connaître et de se rapporter au monde végétal qui ne participe pas au système taxonomique de l'épistémè botanique.

Pour comprendre cette relation entre mimesis et temporalité, je parlerai de deux pratiques artistiques qui m'ont permis de comprendre cette idée : la sculpture *Essere Fiume* (*Être Fleuve*) de Giuseppe Penone est sans aucun doute une œuvre de mimesis dans laquelle le sculpteur copie la forme d'une pierre du fleuve (Huberman, 2008, p. 42-43). Cependant, le titre de l'œuvre est un verbe et non un nom, et par ce geste, l'artiste déplace l'intérêt de l'œuvre vers la pratique artistique et pas seulement vers le fait d'avoir réalisé une représentation identique d'une autre pierre. Il déplace ainsi l'intérêt de l'œuvre vers les processus que le sculpteur partage avec la rivière, mais qui se déroulent dans des temporalités différentes. Celui du fleuve, qui est géologique, et celui du sculpteur, qui est plus court et plus humain. Une situation similaire se produit dans l'œuvre monumentale du peintre Antonio López, et nous pouvons également comprendre la production de sa peinture de la même manière, précisément comme une pratique artistique plutôt que comme l'exécution d'une image. Lors de la rétrospective organisée au Museo Reina Sofía en 2011, son œuvre picturale était présentée comme un processus ouvert, soulignant la densité de la temporalité de sa pratique. Bien que le commissariat n'ait pas explicité ce fait, j'ai trouvé très précieux ce que j'ai lu dans certaines des fiches techniques. Ils ont révélé qu'une série de peintures de la Gran Vía à Madrid était encore en cours d'exécution. Les tableaux étaient prêtés par l'artiste, qui prévoyait de revenir l'année prochaine, à la même époque, pour voir un endroit précis dans la lumière de l'aube d'été. Les œuvres montrent précisément l'impossibilité et la tentative de capturer le phénomène changeant de la lumière comme quelque chose de substantiel dans l'œuvre, plutôt que le fait d'atteindre une image parfaitement mimétique.

Fig.77, 78, 79, 81
Études sur papier translucide pour intégrer mon corps au corps du frailejón, 2020, P.N.A.A.

Fig.80
Procédé pour intégrer mon corps dans le corps du frailejon en aquarelle, Úrsula Mejía, 2020, P.N.A.A.

Fig.82
Paramo del Verjón, lieu de réalisation de la vidéo Corpperméable VII Frère. 2020, P.N.A.A.

Fig.83, 85,86,88,89,91, 92,93,95,96
Étude de la position des bras, Úrsula Mejía, 2020, P.N.A.A.

Fig.84,87,90,94
Inflorescences et mains, 2019, P.N.A.A.

Dans la *Frailejonmétrie Comparative sc 1:1*, on peut voir la tentative de copier le phénomène changeant et incompréhensible de la lumière réfléchie sur les poils d'un *frailejón* ainsi qu'une silhouette de mon propre corps intégrée dans leur corps. Comme nous l'avons vu, j'ai dû porter mon attention sur plusieurs corps différents, c'est- à-dire que je ne représente pas un individu. Il ne s'agit pas de faire le portrait d'un *frailejón*, mais je ne représente pas non plus une espèce. Ce duo (individu/espèce) fait partie d'un des nombreux concepts modernes qui perpétuent la colonialité du pouvoir. C'est une partie essentielle de l'épistémè botanique que je montre d'une autre manière à travers mes pratiques artistiques. Je crois qu'à leur place, deux choses apparaissent : l'évidence de temporalités qui se touchent par moments et l'impossibilité d'un individu isolé. Les corps qui apparaissent dans la *Frailejonmétrie Comparative sc 1:1*, ont toujours été traversés par des forces et des affects multiples, bien que dans l'image réalisée ce fait ne soit pas encore manifesté. Dans cet exercice d'illustration botanique d'un *frailejón* intégré à mon propre corps, ce qui apparaît en réalité, c'est l'accumulation de gestes qui tentent une image impossible, car chaque fois que je retournais sur le *páramo*, quelque chose avait changé, de plus, chaque fois que je regardais le même *frailejón*, il y avait toujours une variation dans l'incidence de la lumière. En revanche, j'ai trouvé une difficulté particulièrement inattendue à réaliser le contour de mon corps nu de profil. Pour réaliser cet autoportrait, j'ai dû recourir à diverses méthodes mimétiques telles que le calque, le miroir, la photographie et différents types d'impressions. Enfin, j'ai synthétisé tout le travail dans une ligne subtile qui s'intègre au corps du *frailejón*, et c'est pourquoi je conçois l'œuvre de la *Frailejonmétrie Comparative sc 1:1* comme une archive de gestes qui ont émergé dans le cadre d'une relation.

Ces trois travaux partagent la pratique artistique de la fabrication d'images mimétiques, mais dans chacune d'elles, la temporalité de cette pratique se manifeste d'une manière ou d'une autre, et le fait que les œuvres débordent de leur but représentatif apparent. D'autre part, les trois travaux utilisent des langues à forte charge de tradition dans l'art. Pourtant, une fois débordées par leur composante temporelle, elles actualisent ces métiers traditionnels dans le régime esthétique des arts. Dans les travaux susmentionnés, la fonction représentative a été libérée de sa finalité. Si ces travaux consistaient simplement à produire des images mimétiques, le plus simple serait de prendre une bonne photo et de la copier dans l'atelier, pour éviter tant de désagréments et de difficultés. Mais, les œuvres portent précisément sur les relations et les rencontres prolongées entre deux corps, qu'il s'agisse d'une rivière, d'une lumière d'été ou d'un *frailejón*.

Chercher le sens d'une œuvre dans la manière dont elle est produite est quelque chose qui m'a accompagné tout au long de ma formation et de ma pratique artistique et pédagogique, car c'est quelque chose qui place l'intérêt dans le processus plutôt que dans le résultat, dans l'expérience plutôt que dans l'objet. Dans les milieux universitaires de formation artistique, il est très courant d'observer une photographie accrochée à un cadre, et les techniques picturales consistent en des exercices d'agrandissement de l'image et de réalisation d'effets graphiques de couleur. À vrai dire, il existe toute une tradition de cette manière de travailler poussée au maximum par les hyperréalistes nord-américains, un lieu où l'œuvre d'Antonio Lopez se tient malheureusement fièrement (du moins dans la rétrospective mentionnée). Mais, mon intérêt pour la production d'une image mimétique n'a jamais été cela, il a juste été le meilleur prétexte pour voyager dans de nombreux écosystèmes et apprendre à connaître les lieux et les modes de vie des plantes. Je pense partager la perplexité de Lopez face au phénomène de la lumière, et la fascination de Penone pour les changements intrinsèques aux processus de la vie et aux forces de la nature.

Les poils des f*railejones* sont leur moyen de se protéger en même temps de ces très fortes radiations et du froid intense. Ils reflètent le soleil, ils sont des miroirs de l'atmosphère et c'est pourquoi il est impossible de savoir quelle est la couleur d'un *frailejón*, précisément parce qu'elle varie aussi vite que le climat du *páramo*. En 17 ans d'illustration botanique, je n'avais jamais été confronté à une difficulté technique similaire. Je n'avais jamais non plus déplacé tout mon atelier sur le site d'une plante. Mes travaux d'illustration botanique ont toujours été commandés, ils ont toujours été réalisés à partir de fragments de plantes, tout comme le EBR-NRG. J'ai mis au point une méthode dans laquelle les échantillons de dessins et de couleurs étaient toujours pris sur place, mais où l'assemblage de ces informations se faisait dans le confort de l'atelier. Pour la *Frailejonmétrie Comparative sc 1:1*, j'ai déplacé mon atelier sur le *páramo*, et c'est une différence essentielle avec le EBR-NRG et mes commandes. C'est précisément la rencontre de nos corps qui constitue la véritable valeur que je vois dans cette pratique artistique.

Au cours de ces douze voyages, nous avons établi une relation avec les êtres et les forces du *páramo*, et la pratique artistique de l'illustration botanique a été le moyen d'y parvenir. La rencontre de nos corps m'a permis de comprendre et de comparer en même temps nos apparences et nos dimensions volumétriques, et nos temporalités, et c'est précisément cet aspect qui ouvre la dimension spirituelle de ce travail :

C'est une dimension immanente et matérielle, je la perçois parce qu'elle est logée dans mon corps, dans l'expérience de faire une illustration botanique d'un *frailejón*, *in situ* et à l'échelle réelle. Pour le dire familièrement, la dimension spirituelle de la *Frailejonmétrie Comparative sc 1:1*, se produit dans - l'ici et maintenant - de l'illustration botanique, surtout parce que - l'ici - est le *páramo* et le - maintenant - est prolongé et très lent. Ainsi, nous créons un lieu commun et nos temporalités se touchent même si elles sont chacune d'une densité différente. Les archives sont une façon de comprendre la densité du temps ; dans cette pratique, je comprends la matérialité du papier et le corps du *frailejón* en tant que tels :

Sur le papier sur lequel je réalise l'illustration à l'aquarelle, s'accumulent des couches de gestes picturaux chargés de très peu de pigments. Ces gestes ont impliqué tout mon corps, mon attention, mes mouvements précis, ma perception, mon intuition, le soin de mon métabolisme altéré dans le *páramo*, mon état d'esprit, mon ouverture aux connexions et à la communication avec les forces et les êtres qui m'entourent, que je reconnais et accueille. Tous ces aspects convergent à la pointe du pinceau chargé d'aquarelle et rendent compte — sous forme d'archive — du temps de notre rencontre.

Son corps, celui du *frailejón*, est aussi l'archive où s'accumulent les couches de feuilles sèches qui l'abritent et lui permettent de se faire une place dans les conditions extrêmes du *páramo*. Je peux voir simultanément dans ce corps-archive, des feuilles qui passent de courbes élancées pointant vers le soleil, à des boucles qui tombent très lentement sur le sol, se refermant au point de se briser. Des fleurs encore enfermées dans des bourgeons, des fleurs ouvertes qui séduisent les animaux, des fleurs qui mûrissent leurs graines et des structures qui reposent comme les bras vides de graines qui ont essayé de s'éloigner de ce corps. Tout transite dans une palette allant du jaune lumineux au noir opaque. Dans la transition subtile entre ces deux extrêmes, des ors, des argents, des gris, des bleus et des verts chauds apparaissent, changeant selon le caprice de l'atmosphère *paramuna*. En regardant ce corps que je comprends maintenant comment archiver, il m'est facile de me souvenir des poissons, des langues, des lèvres, des doigts, des bras, des oreilles poilues et des étoiles lumineuses. Je suis interpellé précisément par le fait d'être avec une plante qui me rappelle non seulement mon propre corps, mais également le règne végétal, mais avec une plante qui me rappelle le cosmos tout entier.

De cette expérience, je peux affirmer que les *frailejones* ont quelque chose qui les distingue de toutes les autres plantes. À mon sens, ils semblent liés à tous les royaumes et à toutes les époques. Ils semblent connectés aux étoiles et à la terre, leur corps possède une cavité centrale qui se remplit d'eau pendant la journée et leurs feuilles reflètent particulièrement l'atmosphère. Mais, la vérité est que toutes les plantes de la planète font pareil avec des stratégies différentes, elles partagent ces connexions avec l'eau, la terre et la lumière du soleil, car c'est précisément cette connexion terrestre et extraterrestre qui est la condition de leur être : les plantes appartiennent au lieu qu'elles font, les plantes terrestres sont enracinées dans la terre qui les fait vivre et produisent en même temps cette même terre avec leurs déchets et leurs relations symbiotiques. Les plantes sont les êtres vivants de la planète qui intègrent dans leur métabolisme quelque chose qui vient de l'extérieur de la planète, la lumière du soleil. Toutes les plantes se connectent au soleil et transforment cette énergie en ce qui sera la nourriture de tous les êtres vivants de la planète, elles font toutes circuler l'eau, l'oxygène et le carbone dans leur corps, et produisent ainsi l'atmosphère qui nous abrite tous

; c'est précisément cette "fabrication du monde" que mentionne Emanuele Coccia (2016, p. 55). Il semble que les *frailejones*, étant semblables à nous, nous laissent voir cette complexité cosmique dans leur corps. De plus, comme ce sont des plantes qui ne ressemblent pas à des plantes, elles nous rappellent aussi des animaux chaleureux et poilus, ou des êtres mystiques qui disparaissent dans le brouillard. Il semble que le cosmos tout entier se résume en eux, et ils nous font la faveur de nous ressembler, pour que nous puissions le voir. Mais, les *frailejones* ne sont pas biologiquement exceptionnels, chaque plante sur la planète développe des stratégies uniques pour vivre et produire le lieu qu'elle habite. Sans aucun doute le cosmos est dans chaque être vivant, l'impossibilité de le voir est la nôtre et non une vertu particulière des *frailejones.* Nous sommes tellement anthropocentriques que nous devons nous reconnaître dans les êtres du monde pour leur donner de la valeur, nous devons leur parler dans nos propres langues pour leur permettre d'agir. C'est là tout le sens de notre courte compréhension anthropique de notre planète vivante, Gaïa.

Cependant, les *frailejones* ne semblent pas se soucier de notre courte compréhension anthropocentrique du monde, et leur pouvoir esthétique peut être très utile pour élargir notre conscience et perturber cet ordre hiérarchique dans lequel les humains ont une place privilégiée. Le pouvoir politique de ces plantes réside précisément dans leur apparence anthropomorphique, et ce que j'ai voulu faire dans mes pratiques artistiques est d'utiliser cette apparence pour proposer une critique de l'anthropocentrisme. Sans aucun doute similitude vécue avec les *frailejones* est une passerelle anthropique pour commencer d'établir des relations métanthropiques, pour reconnaître dans la rencontre de nos corps une connexion large et complexe avec le végétal qui implique nécessairement une connexion avec le lieu. Dans ce sens, la compréhension Inga des *frailejones* comme portails de communication serait très appropriée. Parce que leur corps nous rappelle le nôtre, ainsi que celui des animaux, des insectes et des corps célestes, les *frailejones* permettent aux humains (marqués par l'ontologie moderne) de se connecter à ces choses qui semblent si différentes de nous. Ceci étant, je pense aux *frailejones* comme des portails anthropiques qui nous permettent — si nous le souhaitons — de resituer notre existence dans un lieu métanthropique.

L'illustration botanique est une pratique de l'immobilité et de l'observation. Elle doit être peint avec très peu de pigments, car la lumière de l'image est fournie par le blanc du papier. Cela signifie - contrairement à l'huile ou à l'acrylique - que les couleurs claires doivent être prises en charge dès le début, elles ne peuvent pas être ajoutées à la fin. Le métier consiste toujours à mettre les ombres, et à garder les lumières. Chaque fois que le pinceau s'approche, chargé de pigments, je sais qu'il n'existe aucun retour en arrière. Tout mon corps doit se détendre, mais en même temps être précis dans la technique. C'est très comparable à la ritualité entourant la peinture zen sumi-e, je dois aussi faire des pratiques de respiration et préparer toute ma posture. Pour me préparer à ce geste pictural que j'accumule au cours de ces mois de travail. Cela semble simplement logistique et méthodique, mais c'est devenu un ensemble d'actions à caractère rituel. Ces voyages impliquent d'organiser mon sommeil, ma nourriture et mon abri. Mais, avant tout, je dois prendre soin d'un état d'esprit et d'une ouverture spirituelle que j'ai cultivée dans ma vie, tant par ma rencontre avec certaines cosmovisions indigènes que par la pratique quotidienne de la médiation. Ces deux pratiques impliquent d'autres ontologies possibles, plus précisément dans ce cas la recherche d'une épistémologie possible pour aborder le monde végétal, où les dimensions sensibles et spirituelles sont intégrées dans la manière de connaître les plantes.

Au cours des déplacements pour travailler sur l'illustration du la *Frailejonmétrie Comparative sc1:1*, des habitudes, des répétitions et des échanges avec les êtres et les forces du lieu se sont forgés. Tout cela constitue un ensemble d'affections qui m'ont transformé, car après cette expérience ma façon de concevoir le *páramo* a changé, des éléments sensibles et spirituels y ont été intégrés consciemment, qui ont transformé mon être, et je sens aussi que ces affections sont réciproques. Il n'y a aucun moyen de prouver une telle chose. Pourtant, il n'est pas non plus nécessaire de le faire si nous voulons vraiment aller au-delà de la manière hégémonique de connaître et de se rapporter aux plantes imposées par l'épistémè botanique moderne. Cependant, sans aucun doute résultats de ces pratiques, les œuvres que je présente, sont des témoins de ce qui s'est passé, ce que je peux appeler un devenir plante.

Devenir femme-plante

Afin d'analyser cet événement, j'ai exploré les concepts de Devenir, tels qu'ils ont été présentés par Deleuze et Guattari dans le chapitre 10 de *Mille plateaux* (1988, p. 240), le concept de parenté de Haraway (2019) et la symbiogenèse de Lynn Margulis, telle que présentée dans *Planeta Simbiótico* (2002). Ces propositions pour comprendre la vie parlent en définitive de liens non filiaux entre des êtres hétérogènes. Ces trois concepts indiquent très clairement qu'il ne s'agit ni d'une transformation ni d'une relation filiale donnée par héritage. Ils sont cependant tous très puissants pour comprendre ce qui s'est passé dans mes pratiques artistiques par rapport à cette communauté de plantes. Cependant, ils partagent tous une position sur la ressemblance qui diffère de ma propre expérience et des images qui résultent du processus créatif de la *Frailejonmétrie Comparative sc1:1*. Nous avons vu comment la question de la ressemblance est pertinente, car elle est la clé du pouvoir politique des *frailejones*, et en ce sens elle est la genèse et le moteur des pratiques artistiques que j'ai développées autour de ces plantes en particulier. Dans ce cas, l'anthropomorphisme est la porte d'entrée vers un lieu métanthropique. La similitude entre les corps n'a rien à voir avec la compréhension de cet événement avec l'un de ces concepts centrés sur la relation entre hétérogènes, car la similitude n'était qu'une passerelle, une concession que les *frailejones* font à notre manière courte et anthropique de connaître les plantes.

Je trouve que le concept de - devenir - est le plus large et le plus utile pour comprendre ce qui s'est passé dans ma pratique artistique, cependant, chacun apporte des éléments précieux qui font partie de ma réflexion :

Les devenirs portent conceptuellement sur la proposition de faire des parents de Dona Haraway (2019). Elle s'attache davantage à proposer cette forme de relation comme une stratégie vitale. La parenté non filiales inter-espèces, c'est une forme de résistance qui produit un compost, les deux permettant de poursuivre le problème écologique auquel nous sommes actuellement confrontés. En ce sens, je partage la préoccupation et l'objectif de Haraway concernant la parenté avec d'autres espèces en tant que mode de vie possible et souhaitable.

Ce que Deleuze et Guattari nous proposent comme devenirs, laisse entrevoir ce que pourrait être une compréhension de la vie sur une planète symbiotique selon Lynn Margulis. La symbiogenèse et les devenirs ont été élaborés en même temps. Au chapitre 10 de *Mille plateaux*, la théorie est mentionnée comme étant du néo-évolutionnisme. La symbiose se produit entre des corps hétérogènes qui partagent un lieu et un but communs pour continuer à vivre, lorsqu'ils ont passé suffisamment de temps ensemble pour s'influencer mutuellement. Il existe des niveaux de symbiose, car il y a différents degrés d'affectation qui aident normalement ces êtres à mieux s'adapter aux conditions du lieu qu'ils habitent. Lorsque l'affectation va jusqu'à produire des changements dans l'ADN des organismes apparentés, la symbiogenèse se produit. Le moteur de l'évolution est donc le partenariat plutôt que la compétition, ce qui est la clé du concept de Lynn Margulis. Dans mon cas, l'affectation se produit à un autre niveau, moins perceptible ou biologique. Cependant, cet - être ensemble - se produit dans un temps et un lieu spécifique, où se produit une série d'affects et d'associations qui, je l'espère, constituent une contribution au changement de paradigme dans lequel beaucoup d'entre nous travaillent, en s'associant pour nous adapter adapter au stress environnemental dans lequel nous vivons. La concrétude du lieu/temps pour produire une affectation entre hétérogènes, est l'aspect que je reprends dans mes pratiques du concept de symbiose.

Les devenirs n'impliquent pas une réponse ou une réciprocité entre les parties, même si j'ai le sentiment que le *páramo* a répondu à mes intentions, il y aura toujours une suspicion quant à l'interprétation de ce geste. Les devenirs n'impliquent pas l'imitation, même si la méthode de pratique était mimétique, ce n'était qu'un moyen technique pour entrer dans la communauté *paramuna*. Je dois préciser que, bien que cette section ne se réfère qu'à la pratique de la *Frailejonmétrie Comparative sc1:1*, lorsque je pense à la compréhension de ce qui s'est passé en tant que devenir, je me réfère à l'ensemble de mes pratiques artistiques. Les deux mots, devenir et pratique, font référence à des processus, des flux d'intensités qui forment des plateaux. Les noms que je donne à ces pratiques sont des exemples de plateaux, d'intensités qui me permettent d'arrêter momentanément le flux pour réfléchir à ce qui se passe. Par exemple, l'illustration à l'aquarelle du *frailejón* s'inscrit dans un flux d'intensités qui a commencé dix ans auparavant avec l'affection de la ressemblance et a produit simultanément la *Carte des Rapports Tactiles sc1:1*, où les corps comparés ne sont plus distinguables. À leur tour, ces pratiques m'ont conduit à élaborer de nouvelles video-performances dans la série *Corpsperméables*, dans laquelle j'ai poursuivi ce qui s'était passé en 2012.

Comprendre cet ensemble de pratiques comme un devenir *frailejón* me permet de comprendre le *páramo* comme un flux d'intensités où les formes sont transitoires, un ensemble d'êtres et de forces qui ne sont possibles qu'à partir de l'intensité de leurs relations symbiotiques. Si ce qui se passe dans les pratiques sont des devenirs, je peux comprendre les êtres et les forces du *páramo* comme un flux naturel plutôt que comme un ensemble d'objets appelés nature. Les devenirs sont un phénomène de bord où passent des affects et des intensités qui changent l'existence de ceux qui sont affectés, ils sont une alliance, une parenté non filialisée, une contagion pour faire partie du troupeau dans le cas d'un devenir animal et sans aucun doute sont un enracinement pour faire partie du lieu, dans le cas d'un devenir végétal.

Il est important de noter que les devenirs d'*Mille plateaux* envisagent à peine la possibilité d'un devenir végétal dans une longue liste de possibilités. Un devenir femme/plante, bien qu'il soit possible dans les fibres des devenirs ou du devenir moléculaire, semble être de peu d'intérêt dans l'argumentation du chapitre, essentiellement parce que tous les devenirs sont énoncés à partir d'un homme, un homme blanc et européen. Les devenirs de *Mille plateaux* sont anthropocentriques et androcentriques et se situent dans l'ordre hiérarchique du patriarcat et semblent donc répéter le même biais de l'épistémè botanique moderne[40]. « Il n'y a pas de devenir homme, car l'homme est l'entité molaire par excellence. » (Deleuze et Guattari, 1988, p. 292).

Cependant, il y a une différence entre le parti pris patriarcal des devenirs et celui de Linné, qui consiste précisément à prendre conscience du lieu de l'énonciation. Dans *Mille plateaux*, la place du privilège et les limites du concept lui-même sont reconnues. Prendre conscience de sa propre place pour la critiquer est une stratégie réflexive, une étape clé dans ce moment historique, qui a contribué à déconstruire l'arbre de la pensée rationaliste, qui coïncide également avec le modèle taxonomique de classification des espèces.

Les deux arbres, celui du modèle de pensée que Deleuze et Guattari critiquent à travers leur proposition de modèle rhizomatique, et l'arbre phylogénétique de Haeckel, l'un des plus reconnus et acceptés dans le contexte scientifique et contemporain de la formation de l'épistémè botanique moderne, ont la même structure avec un seul axe privilégié qui suggère un ordonnancement qui place au sommet, ce qui a la supériorité sur ce qui est situé plus bas ou dans les branches secondaires. Les deux arbres, l'épistémique et le biologique, en plus de leurs objectifs disciplinaires particuliers, sont utilisés par la logique patriarcale pour justifier un ordre hiérarchique et une subordination du supérieur sur l'inférieur. L'arbre épistémique place la pensée rationnelle au sommet de l'arbre de la connaissance, la valorisant positivement en subordonnant les autres modes de connaissance qui considèrent des éléments d'origine sensible ou spirituelle, ou qui ont des structures telles que le rhizome. L'autre arbre, celui qui classe les êtres vivants, place l'homme au sommet de l'évolution,

40. À partir de ce rassemblement d'idées, nous identifions la tentative de Linneo de classer l'ensemble du règne végétal sur la base du nombre d'étamines dans les fleurs comme un biais androcentrique.

suggérant que ce processus vital a pour destin final de rendre l'être humain supérieur au reste des êtres vivants[41]. Cet homme blanc et rationnel est donc à l'axe des deux arbres. Se placer là pour se permettre d'entrer dans les fibres des devenirs, en reconnaissant la place qu'il a dans la structure arborescente, était nécessaire et stratégique à ce moment-là pour commencer à fracturer la structure de son axe. C'est une forme de critique que je trouve précieuse et qui résonne avec ce que je fais dans ma pratique artistique, dans laquelle je m'approprie les méthodes et les langages de l'épistémè botanique moderne pour créer des fractures à travers lesquelles débordent d'autres manières de percevoir, de connaître et de se rapporter aux êtres végétaux.

Dans *Mille Plateaux*, nous trouvons aussi une petite réflexion sur le devenir minoritaire, il est mentionné comme une question politique (Deleuze et Guattari, 1988, p. 292), ce qui se produit précisément à partir de la déterritorialisation d'au moins un de ses termes. Les minorités, non pas en termes de quantité, mais en termes de place inférieure dans la hiérarchie, ont la capacité de devenir, seulement lorsqu'elles sont déterritorialisées. Ils nous parlent de l'devenir de la femme, du juif, du noir ou de l'enfant. Ces minorités entrent dans les fibres du devenir de l'homme afin de pouvoir devenir également autres choses et forment ainsi ces fibres qui constituent un tissu rhizomatique. L'analyse des devenirs minoritaires n'est pas beaucoup plus développée ; les devenirs des *Mille plateaux* s'attachent à montrer le lieu d'énonciation de l'homme blanc occidental, s'y situant pour désarticuler la structure arborescente centrée sur ce sujet. Le chapitre n'accorde pas une grande attention aux relations possibles des branches secondaires, mais plus de trente ans se sont écoulés depuis ces réflexions et la relation entre la femme et la nature est la question clé des écoféminismes et des féminismes communautaires latino-américains[42], qui se sont fortement développés depuis. Bien que le devenir femme-plante de la *Fraile-jonmétrie Comparative sc. 1:1*, n'ait pas été abordé sous ces angles, il me semble important de reconnaître les résonances et les distinctions que j'ai avec ces mouvements.

Les écoféminismes et les féminismes communautaires d'Amérique latine sont explicitement diversifiés, car ce sont des énoncés qui se font à partir de corps particuliers et de territoires locaux. Cette localisation corporelle a plusieurs significations : d'une part, c'est une forme de résistance

41. Margulis et Sagan nous rappellent que tous les êtres vivants actuels ont les mêmes couches évolutives, niant ainsi un développement théologique et anthropocentrique de l'évolution (2013 p. 47-48).

42. Certains mouvements tels que : le féminisme communautaire Maya (Guatemala) et Aymaraen (Bolivie), le féminisme décolonial antiraciste en Colombie et au Brésil, le féminisme de la diversité sexuelle. Comme un pari politique, ces mouvements diffusent leurs idées oralement, et la référence la plus directe se trouve dans des vidéos telles que : AgenciaTegantai (s.d.), CISCSA Ciudades Feministas (2019, 4 y 5 de abril), Facultad de Derecho Universidad de los Andes (s.f.) y Koman Ilel (2015, 21 de agosto).

dans les luttes territoriales ; c'est aussi une revendication épistémique qui évite les critères universels du patriarcat et met en avant le corps comme lieu d'énonciation et mode de connaissance. Cela signifie qu'elle retrouve l'expérience sensible et spirituelle comme une épistémè possible qui résiste à la structure patriarcale. Ces mouvements sont nécessairement liés aux mouvements décoloniaux, dans la mesure que la colonialité du pouvoir est la matérialisation politique de la structure de la domination patriarcale.

Ces mouvements ont en commun la reconnaissance d'un lien direct entre les formes d'oppression a les femmes-corps et les formes d'oppression a la nature-terre en tant que structure du système patriarcal. Il s'agit généralement de mouvements ayant une forte activité politique qui se manifeste sous diverses formes esthétiques et épistémiques, ils ont revendiqué l'oralité et l'action comme formes de résistance, ils ont été accompagnés et nourris par la réflexion académique qui, de son côté, a commencé à prêter une attention particulière à leurs propositions et à intégrer d'autres modes de connaissance.

Bien que je partage les douleurs coloniales et que je sois d'accord avec beaucoup de leurs déclarations, j'estime que ma pratique artistique n'est pas encadrée par ces courants politiques, car ce n'est pas mon lieu d'énonciation ni ma façon de procéder. Cependant, depuis ma place, j'espère pouvoir établir des alliances entre diverses femmes qui renforcent le mouvement, comme le propose Lorena Cabnal dans sa vidéo intitulée *Hay varios feminismos comunitarios.* (Agencia Tegantai s.f.) Dans ce document et dans beaucoup d'autres, elle raconte souvent comment les divers féminismes qui se développent dans différentes communautés, dialoguent les uns avec les autres et partagent des concepts et des éléments et comment cette façon de travailler en collaboration fait partie de leur résistance au patriarcat.

La majorité des écoféminismes et des féminismes territoriaux latino-américains sont énoncés depuis les contextes les plus vulnérables, depuis les communautés afro, paysannes ou indigènes, depuis des corps victimes de violences sexuelles avec des abus évidents et très douloureux pour leurs corps et leurs territoires. Bien que, comme toute femme dans le monde, l'oppression patriarcale opère sur ma personne, mon lieu d'énonciation ne correspond à aucune de ces situations, et elles ne font pas l'objet de ma recherche[43]. La communauté à laquelle je me lie à partir de mon propre corps est celle qui se forme avec les êtres et les forces du *páramo*. Ce qui m'intéresse

43. La perspective féministe n'est pas l'objet de cette recherche. Cependant, c'est une position importante dans ma vie, et elle affecte nécessairement ma réflexion et ma façon de travailler. Dans ma vie quotidienne, je fais partie d'un groupe de personnes diverses qui constituent des armées de conscience permanentes afin de ne pas perpétuer les comportements machistes dans l'éducation de nos enfants et dans nos propres attitudes. Le plus difficile dans le système patriarcal, c'est qu'il a une place inconsciente dans nos vies qui ne peut être brisée que par l'exercice de la conscience collective et dans une construction permanente. Chaque situation micro-politique compte et est précieuse pour le démantèlement de la structure patriarcale.

dans cette recherche, c'est d'étudier une relation qui dépasse les limites de l'humain. Cependant, il me semble très important d'aborder le lien dans la perspective de ces mouvements, et pour ce faire, je dois compléter certains éléments dans mon lieu d'énonciation :

Je suis une femme artiste et chercheuse, je suis une mère, je suis célibataire et lesbienne. Ces dernières choses ont signifié de fortes ruptures avec mon contexte social catholique et conservateur de valeurs telles que la famille, qui impliquent une logique machiste. Je suis une femme catégorisée et lue comme blanche, je viens d'une famille explicitement raciste, la couleur de ma peau me plaçant nécessairement du côté des privilégiés dans une société profondément racialisée qui produit, avec d'autres facteurs, une inégalité déchirante évidente par exemple, dans l'accès à l'éducation[44]. Je suis artiste et professeure associée dans une université publique et je prépare mon doctorat. Je suis une citadine, je n'ai aucun lien ancestral ou d'héritage avec une quelconque terre. La radicalisation produit dans mon expérience quotidienne la douleur du déracinement. Je crois que j'ai situé mes pratiques dans le *páramo* pour guérir cette blessure coloniale.

Je prendrai comme référence le concept de Lorena Cabnal (2010, p. 11-25) de territoire/corps et de territoire/terre, qu'elle partage avec plusieurs mouvements communautaires féministes d'Amérique latine (Cruz, 2016 p. 35-46), car ces duos peuvent être compris comme des devenirs minoritaires et ils résonnent certainement avec le devenir femme/plante que j'explore. Dans les discours de Cabnal, nous pouvons comprendre que le corps et la terre sont des catégories liées pour les opprimer, et que toutes deux affectent le territoire. Elle cherche à établir ce lien en reconnaissant l'oppression exercée à partir des modèles patriarcaux - l'ancestral et le colonial - mais elle propose également de les relier afin de les renforcer et de les guérir. L'utilisation des mots est importante ; contrairement à d'autres mouvements écoféministes (Warren, 2003), Cabnal n'utilise pas les concepts de femme et de nature ; elle nomme plutôt le corps et la terre. Elle passe consciemment de catégories universelles et abstraites à des catégories immanentes. Des corps que nous sentons et avec lesquels nous nous sentons, des choses qui nous donnent une expérience vitale. Cette façon de atterrir et d'incarner les concepts est extrêmement politique et constitue une manière de résister au modèle patriarcal. L'autre enjeu de son propos est le sens qu'elle donne à ce lien : soigner les corps -terrequi sont le territoire de chacun. La guérison est un objectif très différent de la domination, elle ne vise donc pas à changer l'ordre hiérarchique, mais

44. La Colombie compte une population de 48,2 millions d'habitants selon le recensement effectué en 2019. (DANE 2022) Parmi eux, seulement 225 000 personnes ont une formation universitaire professionnelle. 25 000 sont titulaires d'un master et 980 d'un doctorat, selon le rapport 2020 du Ministère de l'Éducation. (Ministerio de Educación Nacional de Colombia, 2020)

L'Université National de Colombia, qui est la seule université publique du pays, ne pourra admettre que 7 % de ses candidats en 2019, selon l'agence de presse de l'institution (Universidad Nacional de Colombia, 2019)

à soigner la douleur que cet ordre entraîne. Soigner le lien fait pour opprimer et le transformer en un lien vital qui génère un autre ordre possible. Une qui ne provoque pas précisément le type de blessures qui sont caractéristiques des oppressions patriarcales.

Ainsi, devenir femme/plante a en commun avec les mots de Cabnal, le fait de relier deux corps à partir de leur immanence, afin de guérir les blessures patriarcales qui sont aussi des blessures coloniales. Ce processus vital produit un effet, un type de relation vitale avec le territoire, compris depuis son lieu d'énonciation, et avec le *páramo*, compris depuis le mien.

Le temp de cette recherche, plus les 10 années précédentes de pratiques artistiques dans le *páramo*, m'ont amené à élaborer le concept d'enracinement comme une manière possible de comprendre le concept de territoire depuis mon lieu d'énonciation. Étant donné que je n'ai aucun lien ancestral d'utilisation ou de possession d'une quelconque terre, mes pratiques artistiques seraient pour moi une manière de « faire lieu» ; une manière que j'élabore à partir de la relation que j'établis avec les corps végétaux. Le concept d'enracinement est également la clé de la critique que je fais de l'épistémè botanique moderne et de la manière dont je me soigne ma propre blessure coloniale. Si nous passons en revue les éléments identifiés dans la conclusion du premier chapitre, nous pouvons corroborer qu'ils passent tous par une pratique de déracinement des corps végétaux, car ils ont en commun le fait de rendre ces corps comme des objets séparés du « lieu qu'ils font ». Bien que le règne végétal ne dispose pas d'une catégorie unique qui englobe tous ses êtres (Bosdeveix, 26 novembre 2021), il est largement admis parmi eux qu'ils restent à l'endroit où ils sont nés. Ceci étant la distinction principale et la plus évidente des plantes, le lien au lieu, à la terre qu'elles font, est essentiel dans le pari d'une épistémè botanique possible.

La pratique artistique et cette perspective écoféministe m'amènent ainsi à répondre à la deuxième question évoquée au début de cette section, celle de savoir comment aborder une pratique décoloniale avec un langage colonial.

Enracinement

Le concept d'enracinement désigne une relation d'appartenance à un lieu et est utilisé dans différents contextes sociaux pour faire référence à la nationalité, à l'appartenance culturelle, au statut juridique, à la propriété de biens immobiliers, entre autres. Dans tous les cas, il s'agit d'une analogie entre la condition vital humaine qui renvoie à la manière dont vivent les plantes, liée à « lieu qu'elles font ». Les racines pressent le sol qui soutient la plante, et la plante fait le sol qui la soutient. Il s'agit d'un processus symbiotique avec des microorganismes, des champignons et des insectes qui traitent les déchets végétaux, produits par leur corps qui se renouvelle constamment. Les plantes « font son lieu. » La création d'un lieu est un processus composé de cycles, qui

se déroule dans un équilibre instable permanent auquel participent toutes les autres personnes qui vivent dans ce lieu, qui connaît des moments de crise et des changements permanents. Le système suppose que tous les êtres concernés appartiennent au lieu en même temps. Les humains participent à ce cycle de vie depuis des millénaires, créant des relations vitales avec les plantes qui nous ont donné un sentiment d'enracinement, d'appartenance à un lieu, qui à son tour a de multiples manifestations culturelles qui l'expriment. Il y a presque deux siècles nous avons gravement rompu ce cycle, déséquilibrant l'ensemble du système à une échelle planétaire qui semble sans retour et se manifeste plus intensément. Les multiples processus coloniaux ont essentiellement déraciné les peuples colonisés ou asservis, rompant les liens avec le lieu que chaque peuple tisse, imposant des formes ontologiques et culturelles qui n'ont rien à voir avec l'expérience vitale de chaque lieu.

Par exemple, les formes de colonialisme via la religion qui ont eu lieu en Amérique latine ont imposé aux peuples colonisés et évangélisés un calendrier qui marque - encore aujourd'hui - les rythmes annuels des activités, une temporalité totalement déconnectée du climat et de la géographie du territoire colonisé. Le colonialisme dans cette partie du monde a imposé des festivités catholiques, elles-mêmes issues de festivités païennes qui marquaient, par exemple, les dates des solstices ou des changements de saisons, dates clés pour la régulation des activités de culture. Ces temporalités n'ont rien à voir avec le climat intertropical andin où il n'y a pas de saisons et où les activités des populations avaient un rapport direct avec les sols thermiques et les cycles des pluies. Dans cette partie du monde, il n'y a pas de saisons annuelles et les variations climatiques sont dues aux changements provoqués par les montagnes, elles-mêmes liées aux forêts et aux océans. Ce sont les facteurs locaux qui déterminent les rythmes des cultures et des récoltes, ce sont les facteurs qui favorisent la diversité des aliments, le commerce, les voyages, et donc ce sont les facteurs climatiques qui ont régulé les activités des populations, avant que les dates qui marquent les changements de saisons dans l'hémisphère nord ne soient imposées dans ces territoires.

Comme nous l'avons vu, le déracinement est aussi une stratégie coloniale sur le monde végétal, et ignorer le lien que les plantes ont avec leur lieu, contribue aussi à déraciner les communautés qui vivent avec elles. Dans le premier chapitre, nous avons vu comment les travaux des herboristes ou des indigènes qui avaient un rapport direct avec les plantes manquaient de valeur reconnue dans la construction de l'épistémè botanique qui se fondait. Dans cette perspective décoloniale, l'analogie entre la vie des plantes et les vies humaines qui est implicite dans l'utilisation du mot -enracinement -prend également tout son sens.

Conformement à mon contexte historique et familial, j'ai reçu une éducation explicitement raciste, où les pratiques quotidiennes et les discours voilés ont renforcé en permanence l'autrefication de - l'Indien - comme quelque chose d'inférieur ; ce mot est encore utilisé aujourd'hui dans mon contexte familial comme une insulte. Il en va de même pour les communautés afro, mais dans le Cauca, dans mon contexte personnel, la relation avec les communautés indigènes est plus intense. L'éducation de tous les enfants colombiens de ma génération était eurocentriste. C'est l'un des éléments clés de la colonialité du pouvoir de perpétuer l'ontologie où - l'Indien - est toujours exotisé bien qu'il partage avec eux la même nationalité, marche sur les mêmes montagnes, boit la même eau, mange de la même terre. Leur culture était expliquée dans mon cas de manière simpliste comme un passé mythique, quelque chose en voie d'être dépassé par la civilisation occidentale. Dans chaque discours et geste de mon éducation, l'Europe était soulignée comme ma véritable origine, comme le lieu de mes racines, l'histoire que je devais connaître, la langue que je devais maîtriser.

Malgré le contexte décrit ci-dessus, j'ai toujours ressenti beaucoup de sympathie pour ces communautés, mes parents me les montraient comme quelque chose d'exotique. Je comprenais que ma vie était proche d'eux, mais je n'ai pas senti qu'ils étaient mélangés de quelque manière que ce soit. Ce n'est que dans la réflexion de ma vie d'adulte et grâce à mes pratiques artistiques que j'ai pu comprendre que nous partageons vraiment le même lieu, que *caminar la palabra* avec mes compagnons *taitas*, a autant de valeur que ce que j'apprends en lisant ou dans des séminaires. Le fait de partager des rituels avec eux et de participer à leur médecine m'a donné l'expérience qui me permet d'élargir ma compréhension de ce que j'apprends et de ce que je fais. Aujourd'hui, je peux voir que leurs corps et le mien ont été marqués par la colonialité du pouvoir, même si le mien a été du côté - blanc - du privilège. Ce côté implique une scission, qui ne peut être comprise exactement comme une discrimination, car j'ai été séparé du côté des dominateurs. Elle doit être comprise comme un rôle assigné, un préjugé permanent qui s'abat sur mon être, m'assignant une place que je n'ai pas choisie.

Je ne cesse de parler du déracinement douloureux que produit la colonialité du pouvoir pour tous les êtres vivants dans ce régime, quelle que soit leur place dans la hiérarchie.

Cette situation a marqué nombre de mes expériences quotidiennes et a traversé plusieurs de mes œuvres qui, bien que jamais explicitement biographiques, expriment et guérissent cette douleur. Le projet le plus significatif dans ce sens a été la sculpture vivante *Indigène/ Allogène*, plantée dans le centre-ville de Bogotá en 2014. (voir l'annexe numéro 2) La recherche qui s'est finalement concrétisée dans la sculpture vivante a commencé par l'analyse des plantes présentes dans les jardins et les espaces verts de la ville, en m'interrogeant sur le type de relation que nous entretenons avec elles. Dans cette analyse, j'ai pu corroborer comment la société colombienne s'est formée au mépris des choses propres à son territoire. Il est facile de constater ce mépris pour les langues autochtones, pour les manifestations culturelles des communautés indigènes, paysannes ou noires, pour les rivières que toutes les villes nient d'une manière ou d'une autre, pour les aliments fabriqués à partir de produits locaux, pour l'architecture qui reproduit des modèles

créés pour d'autres climats. Cette dépréciation s'accompagne d'une valorisation positive de tout ce qui est étranger, pour autant que cela provienne du nord politique de la planète. Bien que la constitution de 1991 ne cautionne plus ce type de comportement, culturellement, il continue à se produire au milieu d'une violence brute. La Colombie est un pays véritablement structuré dans la colonialité du pouvoir qui a méprisé dans sa courte histoire tout ce qui est local, indigène, métis, y compris, bien sûr, les plantes. Bien qu'il s'agisse de l'un des pays les plus riches en biodiversité au monde, j'ai pu constater, en conclusion de mes recherches, que dans les espaces verts de Bogotá, aucune place n'existe pour l'enchevêtrement typique de la haute forêt andine, que dans la ville, aucune place n'existe pour les relations que nos *salvias, bomareas* ou *muticias*[45], établissent avec le *quercus, l'oropanax* ou les *clusias*[46]. Les plantes de la haute forêt andine n'ont même pas de noms vernaculaires, car elles ne font pas partie de la vie des habitants de Bogotá.


97


98

Fig.97
Vue extérieure de la forêt andine,, 2011, P.N.A.A.

Fig.98
Vue intérieure de la forêt andine, 2011, P.N.A.A.

Pour continuer avec l'argument de l'enracinement, il est important de comprendre que les plantes qui forment la sculpture vivante ont la condition paradoxale d'être en même temps indigènes et allogènes du point de vue des habitants de Bogotá. Cela signifie que, bien qu'elles aient pu évoluer dans ces montagnes il y a 10 000 millions d'années, elles sont considérées comme des allogènes par les habitants actuels, par les citadins qui ne les connaissent pas et que beaucoup méprisent comme faisant partie de leur structure héritée de la colonisation.


99

Fig.99
Collines orientales de Bogotá, 2011, P.N.A.A.

45. Plantes grimpantes de la haute forêt andine, présentes dans la sculpture vivante

46. des arbres de la haute forêt andine.

Dans ce contexte, le projet a consisté à pénétrer dans une haute forêt andine, l'écosystème qui borde la partie inférieure des *páramos,* la forêt typique de l'altitude où se trouve Bogotá (2600 mètres au-dessus du niveau de la mer). J'ai passé des jours à observer sa densité très riche, où chaque arbre est un hôte pour des centaines de plantes qui sont associées à sa structure formant un enchevêtrement dense où il est très difficile de distinguer les limites, car tous les êtres sont mélangés, unis par des relations complexes. J'ai fixé mon attention sur les lianes et j'ai passé un long moment à les dessiner pour comprendre comment elles occupaient tous les interstices de la forêt jusqu'à ce qu'elle devienne un enchevêtrement impénétrable. J'ai alors pensé à leur faire une lieu dans la ville, une lieu protégée des formes - également coloniales — de jardinage. J'ai pensé à protéger ce lieu sous le concept de sculpture vivante, car ce statut permettrait aux plantes d'avoir leurs relations vitales et naturelles : de sécher, de s'enchevêtrer, de mourir et de naître, d'apporter de nouvelles espèces, de s'enchevêtrer entre elles sans aucun contrôle formalisant, d'envahir complètement la structure métallique que j'avais conçue. À cette fin, j'ai poursuivi le projet en transportant des graines, des boutures et des semis de la haute forêt andine vers mon atelier/jardin en ville. Après plusieurs échecs, j'ai réussi à créer une pépinière d'environ 800 plantes d'au moins 12 espèces de lianes indigènes. À partir de 2010, ce furent quatre années d'une relation quotidienne et tactile avec ces créatures. J'ai appris l'emplacement préféré de chacune d'entre elles, la vitesse à laquelle elles tendaient leurs vrilles, la taille des sacs dont leurs racines avaient besoin, ce qui leur arrivait lorsqu'elles fleurissaient, leur besoin d'eau, leur tolérance à la pollution urbaine et la flexibilité de leurs branches, car j'ai passé de nombreuses heures de travail à les empêcher de s'emmêler les unes aux autres. Pendant cette période, j'ai exposé le projet dans plusieurs institutions, j'ai montré les études et les documents photographiques de la forêt et l'évolution de la pépinière, dans chaque institution j'ai projeté la sculpture pour le lieu spécifique, reproduisant la façon dont les collines orientales de Bogotá sont vues de ce lieu, comme une façon d'amener la forêt de montagne dans le tissu urbain.


100


101

Fig.100, 101
Pépinieère-atelier d'artiste, Ana María Lozano, 2014, P.N.A.A.

Je mentionne ce projet comme un exemple précieux de la relation avec les êtres végétaux à laquelle j'ai fait référence à plusieurs reprises, je considère que durant cette pratique artistique. Il y a eu une alliance avec ce groupe de plantes. Avec cette expérience, j'ai commencé d'articuler le concept du principe métanthropique, en analysant la place que j'avais prise en tant qu'artiste dans la formation de cette sculpture.

Sur la plaque accompagnant le projet, on peut lire une inscription :

> "Un projet pour la reconnaissance des formes enchevêtrées de la forêt, des stratégies de croissance et des relations naturelles que ces plantes entretiennent entre elles ; l'art - comme l'eau, le vent ou les animaux - a été le vecteur de la dispersion de leurs graines".

Dans cette déclaration, je suppose que mon travail d'artiste a été d'aider à disperser les graines indigènes dans la ville de Bogotá, pour leur permettre de s'enraciner dans ce territoire dont ils avaient été expulsés. J'étais un mammifère disperseur de la haute forêt andine, j'entrais dans la logique de l'association symbiotique et par ce geste. Je m'étais déplacée de ma place d'artiste créatrice, formaliste. Quand j'ai pris conscience de ce qui s'était passé là, j'ai compris que déplacer cette place hiérarchique devant la matière avec laquelle on travaille est une manière d'abandonner l'anthropocentrisme qui caractérise aussi l'art, j'ai compris que j'avais déplacé ma place, que j'étais un agent de plus dans cet ensemble de relations vitales qui continuent aujourd'hui à former la sculpture vivante. Mon intention n'a jamais été de créer une forme spécifique avec eux ou de les combiner pour atteindre un quelconque objectif poétique. Au contraire, mon but était seulement de les aider à prendre racine dans ce lieu que nous partageons. Au cours de ces quatre années de relation, et même huit ans après la plantation de la sculpture, il y a un transit d'affections entre nous, un devenir avec ces plantes qui nous ont permis de nous enraciner (eux et moi) dans ce contexte marqué par les blessures coloniales.



←

Fig.102, 103, 104
Sculpture vivante Indigènes/Allogènes, plantas grimpants de la forêt andine y Eulalia De Valdenebro, dimensions variables, à partir de2010, photos par Ricardo Angulo, 2018, P.N.A.A.





Dans les pratiques artistiques de cette recherche, j'ai pu comprendre que le sentiment de faire partie du *páramo*, d'établir une relation avec les forces et les êtres de ce lieu, de partager le temps et d'établir des habitudes, sont aussi une manière de reconnaître un enracinement dans ce lieu. Un mode d'appartenance qui n'est pas précisément donné par ma lignée, mon éducation ou mes traditions. C'est un enracinement produit par le fait de devenir plante, compris comme un transit d'affections, une séquence d'alliances qui transforment notre expérience de vie et à travers cette expérience se produit un lien avec le lieu, dans ce cas le *páramo*. C'est un processus médiatisé par les pratiques artistiques, par la production sensible, nourri par les expériences vitales avec les êtres et les forces du *páramo*, parmi lesquelles je comprends, bien sûr, les expériences avec les *taitas* mentionnées ci-dessus.

Mes pratiques artistiques sont devenues un moyen de soigner la douleur du déracinement qui m'affecte également. Dans le cas de la *Frailejonmétrie Comparative sc1:1*, l'enracinement se forme à partir des habitudes. Quand j'arrive dans ma petite cabane, j'installe tout ce dont j'ai besoin pour être là. Pourtant, ensuite je prends le temps de reconnaître l'autre par des gestes, des mots, des cadeaux que j'ai apportés avec moi. Je me promène dans le lieu, je sens le temps, j'observe les petits ou grands changements depuis la dernière fois. Je parle aux êtres et aux forces du *páramo* pour annoncer que je suis arrivé, pour déclarer ce que je souhaite faire, pour demander leur collaboration et leur permission. C'est ce que j'ai appris à faire chaque fois que j'entre dans un écosystème ou un territoire, et c'est aussi la façon dont je commence à faire partie de ce lieu. Je prépare mon corps de cette manière, je reconnais les forces et les êtres avec lesquels j'entrerai bientôt en contact. J'ouvre un canal de communication qui permet d'habiter un lieu qui n'est pas fait pour les humains. J'ai été capable de voir dans mon corps que ne pas le faire est dangereux.

Il me faut parfois une journée entière pour sentir que j'ai été accueilli, que je peux commencer ma pratique. Si je ne le perçois pas, je préfère attendre de le sentir, car les gestes que je fais sur le papier resteront et ne sont pas réversibles. Lorsque le pinceau est chargé de pigments pour les imprégner sur le papier, je sais qu'aucun retour n'existe qui soit possible. Tout mon être est là, dans ce geste, tout mon corps se concentre sur la pointe du pinceau, juste lorsque l'atmosphère coïncide avec mon intention, elle est piégée dans les poils du *frailejón*, et je saisis cet instant avec les poils de mon pinceau. C'est un métier très ancien, celui de voir et de représenter. Il y a eu de

nombreuses théories pour l'expliquer, le critiquer, le réfuter, l'analyser. Aujourd'hui, je sais que je ne l'utilise pas pour représenter une espèce ou un individu, car de telles choses n'existent que dans le domaine abstrait de la taxonomie botanique. Ce métier m'a permis de passer de nombreuses heures sur un *páramo*, à tisser des relations avec le lieu et les corps qui l'habitent, et ainsi de me reconnaître immergé dans ce réseau de relations qui font un lieu. L'objet sensible qu'est l'illustration botanique, qui se constitue comme l'archive de cette expérience et de cette prise de conscience, constitue une autre manière de sentir- percevoir le métier d'illustrateur botanique.

La décolonisation ne doit pas être comprise comme l'effacement du passé afin de retrouver ce qui a été perdu. Ce serait une déclaration plutôt moderne. Il ne s'agit pas non plus d'effacer l'empreinte coloniale, ce serait très naïf et risquerait de tomber dans des polarisations identitaires. Sans doute il s'agit de reconnaître de quoi est fait notre présent, d'observer d'où vient sa structure afin de pouvoir le transformer. Il s'agit de ne plus le naturaliser, de cesser d'être immergé dans cet héritage, de pouvoir le comprendre pour en repositionner les éléments de manière différente.

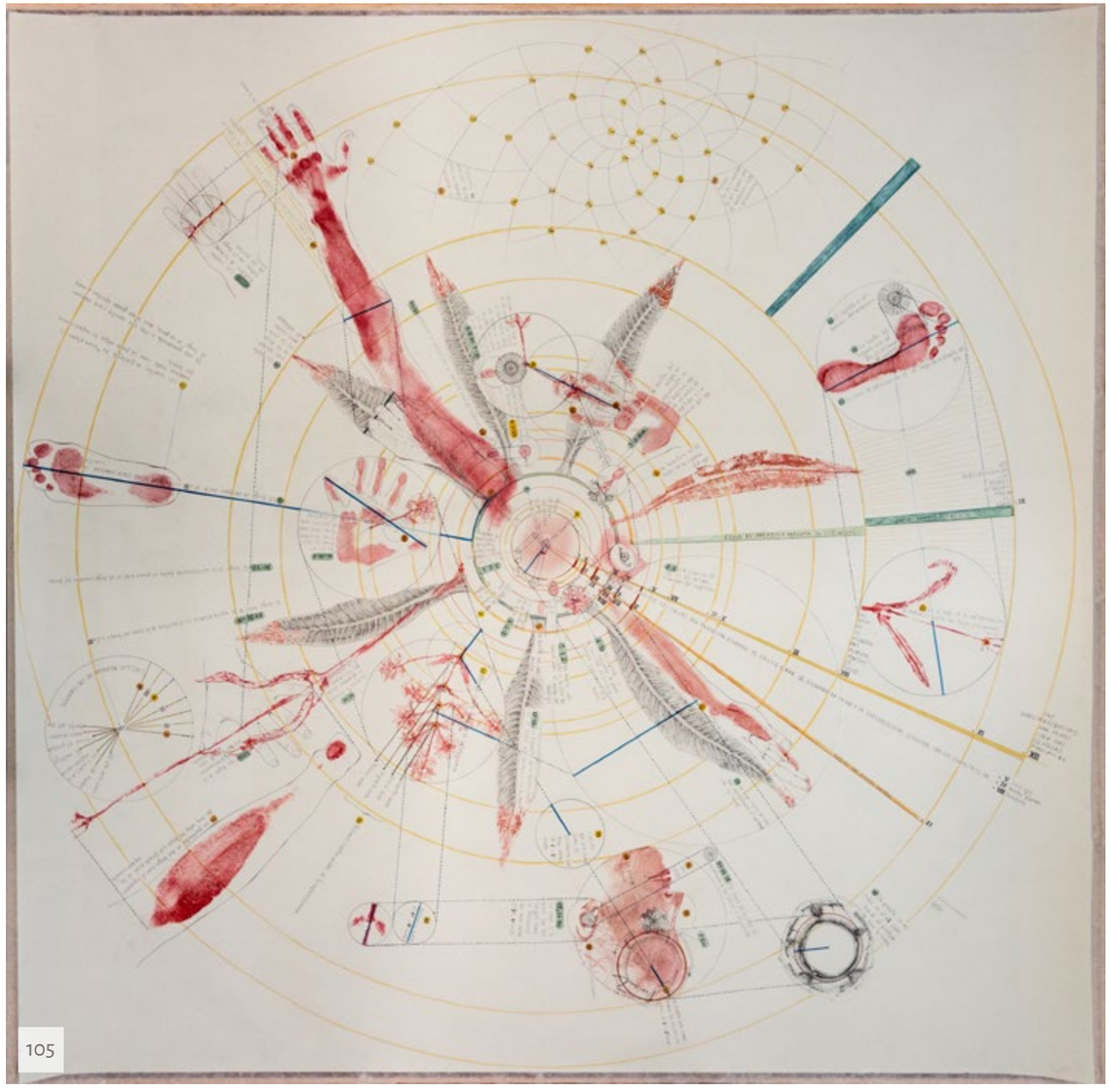
Dans le cas de la botanique, j'ai été assez critique à l'égard des méthodes utilisées par cette épistème, mais maintenant je dois aussi avouer que mon activité préférée dans une forêt, à part le dessin et l'observation, est d'identifier les familles botaniques. Cette activité élargit ma vision, car je vais au-delà des formes, des tailles et des couleurs de chaque plante. La connaissance de la taxonomie me permet d'observer les proportions et les éléments des plantes, elle m'amène à regarder les structures végétales, à regarder géométriquement les formes, à reconnaître l'odeur et le goût de chaque famille botanique, à entrer dans les fruits, à imaginer que les fleurs sont des enclos qui m'accueillent. Ces connaissances botaniques me permettent de rechercher des relations entre des êtres qui semblent très différents. Par exemple, pour comprendre que les artichauts, les *frailejones* et les chardons ont en commun la façon particulière dont ils disposent leurs fleurs. Apprendre à reconnaître cette géométrie particulière m'aide à comprendre que ces plantes appartiennent à la famille des *Asteraceae*, et à reconnaître de nombreuses plantes de ce même groupe en recherchant cette géométrie particulière. La connaissance taxonomique signifie pour moi regarder de plus près les plantes, me poser des questions, scruter leurs formes, leurs odeurs, leurs proportions jusqu'à ce que je comprenne en quoi elles ont quelque chose en commun. Je reconnais donc que tout ce que l'épistémè botanique apporte n'est pas négligeable dans ma propre expérience. Je suis également très rassuré de savoir que lorsque je fais référence à une plante par son nom scientifique, il en sera de même dans une autre partie du monde, même si ce nom a plus à voir avec la bureaucratie scientifique qu'avec la plante elle-même. C'est un élément qui est sans aucun doute très précieux. Il m'arrive quelque chose de similaire avec la profession d'illustrateur botanique, bien qu'elle soit l'un des éléments de cette machine coloniale, elle a été pour moi le meilleur véhicule de connaissance, d'exploration et d'attention au monde végétal. Aucune de mes pratiques artistiques ne serait possible sans cet apprentissage, même sur le plan économique, ce métier m'a donné la liberté de quitter les marchés officiels de l'art ou les bourses universitaires. J'ai pu payer les coûts de cette recherche en grande partie grâce à mon travail de botaniste. J'entends par là qu'un bon pourcentage de mes pratiques artistiques est lié

à l'épistémè botanique moderne, tout comme ma formation universitaire et une bonne partie de ma sphère professionnelle sont liées à l'Europe, principalement à la France. Tout cela se passe en même temps et sans être opposé au fait de partager des territoires et des expériences avec des personnes issues des communautés andines, et surtout au fait d'avoir une relation profonde avec les êtres et les forces du *páramo* et de la haute forêt andine.

Les théories décoloniales, et nombre de leurs partisans, courent le risque de tomber dans l'essentialisme, car en revendiquant les droits et l'histoire des peuples racialisés, ils accentuent une fois de plus la scission qu'ils souhaitent fuir, et reconnaissent rarement que le phénomène de racialisation affecte tous les individus de la société, même s'il ne provoque pas le même type de violence pour tous. En revanche, je pense qu'il est important de parier sur une esthétique décoloniale faite de tous les êtres que la colonialité affecte, en étant toujours conscient du lieu d'énonciation.

Je pense qu'il est important de reconnaître que le déracinement n'implique pas seulement une douleur mais aussi un avantage. Je peux donc dire que ma pratique artistique consiste à soigner la blessure coloniale, mais aussi à reconnaître que cette condition me permet de me déplacer entre différents niveaux de la structure qui est un produit de la colonialité du pouvoir. Cette condition me permet de connaître et de participer à la tradition de la connaissance occidentale tout en ayant une expérience vitale d'un point de vue amérindien et aussi d'établir une relation profonde avec les êtres et les forces du *páramo*.

L'esthétique décoloniale que je souhaite développer dans mes pratiques artistiques se situe dans ce lieu communicant dans lequel je me trouve, qui me permet d'aborder une pratique décoloniale avec un langage colonial, et n'y trouver pas une contradiction mais une puissance esthétique. Quelque chose de similaire à ce qui se passe avec les *frailejones*, qui à partir de leur anthropomorphisme nous aident à établir une critique de l'anthropocentrisme, ils nous aident - si nous le voulons - à transiter vers un lieu métanthropique



2.2. La carte des rapports táctiles sc 1:1

Méthode géométrique et axiomes poétiques

La Carte des Rapports Tactiles sc 1:1 résulte de la nécessité d'avoir les dimensions réelles des parties de mon corps et celles d'un *frailejón*, lors de la phase de dessin pour la *Frailejonmétrie Comparative sc 1:1*. Elle est également née de la nécessité de trouver un module commun aux corps afin de pouvoir concevoir le format papier de cette illustration. Mais au-delà de ces motivations pragmatiques, la *Carte* entend s'approprier de manière critique deux éléments clés du fondement de l'épistémè botanique moderne :

Disséquer : L'épistémè botanique exige des spécimens d'herbier comme preuve scientifique. Ce sont des corps végétaux démembrés, déracinés et aplatis. Je travaillerai sur ce fait en utilisant différents types d'empreintes et des échantillonnages analogues de parties de nos corps, le mien et celui du *frailejón*.

Objectiver : produire une épistémè d'objets botaniques, où la séparation d'un sujet scientifique qui étudie l'objet végétal est accentuée. Je travaillerai sur cet aspect à travers le concept d'échelle 1:1, qui fait référence en même temps à la dimension réelle des corps et au plan d'égalité sur lequel ils sont présentés pour la comparaison. Ce point sera développé dans les théorèmes poétiques qui découlent de l'élaboration de *la Carte*.

Pour pouvoir procéder à cette appropriation critique des spécimens d'herbier, il est important de rappeler que dans l'analyse de ces éléments développée dans le premier chapitre, une transposition a été faite de la valeur-éthique de l'art chez Rancière, à la valeur-vérité dont se réclame la science depuis le XVIII^{e} siècle. Cette valeur de vérité de la science construit un cadre de référence pour un ensemble de protocoles, de normes et de manières de produire des connaissances qui, à leur tour, produisent des objets sensibles. Ainsi, la production sensible de spécimens d'herbiers, en tant que collages de fragments de plantes disséquées, constitue un type d'image considéré comme une preuve scientifique au sein de l'épistémè botanique moderne.

Fig.105
Carte des Rapports Tactiles sc 1:1, Eulalia De Valdenebro, crayon, encre de timbre et aquarelle sur papier, 160 x 160 cm., 2020, photo par Ricardo Peña, P.N.A.A.

Afin de développer la *Carte des Rapports Tactiles sc1:1*, et puisque mon corps n'a pas la capacité de régénération des plantes, j'ai eu recours aux empreintes de fragments de corps, comme témoins, preuves analogues des dimensions à comparer. Les empreintes partagent avec les fragments disséqués le fait qu'elles sont plates, qu'elles sont des fragments. Ils révèlent une relation analogue entre le corps et le support qui l'enregistre. Elles ne sont pas interprétées par un artiste, ce ne sont pas des représentations, ni des images produites par mimétisme ; elles s'inscrivent dans la logique du régime éthique de la production sensible, car elles sont le vestige d'un contact physique qui a eu lieu. En ce sens, ils remplissent la condition de véracité des preuves scientifiques. C'est pourquoi l'étude des fossiles a permis la connaissance scientifique des formes de vie éteintes. Les empreintes sont en elles-mêmes une chose avec leur propre matérialité, et à leur tour, elles sont une sorte d'image/témoin d'une action. Elles sont une chose avec une matière sensible qui révèle un contact et une temporalité.

Dans la *Carte des Rapports Tactiles sc1:1*, des empreintes de parties du corps d'un *frailejón* et des empreintes de parties de mon propre corps sont mises en relation les unes avec les autres. Chaque empreinte produit un référentiel concret qui permet de la relier progressivement à la suivante, et par ailleurs aux empreintes enregistrées dans différentes parties de la Carte. Les relations sont données selon des comparaisons géométriques qui utilisent les parties du cercle comme référence, c'est-à-dire le périmètre, l'aire, le centre, les rayons et les diamètres, servent à transférer et à comparer les dimensions des empreintes de notre corps. De cette façon, un ordre géométrique et en même temps anarchique se forme sur la surface de la Carte. Elles sont classées selon trois types d'énoncés : les prépositions simples, les axiomes de proportion et les théorèmes poétiques. Cet ordonnancement est basé sur l'Éthique de Spinoza, un texte structuré selon une logique géométrique, dans laquelle des éléments plus simples sont reliés les uns aux autres pour former des éléments plus complexes, dans une chaîne continue d'arguments avec des références et des relations internes. L'éthique de Spinoza est aujourd'hui une base importante pour l'écosophie ou l'écologie profonde d'Arne Næs,

> «C'est à ce niveau prècis de la construction de la *deep ecology*, dont on notera l'aspect voluntiers «systematique», que Næs fait intervenir un concept apelé à jouer un rôle décisif dans la derniere étape de sa carière philosophique : le concept d'«affect», ouvertemente repris de l´*Etique* de Spinoza.» (2017, p 24)

Ce lien nous rappelle également la lignée d'une modernité relationnelle et rhizomatique, qui critique profondément les dichotomies de la modernité hégémonique (Chirolla, 2021, 20 octobre).

Je présente ci-dessous les trois catégories de la carte, convient préciser qu'il ne s'agit pas d'une proposition d'ordre de lecture, car la Carte peut être lue dans n'importe quel sens et à partir de n'importe quel numéro. Compte tenu du type de connexions établies dans la Carte, l'ensemble de la lecture sera nécessairement couvert, puisqu'il n'y a pas d'éléments isolés et qu'il existe plusieurs voies pour relier chaque énoncé.

Prépositions simples.

Sur la Carte correspondent les chi res et les noms : **0, 2, 4, 10, 12, 15, 17, 18r, rVII, rVIII,** rayons du corps humain, 20, zone de pollinisation, rIX, zone d'ouverture maximale des feuilles, zone de dispersion des graines, **24, 25, 26, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41.**

Ces chiffres correspondent à des mesures simples qui sont prises à partir de traces produites directement par les corps comparés. Ils sont l'expression analogique du contact d'une partie du corps et du papier sur lequel *la Carte* est développée. La plupart des prépositions simples sont nommées avec des nombres simples, mais elles marquent aussi des zones délimitées par des rayons. Elles ont été obtenues par des méthodes de contact direct ou des stratégies de transfert des dimensions réelles des corps sur la surface du papier où la Carte est développée. Dans tous les cas, une image analogique est produite entre le corps et le papier, en renonçant explicitement à l'utilisation de dimensions standard telles que le système métrique international. Les dimensions utilisées dans l'élaboration de la Carte sont strictement celles produites par ces méthodes.

Il existe trois types de stratégies pour la production d'empreintes :

-Les tampons sont obtenus en étalant de l'encre à tamponner sur des fragments de chaque corps, qui sont ensuite placés en contact avec le papier sur lequel la Carte a été développée.

-Les tracés sont obtenus en posant un crayon sur le contour du corps à comparer. Ce fragment est à son tour placé sur le papier sur lequel la Carte a été élaborée.

-Les cordes sont des dimensions obtenues en entourant les corps à comparer. Elles étaient disposées sur chaque corps, du sol à la partie la plus haute, chaque corde ayant un intervalle d'un quart de distance, qui est la dimension du petit doigt au pouce, dans une main bien étendue. À partir des périmètres pris directement sur les corps, les rayons ont été déduits en utilisant la formule périmètre de la corde/2π= rayon. Avec cette dimension, les circonférences ont été tracées sur la Carte à l'aide d'un compas. De cette façon, il y a un transit de mesures analogues prises directement des corps aux cordes et au papier sur lequel la Carte est développée. Les cordes sont représentées sur la Carte par une série de cercles jaunes concentriques, qui donnent une image zénithale du volume des corps dans «le lieu qu'ils font.» Ils servent également à déterminer les différentes zones en imaginant le volume des corps les uns par rapport aux autres.


106

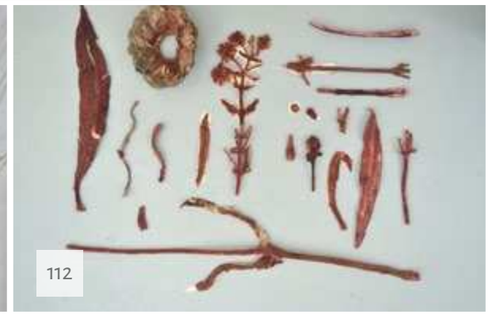

107


108


109


110


111


112


113


114

←

Fig.106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114
Parties du corps d'un frailejon et d'Eulalia, recouvertes d'encre de timbre, 2021, P.N.A.A.

→

Fig.115
Étude pour calculer l'emplacement des cordes sur le corps d'el frailejon et celui d'Eulalia. Eulalia De Valdenebro, crayon sur papier, 240 x 160 cm., 2021, P.N.A.A.

Fig.116, 117, 118, 119, 120
Procédé pour passer la dimension des cordes à la Carte, en utilisant des compas. Úrsula Mejía, 2021, P.N.A.A.


115


116


117


118


119

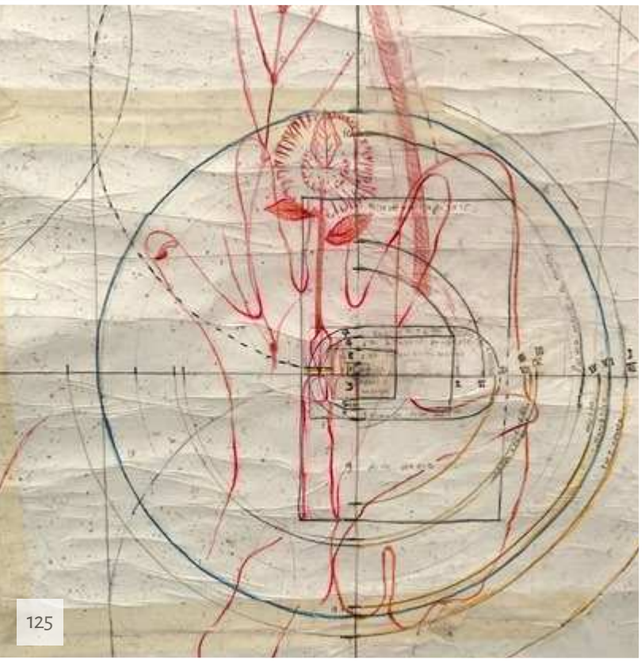

120


121


122


123


124


125


126


127


128

Fig.121, 122, 123, 124, 126, 127, 128
Processus de traçage sur la Carte, Úrsula Mejía, 2021, P.N.A.A.

Fig.125
Détail de l'étude de mesurage, 2021, P.N.A.A.

Axiomes de proportion.

Sur la Carte, ils correspondent aux chiffres : 3=2=1, 4= 2 x 2, 5= 4+ 2, 6 = 5r,7 = 6,8r, 9=8=7=6r, 11, 12 = (6+10 +2+0),13=6-4,13=14 , 16r.=12+6, 16=17, 17=18r, 19, 20=21, 21, 22, 23, 26=12, 28, 31=26, 32=26+r.III, 33=15, 34, 37=38=36, 37=41=13 , 7=6 bis, 42.

Il s'agit de proportions géométriques établies entre de simples prépositions. Chacun d'eux compare une partie du corps du *frailejón* et une partie de mon propre corps. La plupart d'entre eux sont répertoriés avec des formules qui utilisent les simples numéros des prépositions auxquelles ils se rapportent.

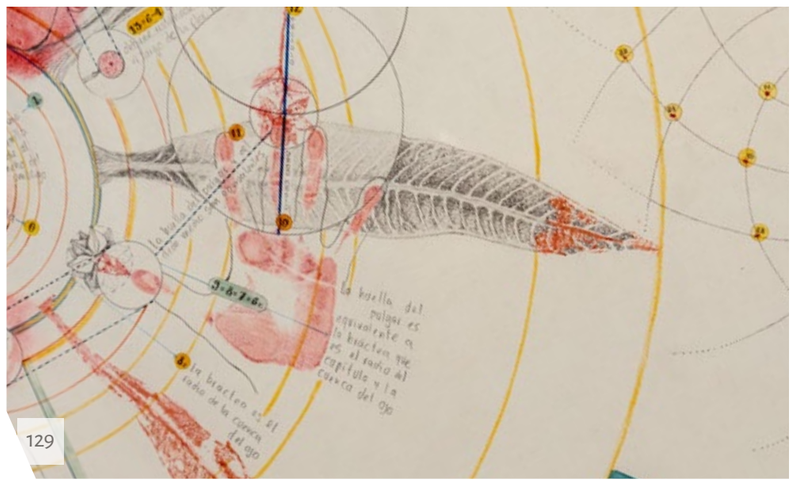
Les comparaisons et les proportions sont effectuées à l'aide d'un compas, méthode analogique et tactile qui permet d'utiliser les parties géométriques d'un cercle pour comparer et traduire des propositions simples. Le rayon, le diamètre, la circonférence, le centre ou la surface occupée par un cercle, servent à démontrer qu'il y a des parties du *frailejón* ou de mon corps qui sont égales, qui sont la moitié ou le double d'une autre, ou des parties qui partagent la même surface ou sont inscrites dans la même circonférence.

Ce sont des relations qui peuvent être vérifiées exactement parce que les mesures des propositions simples sont transférées d'un endroit à l'autre sur le papier où *la Carte* est développée au moyen du compas, en maintenant la séquence géométrique de la relation par les proportions.

Les axiomes de proportion sont ajoutés progressivement, mettant en relation des prépositions trouvées à différents moments de l'élaboration de *la Carte*, proposant une lecture rhizomatique entre les corps. Les relations se font toujours entre une p artie de mon corps et une partie du corps du *frailejón*, assimilant dans chaque cas le végétal et l'humain, libérés de toute hiérarchie d'un corps sur l'autre. Ils révèlent la temporalité de l'exécution de la Carte, qui peut être comprise comme une très longue séance d'une danse contact donnée entre les corps à comparer. Chaque axiome de proportion révélerait ce point de contact, mais également l'instant où les corps se touchent, ce moment où toute compréhension des corps individuels est remplacée par le lieu de contact. Ce point révèle une troisième chose qui n'est ni un corps ni l'autre, c'est la relation (ou la proportion) entre eux.

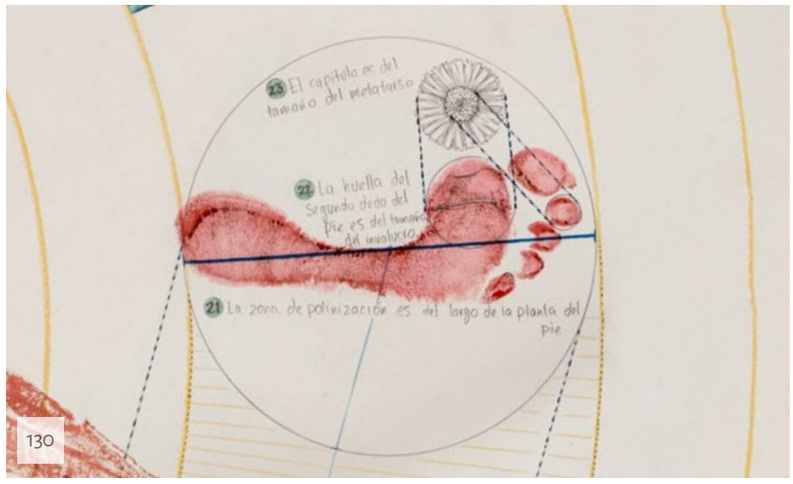
Quelques exemples d'axiomes de proportion :

9=8=7=6r. L'empreinte du pouce est équivalente à la bractée qui est le rayon du capitule et de l'orbite de l'œil.



129

22=13 L'empreinte du deuxième orteil correspond à la taille de l'involucre.



130

←

Fig.129
Détail de Carte des Rapports Tactiles sc 1:1, 2021, P.N.A.A.

Fig.130
Détail de Carte des Rapports Tactiles sc 1:1, 2021, P.N.A.A.

Les théorèmes poétiques

Ce sont des axiomes de proportion qui contiennent à leur tour un geste à valeur poétique ajoutée. Les gestes des théorèmes ont une richesse sémantique qui révèle un savoir singulier sur la relation et la vie des corps qui sont comparés sur *la Carte*. Dans la manière d'obtenir les données, d'enregistrer, de mettre en relation les points de contact, d'acheter les corps au moyen de proportions et enfin dans la manière d'interpréter ces événements, des éléments de l'appropriation critique des spécimens d'herbier et de l'épistémè botanique moderne émergent.

Étant donné que les techniques de *la Carte* sont tactiles, c'est-à-dire qu'elle est réalisée à partir d'impressions, de tracés et du transfert de mesures de manière analogue, les gestes qui produisent les théorèmes poétiques sont en même temps graphiques et performatifs. Ils témoignent d'une série d'actions qui ont laissé des traces matérielles sur le papier. C'est pourquoi, pour accéder aux gestes poétiques enregistrés sur *la Carte*, il est important de comprendre sa méthode de production, de la comprendre comme une une performance longue qui a duré environ un an (entre août 2019 et août 2020), une danse contact enregistrée sur la surface de *la Carte*, toujours disposée horizontalement sur le sol sur lequel elle a été réalisée.

La poétique des théorèmes réside dans la gestualité de leur production, dans ce qu'ont fait les corps qui se rapportent les uns aux autres sur *la Carte*, dans la manière dont ces points de contact produisent un savoir qui va au-delà des données de la mesure ou de la proportion entre eux. La poétique des théorèmes est donnée par le fait que la connaissance produite contient des valeurs politiques et symboliques dans lesquelles le sujet-artiste scientifique a été disloqué de sa place hiérarchique pour se fondre dans les affects de la relation avec le sujet-plante. Dans cette poétique se trouvent certains des éléments du principe métanthropique que j'élabore au cours de cette recherche.

La Carte contient cinq théorèmes poétiques :

Premier théorème poétique :

1r. La hauteur d'une graine est égale à la largeur du nombril.

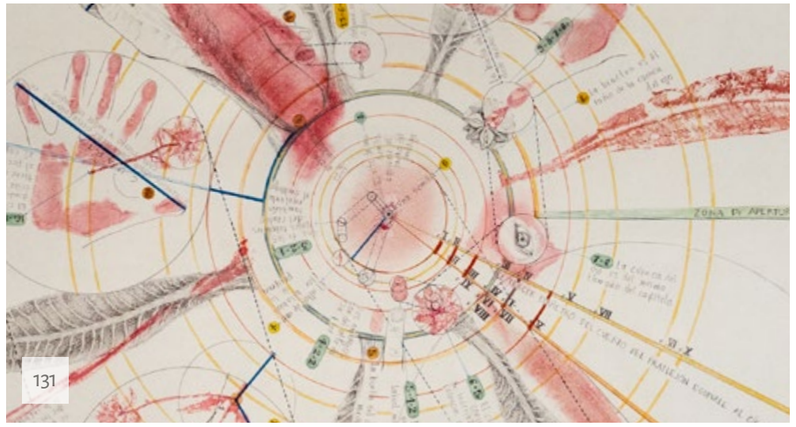


Fig.131
Détail de Carte des Rapports Tactiles sc 1:1, 2021, P.N.A.A.

Pour faire l'empreinte de mon nombril, je devais m'allonger sur le papier, en cherchant le centre du carré où se trouvait déjà l'empreinte minuscule d'une graine de *frailejón*. Par ce geste, j'ai pu vérifier que, si j'utilisais la longueur de la graine comme rayon, la circonférence coïncidait avec l'empreinte laissée par le creux de mon nombril maculé d'encre sur le papier.

Les deux parties, graine et nombril, nous renvoient à la genèse de ces corps, la graine disparaît dans sa forme encapsulée pour s'ouvrir à la multiplicité fractale du corps végétal. Le nombril disparaît également dans sa fonction de conduit. En revanche, il reste dans le corps humain comme une cicatrice qui nous rappelle que nous faisons partie d'une chaîne ininterrompue de vivants.

Le premier geste effectué dans la *Carte des Rapports Tactiles sc 1:1,* fonde la condition de l'horizontalité de toute la pratique artistique. Il détermine désormais le développement de la performance graphique enregistrée à la surface du papier. L'horizontalité de *la Carte* fonctionne de manière critique en opposition et en complémentarité avec la verticalité donnée dans *Frailejonmétrie Comparative sc 1:1*. Rappelons que les deux pratiques ont eu lieu simultanément et que toutes deux s'approprient de manière critique les illustrations botaniques et les spécimens d'herbiers de l'épistémologie botanique moderne.

Au sein des dualismes modernes, l'opposition entre verticalité et horizontalité donne une valeur positive et hiérarchique à la première. La verticale a la position de domination d'une

hauteur, de conquête, de vision donnée par une certaine distance. Dans cette ontologie, on croit que nous, les humains, acquérons notre exceptionnalité en nous levant du sol et en élevant notre regard. La verticalité de notre posture est également associée à la compréhension rationnelle du monde située au sommet de notre corps où se trouve le cerveau, l'organe qui commande toutes nos actions à partir de la rationalité. Au sommet de notre corps se trouvent également nos yeux, qui nous permettent de percevoir les choses à distance optique ; nous comprenons cette perception par la perspective. Le cerveau et l'œil, la rationalité et la perspective occupent une place privilégiée dans l'ontologie occidentale dominante, à tel point qu'il est ridicule pour certains scientifiques de reconnaître d'autres formes possibles d'intelligence dépourvues de ces organes (Cvrčková, Lipavská, Zársky, 2021, p.179). Symboliquement, la verticale est associée au pouvoir patriarcal situé au sommet de la pyramide composée d'êtres opprimés situés à la base horizontale, des êtres dont le destin doit être organisé et dirigé par le patriarche qui a une vision objective et rationnelle située au sommet. Le patriarcat a historiquement été célébré avec des éléments verticaux, tels que des épées, des gratte-ciels, des obélisques ; des éléments symbolisant des phallus.

Dans cette logique dualiste, l'horizontal serait l'informe, l'indéterminé, le chaotique, l'irrationnel et l'émotionnel qui forme la base horizontale de la pyramide dont le destin est d'être organisé et dominé par le patriarche rationnel. Le nombril, la peau, la plante des pieds, la bouche, les organes sexuels féminins ; ce sont des parties du corps d'une catégorie inférieure aux yeux et au cerveau. Selon cette logique, ils ne sont ni apprenants ni transcendants, ils sont les vestiges de notre animalité honteuse, d'un corps émotionnel, reproductif et scatologique. Toutes ces catégories sont identifiées à la nature, et par ailleurs aux femmes, et cette association se fait de manière réciproque. Selon Karen Warren (2003, p.19), la féminisation de la nature et la naturalisation des femmes est l'une des bases fondamentales du patriarcat en tant que système fait de dualismes de valeurs qui justifient une organisation de la domination et de l'oppression. Dans l'utilisation du langage, nous pouvons remarquer comment les territoires à conquérir sont fertiles, les jungles sont vierges, les terres sont pénétrées pour les rendre productives, les sommets et les femmes sont conquis, les territoires sont violés en violant leurs femmes. Nous pouvons également remarquer que les femmes sont nommées mégères ou félines en fonction de leurs attitudes sexuelles, leur utérus est un territoire sur lequel les autres légifèrent, l'allaitement démontre son animalité. Dans cette ontologie de dualismes antagonistes et de hiérarchies de valeurs, les femmes sont associées à de simples fonctions corporelles, les expressions émotionnelles sont irrationnelles, la maternité est naturalisée comme inconditionnellement généreuse. Dans la nature, ces idées sont étendues lorsqu'elle est associée à une mère irrationnelle, nourricière et éternellement généreuse. Dans les deux cas, femme et nature, il n'y a qu'une simple expérience corporelle, la connaissance qui en découle est qualifiée d'inférieure, ce qui justifie la domination des deux par un mode de connaissance rationnel. Cet ensemble de catégories de valeurs qui justifient les hiérarchies de domination définit le système patriarcal et le démantèlement de ces associations est l'objectif central des écoféminismes.

L'opposition entre verticalité et horizontalité, chargée de valeur et de hiérarchie se manifeste clairement dans les cartes élaborées à partir de méthodes complexes de mesure et de représentation du territoire, elles produisent une image zénithale et distante qui accorde à son tour une position de pouvoir, c'est pourquoi elles sont des éléments clés des processus coloniaux. Nous retrouvons cette hiérarchie des valeurs également dans les expressions artistiques classiques : en prenant comme référence les portraits de Battista Sforza et de Federico Moltefeltro, réalisés par Piero della Francesca en 1472, nous pouvons comprendre cette opposition. Les têtes des propriétaires fonciers sont centrées verticalement au premier plan. Derrière eux se trouve leur domaine, le duché d'Urbino, représenté par un grand horizon sous la ligne que l'on peut tracer entre les regards des ducs. Les œuvres montrent clairement ce qui est typique du genre pictural de la peinture de paysage, mais elles illustrent également une compréhension très fréquente d'une nature dominée, productive et horizontale. Sont également fréquents les allégories de femmes représentant des territoires vierges et fertiles, prêts à être conquis, sont également courantes. Ces images sont fréquentes pendant la période impérialiste. Les nus de femmes dans une position horizontale et vulnérable sont courants, dans un moment précédant ou suivant l'acte sexuel, cet acte étant souvent un viol (Lozano, 2020). En sculpture, c'est la verticalité du monument qui s'oppose à l'horizontalité informe de la matière. Dans la danse classique, c'est le corps léger contraint à sa plus grande élongation verticale afin d'effectuer des mouvements parfaits et compréhensibles depuis la distance optique du spectateur. Toutes ces catégories ont été réévaluées par différents mouvements artistiques qui ont modifié la place de l'horizon, la proportion de l'humain dans le paysage, intégré la fluidité et l'éphémérité dans la sculpture, changé les manières de présenter le corps, accepté l'horizontalité du corps dans la danse, mouvements qui, en général, ont introduit l'informe dans leurs pratiques artistiques.

De sa condition horizontale et de son processus, j'ai associé la *Carte des Rapports Tactiles sc 1:1* à la danse contact. La pratique de cette danse a été une constante tout au long de mon parcours artistique et apporte en permanence des éléments à mes projets. La plus pertinente est l'expérience d'effacer les limites de mon individualité, car dans la danse contact, les corps qui se rapportent les uns aux autres sont en négociation permanente et la conscience corporelle se déplace chaque fois vers le point de contact qui est partagé avec un autre corps. Il s'agit d'un événement en développement permanent, il s'agit d'entrer dans le flux d'une série de points de contact qui manquent de fin prédéterminée, qui ne sont pas dirigés vers un quelconque objectif. Il s'agit également d'un accord permanent avec la gravité, cela se passe sur le terrain pour les participants, cela a du sens pour eux, ce n'est pas quelque chose conçu pour être vu objectivement. C'est une danse dans laquelle le tactile l'emporte sur le visuel, l'horizontal sur l'vertical. Si nous l'envisageons en termes cartographiques, il s'agit d'une danse de la topologie et non de la métrique. Ces éléments sont prioritaires, mais ils ne sont pas positionnés avec des hiérarchies dominantes sur les autres, car faire de la danse contact est une expérience anarchique et incompréhensible où les corps sont en permanence confondus, les rôles sont éliminés, la compréhension est perdue. Autant de caractéristiques qui résonnent dans la *Carte des Rapports Tactiles sc 1:1*, où l'on trouve également des corps incompréhensibles, visibles uniquement dans les points de contact qui se suivent et se relient les uns aux autres dans un développement sans direction. En ce sens, *la Carte des Rapports Tactiles sc 1:1* s'oppose clairement à ce qui se passe dans la verticalité compréhensible de *Frailejonmétrie Comparative sc 1:1*, une image qui offre tout son concept en un seul regard. Celui qui la regarde, voit devant lui, comme dans un miroir, deux corps verticaux, intégrés, complets et cristallins dans leur compréhension, réalisés à l'échelle réelle. Pour voir *la Carte*, il faut perdre cette confortable condition de spectateur, car *la Carte* est installée sur une table basse de 50 cm. Pour le lire, il faut se pencher, en faire le tour, incliner la tête d'un côté à l'autre. Ceux qui lisent *la Carte* se contorsionnent aussi un peu, ils se perdent dans cet enchevêtrement de données reliées dans toutes les directions, ils s'immergent dans ce flux de points de contact entre des corps indistincts, fragmentés, reliés, aplatis.

La vertu de *la Carte* n'est pas la compréhension objective de la distance optique. En revanche, l'anarchie donnée par sa condition tactile et horizontale, dans laquelle nous trouvons des corps intimement liés sans limites déterminées. Ainsi, elle nous parle précisément de la perte de toute hiérarchie ou compréhension objective, de l'anéantissement du rapport de domination sujet/objet, présent dans le fondement épistémologique de la botanique moderne.

Deuxième théorème poétique :

27 Le bras entier s'étend sur la zone de dispersion des graines.



Fig.132
Détail de Carte des Rapports Tactiles sc 1:1, 2021, P.N.A.A.

Le corps d'un *frailejón*, vu depuis l'horizontalité zénithale proposée par *la Carte*, est radial. Les inflorescences, qui sont des ramifications avec des ensembles de fleurs, s'allongent à partir du tronc central, étendant la surface que ce corps occupe sur le sol sur lequel il pousse. Les inflorescences semblent s'étirer comme des bras pour offrir leurs fleurs aux symbiotes pollinisateurs. Une fois fécondées et matures, les fleurs laissent tomber des graines un peu à l'écart de l'axe central du corps.

Pour comprendre ce geste vital d'un *frailejón*, je tends les bras, qui étendus sont de la longueur des inflorescences, comme le montre l'axiome de proportion 17=18r : le diamètre de l'inflorescence est le rayon de l'avant-bras avec sa main.

Dans ce geste, j'affirme la condition zénithale de *la Carte*, ce point de vue d'en haut, dont la vertu est d'offrir une idée totalisante d'un territoire généralement étendu. L'objectif est atteint par une variation très importante de l'échelle de la représentation.

Dans le cas de la délimitation des *páramos*, par exemple, la dernière cartographie (2012) a été réalisée à une échelle de 1:100.000, il offre une relation de laquelle un centimètre sur la carte équivaut à 5 km du territoire, de sorte que la ligne qui trace la limite du *páramo* à cette échelle est au moins une bande de 200 mètres de large, une bande de terre sombre et de brouillard dense, peuplée de gaques, d'uvos, de fougères et d'orchidées, éventuellement de quelques *frailejónes* ; également habitée par tous ses symbiotes animaux, bactériens et mycosiques. Quelques paysans avec leurs animaux et leurs potagers, quelques mines ou cultures extensives de pommes de terre, une bande traversée par des servitudes routières, des zones humides, des rochers et des rivières. Cette transposition de la Carte abstraite au territoire vivant pose de nombreux problèmes sociaux à la question de la délimitation.

Dans cet exemple, nous pouvons comprendre comment les cartes offrent une distance objectivant sur le territoire donné par la manipulation de l'échelle et la vision zénithale. Normalement, cette façon de comprendre est liée à une position de pouvoir, mais dans une carte à l'échelle 1:1, la zénitude proposée est aveugle. Il s'agit d'un aveuglement donné par la proximité, le même aveuglement que l'on éprouve dans un territoire quand on le parcourt, un aveuglement qui permet précisément un autre type de connaissance. L'échelle 1:1 trahit complètement l'objectivation de ce qui est cartographié, car l'échelle réelle implique l'annulation de la compréhension donnée par la distance optique, qui est remplacée par un mode de connaissance tactile. Lorsque nous touchons quelque chose, nous ne pouvons pas le voir, car nous le recouvrons précisément, mais ce contact offre des informations de température, de texture, de poids, de taille, de vibration. L'information obtenue de manière tactile déploie des affects qui ne proviennent pas de la distance optique, de la même manière que marcher sur un *páramo* implique une connaissance qui passe par multiples affects.

Avec les bras tendus, je tourne en un seul point, celui où j'imagine que la graine est tombée, le même point où je me suis allongé pour faire l'empreinte de mon nombril. Je mesure la longueur de mon bras, elle coïncide avec la longueur d'une inflorescence, les deux rayons, bras et inflorescence, dessinent un cercle qui marque la zone sur laquelle tomberont les graines mûres. J'ai mesuré ce cercle avec la corde numérotée **r.XI** placée sur le corps du *frailejón* et c'est une donnée pertinente pour les deux théorèmes poétiques suivants.

Troisième théorème poétique :

29 Les graines de *frailejón* ne disposent pas de plume et avancent aussi loin que l'inflorescence peut être éloignée du tronc. D'une génération à l'autre, une graine peut avancer de l'équivalent d'un pas, plus ce que le vent peut apporter.

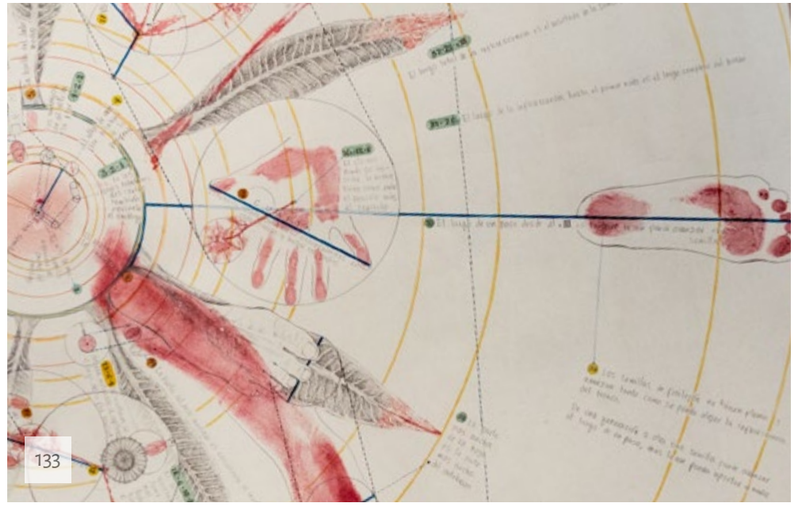


Fig.133
Détail de Carte des Rapports Tactiles sc 1:1, 2021, P.N.A.A.

Les *frailejón* appartiennent à la grande famille des *Astéracéaes*, la même que celle des tournesols, des pissenlits et des artichauts. Dans cette famille, la grande majorité des espèces ont des graines emplumées, une structure légère qui leur permet de suivre les courants du vent en s'éloignant de la plante mère, une stratégie formelle de dispersion. Les *Espeletia grandiflora* constituent une rare exception à cette règle caractéristique. Leurs graines manquent de plume, elles tombent simplement et germent dans une zone très proche du centre de la plante mère, à moins qu'un courant de vent ou d'eau ne parvienne à la déplacer un peu plus loin. Cette condition amène *Espeletia grandiflora* et d'autres espèces de *frailejón* à former des colonies surpeuplées, celles qui nous rappellent les groupes de frères ou qui effrayaient les conquérants en les prenant pour des armées.

En tenant compte de cette condition de graines sans ailes et du fait que la morphologie d'un *frailejón* est radiale, on peut déduire que la zone dans laquelle les graines d'*Espeletia grandiflora* peuvent germer est un cercle concentrique à la base circulaire du tronc, dont le rayon est la longueur des inflorescences ainsi que la longueur de mon bras, comme le montre le Deuxième théorème. De plus, dans le théorème 29, on peut prouver que ce rayon est également équivalent à la longueur du pas que je peux faire depuis le bord du tronc du *frailejón*.

Reprenant l'idée de la graine et du nombril comme genèse du développement d'une vie humaine ou végétale, ce théorème poétique montre que d'une génération à l'autre (entre 150 et 180 ans) un *frailejón* peut avancer de l'équivalent d'un pas fait par moi en quelques secondes.

Ce théorème révèle une donnée topologique, une distance concrète. Mais, la valeur poétique réside dans la donnée temporelle qui est implicite dans la mention du changement de génération des frailejones. Cette donnée temporelle montre que le déplacement des plantes se fait dans une dimension difficilement perceptible par l'homme, la dimension géologique du temps. Les mouvements des frailejones dans les Andes se mesurent en millions d'années ; les scientifiques parlent d'une migration des montagnes vénézuéliennes vers les Andes équatoriennes (Diazgranados, 2013, p. 26). Cependant, ce que révèle ce théorème poétique, c'est l'impossibilité que nous, humains, avons de percevoir et de comprendre la dimension temporelle des plantes qui implique leurs différentes manières de se mouvoir et remet en question la notion même d'individu. Après Aristote, une tradition d'une définition négative des plantes comme se référant aux animaux a été fondée, même si sa propre définition ne l'est pas. Les plantes sont généralement considérées comme des êtres qui ne bougent pas, ne ressentent pas, ne perçoivent pas et n'ont donc pas d'intelligence. Ces dénis sont constamment réévalués, beaucoup plus intensément de nos jours. Pourtant, au niveau culturel, l'inertie de cette compréhension zoocentrique du monde végétal reste forte, et se nourrit de l'objectivisation produite par l'épistémè botanique moderne.

Les stratégies des plantes, leur intelligence énigmatique, leurs mouvements et leurs décisions esthétiques échappent à notre perception inattentive, en partie parce qu'elles se déroulent toutes dans une temporalité qui nous est difficile à percevoir, qui dépasse notre compréhension. Le geste poétique de ce troisième théorème réunit en une seule dimension spatiale, deux dimensions temporelles qui semblent incommensurables. La ligne bleue montre une dimension spatiale, qui nous permet d'assimiler quelques secondes d'un pas à presque un siècle et demi de vie, elle compare vraiment une dimension spatiale à une dimension temporelle. Ce geste remet en question le fait que c'est la dimension humaine qui détermine le reste des êtres.

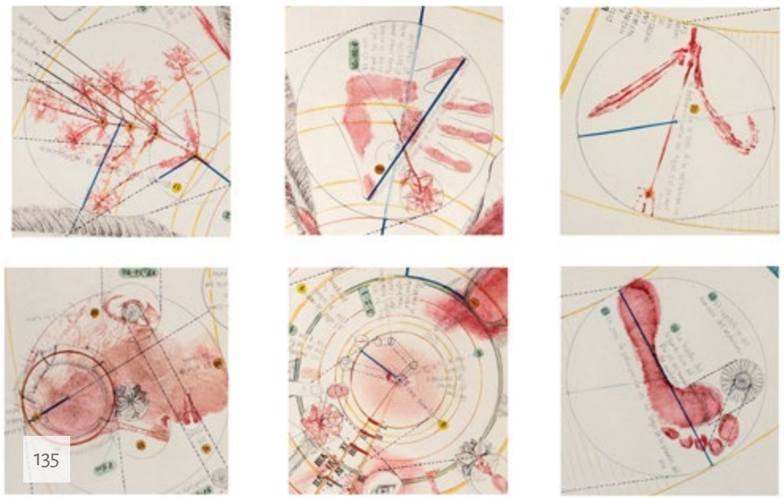
Ainsi, dans la *Carte des Rapports Tactiles sc 1:1*, la place de l'humain est délocalisée, proposant une ouverture vers une temporalité et une topologie végétale, intégrée à l'humain.

Quatrième théorème poétique :

RIII CERCLE MODULANT DES DEUX CORPS : 40 La hauteur du visage / r.VIII les épaules /17 Les quatre nœuds de l'inflorescence / r.VI Le nombril / r.III Le tronc du *frailejón* / r.IV Une demi-jambe / 21.



134



135

Fig.134
Détail de Carte des Rapports Tactiles sc 1:1, 2021, P.N.A.A.

Fig.135
Détail de Carte des Rapports Tactiles sc 1:1, 2021, P.N.A.A.

L'origine pragmatique de la *Carte des Rapports Tactiles sc 1:1* était de trouver un module commun de nos corps pour définir le format de la *Frailejonmétrie Comparative sc 1:1*. Au cours du processus, j'ai constaté qu'un cercle se répétait avec insistance dans différentes parties de nos corps, il s'agissait du troisième rayon du corps du *frailejón*, qui coïncidait avec le diamètre de mes épaules, de ma jambe moyenne et du diamètre de ma taille passant par mon nombril. Les quatre derniers nœuds de l'inflorescence, la hauteur de mon visage et l'empreinte de mon pied sont également inscrits dans le cercle. Le rayon de ce cercle est la somme d'un pétiole et de son capitule.

Une fois que l'on commence à faire une illustration botanique d'une plante, on doit trouver le module du corps de la plante que l'on regarde. L'exercice consiste à trouver une dimension qui se répète et crée des proportions entre ses parties. Il est très utile de le trouver, car normalement il existe une relation entre la taille des feuilles et la distance entre les nœuds, qui à son tour se répète entre les parties de la fleur ou la configuration du fruit. C'est un module qui détermine la structure globale dela planta. Cet ensemble de relations formelles est ce que les botanistes appellent la gestalt de la plante, que nous devons pouvoir saisir dans l'illustration pour des raisons taxonomiques.

Il en va de même dans l'histoire de l'architecture, comme dans le cas de l'homme de Vitruve, illustré plus tard par Da Vinci, des études du corps de Dürer ou du modulor de Le Corbusier. Tous cherchaient une mesure universelle du corps humain, qui servirait de base aux conceptions architecturales. Ce n'est pas seulement un fait pragmatique en architecture, ces modules contiennent symboliquement l'une des croyances les plus significatives de l'Occident : "L'homme est la mesure de toutes choses". Malgré la tendance posthumaniste croissante, l'anthropocentrisme continue d'imprégner fortement une grande partie des positions scientifiques et l'éthique environnementale hégémonique, où le soin de l'environnement est plausible dans la mesure où il assure le bien-être des humains.

La valeur poétique de la recherche du cercle modulateur de nos corps réside dans la critique de ce paradigme anthropocentrique, où un homme entier, univoque, vertical et masculin, est la mesure de toutes choses, un corps abstrait et idéalisé, est le modulateur du monde. Dans la *Carte des Rapports Tactiles sc 1:1*, les éléments suivants sont liés anarchiquement à deux corps en particulier, celui d'un *frailejón* choisi au hasard et le mien, choisi uniquement parce que c'est le seul que j'aie pour travailler avec.

Le cercle modulant dans la *Carte des Rapports Tactiles sc 1:1*, a une valeur poétique qui va au-delà des données de la dimension du cercle qui se répète effectivement dans diverses parties de notre corps. La valeur réside dans le fait que ce cercle est une dimension obtenue à partir de la rencontre de nos corps, et elle réside également dans la manière dont ces corps sont présentés : fragmentés, horizontaux et mélangés de manière équivoque.

Par ce geste poétique, j'imagine un monde modulé par un autre paradigme possible, un paradigme dans lequel l'humain n'a plus cette place privilégiée qui a pour effet de dominer les autres êtres et les forces de la nature, un paradigme dans lequel les humains reconnaissent la place que nous occupons en fait, une place dépendante et relationnelle.

Cinquième théorème poétique:

43 Le front est inscrit au r.l., celui où le *frailejón* touche la terre.

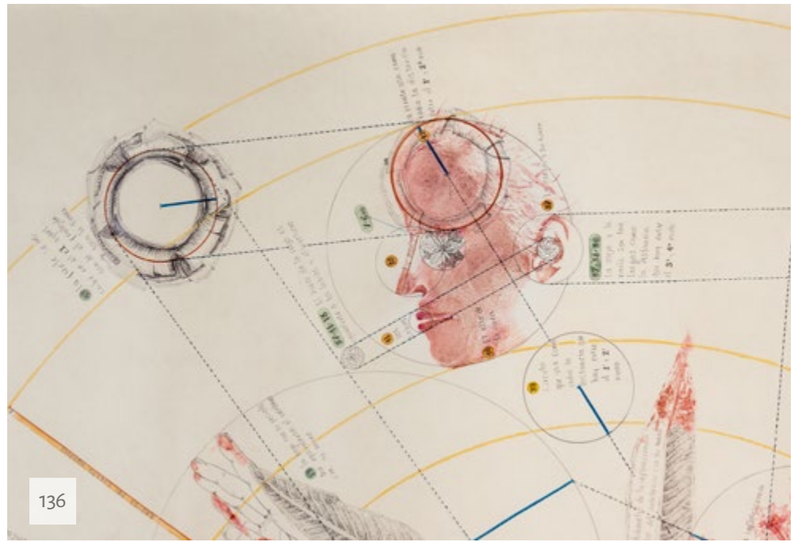


Fig.136
Détail de Carte des Rapports Tactiles sc 1:1, 2021, .N.A.A.

La surface occupée par le *frailejón*, à l'endroit où il commence à sortir de terre, a été reportée sur la Carte avec la ficelle dont j'ai obtenu le rayon I. C'est le cercle dont le centre est l'endroit où la graine a germé et a commencé à pousser dans deux directions opposées, l'une vers le ciel et l'autre vers le centre de la terre. Dans le dernier des gestes effectués au cours de cette longue performance graphique, j'ai constaté que le rayon I coïncidait avec la zone occupée par l'empreinte de mon front sur le papier.

La valeur poétique de ce théorème réside dans le geste que j'ai dû faire pour comparer les deux dimensions, car j'ai dû m'agenouiller, puis baisser la tête et toucher le sol avec mon visage. S'agenouiller devant quelque chose est une position qui, dans différentes cultures, révèle l'humilité, et spécifiquement dans la tradition catholique, c'est une vertu précieuse.

Le geste poétique consiste précisément à s'incliner et à faire preuve d'humilité devant le *frailejón* et la place qu'il a prise au cours de sa vie. Abaisser la tête, la partie privilégiée du corps où se trouvent le cerveau et les yeux, est aussi un geste aveuglant, car avec la tête au sol aucune distance n'est possible et cette condition brouille la relation sujet-objet, du moins dans le cadre de l'épistémologie botanique qui est avant tout optique. Je trouve significatif que la façon d'inviter quelqu'un à danser dans une session de danse contact soit de le toucher avec la tête, une déclaration d'aveuglement et de proximité, une invitation à une horizontalité déhiérarchisée.

En examinant le mot humilité dans le dictionnaire étymologique nous constate que « le mot - humilité - vient du latin humillitas (le suffixe itas indique - qualité d'être -) et est dérivé du mot hummus qui signifie - terre -. Le mot humilité est lié à l'acceptation de nos propres limites ».[47] D'un point de vue technique, l'humus est une matière froide et sombre résultant du processus vital de décomposition de la matière organique. Dans notre vie quotidienne nous le voyons comme le résultat d'un processus de compostage. Il est extrêmement vital, car il rend fertile le sol dans lequel il est intégré, mais aussi parce que la production d'humus implique des formes de vie de tous les règnes, il y a des plantes, des champignons, des bactéries, des insectes, des humains, des vers de terre etc... C'est vraiment un travail de collaboration inter-espèces. Bien que la terre noire soit culturellement associée à la fin de la vie par le biais de rituels d'enterrement, et que le mot humain, soit plus facilement associé aujourd'hui à une position arrogante et dominante envers les êtres et les forces de la nature, il est important de comprendre cette matière abyssale comme une facette du cycle de vie de notre planète.

47. De l'original en espagnol dans le *diccionario etipológico chileno en linea (s.f.) «la palabra -humildad- viene del latin humillitas (el sufico itas indica -cualidad del ser-) y esta deriva de la palabra hummus que significa -tierra-. La palabra Humildad está relacionada con la aceptación de nuestras propias limitaciomnes .*

Dans cet aspect cyclique réside un autre geste poétique du cinquième théorème, qui, bien qu'il soit le dernier que j'ai réalisé, est directement lié au premier. La graine marque le centre de la Carte et du premier rayon qui est la taille de mon front ainsi que celui où le *frailejón* touche la terre. C'est le lieu où cette graine est tombée d'une inflorescence peut-être à un pas de la plante mère, et c'est l'endroit que j'ai aveuglément comparé à mon nombril, puis aux fleurs tubulaires et à l'empreinte de mon doigt qui est bractée et orbite, aussi involucre et paume de la main, encore involucre sur l'inflorescence et doigts qui sont pétioles et pouce et main ouverte. La feuille, le bras, l'inflorescence, la jambe, le pas, la zone de dispersion des graines, à nouveau l'orbite, la bouche et le nez qui sont l'involucre et le module du cercle, le front, le premier rayon et à nouveau la graine et le nombril.

Ainsi, dans la longue session de danse contact, que j'ai eu la chance d'expérimenter avec un *frailejón*, je propose une certaine humilité : en tant que terre - en tant qu'humains et en tant que vertu - à la manière hégémonique de connaître et de se rapporter aux plantes. Dans cette pratique artistique, je tente de critiquer l'arbitraire que les pratiques scientifiques recèlent également et de montrer comment l'épistémè botanique moderne a délégitimé tant d'autres modes de connaissance possibles et précieux, naturalisant les relations avec les forces et les êtres de la nature sous la prémisse sujet/objet, contribuant sérieusement à l'intrusion de Gaïa.

Les prépositions, axiomes et théorèmes de la Carte en ordre séquentiel :

0. Une graine.

1r. La hauteur d'une graine est égale à la largeur du nombril.

2 Largeur du nombril

(3=2=1) L'une des fleurs tubulaires du centre est également égale à la largeur du nombril.

4 le sommet de la fleur bilabiale de la périphérie

4= 2 x 2 Deux nombrils sont la hauteur de cette fleur.

5= 4+ 2 L'empreinte est égale à la fleur bilabiale plus la largeur du nombril.

6=5r Le capitule, ou ensemble de fleurs, est inscrit dans la circonférence dont le rayon est la trace

7 = 6 L'orbite est de la même taille que le capitulum.

8r. La bractée est le rayon de l'orbite de l'œil.

9=8=7=6r. L'empreinte du pouce est équivalente à la bractée qui est le rayon du capitulum et de l'orbite de l'œil.

10 Doigt du milieu

11 L'empreinte du pouce et l'empreinte du majeur sont équivalentes.

12 Peciolo

12 =(6+10 +2+0) Le pétiole est la somme du capitule plus l'empreinte du majeur plus le trou du nombril et la hauteur d'une graine.

13=6-4 L'involucre est obtenu en soustrayant la longueur de la fleur bilabiale au capitule.

14 L'empreinte du petit doigt est équivalente à l'implication

13=14

15. QUATRIÈME (paume ouverte de la main)

Dimension utilisée pour mesurer les circonférences dans chaque corps, et trouver les Rayons.

16r.=12+6 Le cercle dans lequel s'inscrit la main a pour rayon le pétiole plus le capitule.

16=17 La main est inscrite dans le même cercle que les quatre derniers nœuds de l'inflorescence.

17. Les quatre derniers nœuds de l'inflorescence

17=18r. Le diamètre de l'inflorescence est le rayon de l'avant-bras avec sa main.

18r.

19. La feuille avec son pétiole est l'équivalent de l'avant-bras avec sa main.

LES INFLORESCENCES LAISSANT TOMBER LEURS SEMENCES MARQUENT **r.VII**

LE TROISIÈME DIAMÈTRE DU CORPS DU MACAREUX EST ÉGAL AU CERCLE OÙ SONT INSCRITS LA MAIN ET L'INFLORESCENCE. COÏNCIDE AVEC LES DIAMÈTRES

V nombril

IV demi-jambe

VIII épaules

LES RAYONS DU CORPS HUMAIN

LES FEUILLES DANS LEUR POSITION LA PLUS OUVERTE MARQUENT LE RAYON **VIII**

20 Sur la tige de l'inflorescence, la distance entre les feuilles et le premier nœud

20=21

ZONE DE POLLINISATION

INFLORESCENCE À FLEURS JAUNES, RAYON DE MARQUE IX.

21 La zone de pollinisation correspond à la longueur de la plante du pied.

22 L'empreinte du deuxième orteil correspond à la taille de l'involucre.

23 Le capitulum est de longueur métatarsienne

ZONE D'OUVERTURE MAXIMALE DU VOLET

ZONE DE DISPERSION DES GRAINES

24 Schéma de répartition des fleurs dans l'involucre des Asteraceae

25 L'involucre, lorsqu'il est sec, peut contenir 36 graines.

26 Les jointures de la main

26=12 les quatre jointures de la main tiennent sur la longueur d'un pétiole.

27 Le bras entier est étendu sur la zone de dispersion des graines.

28 La partie la plus large de la lame correspond à la partie la plus large de l'avant-bras.

29 Les graines de macareux manquent de plume et avancent aussi loin que l'inflorescence peut être éloignée du tronc. D'une génération à l'autre, une graine peut avancer de l'équivalent d'un pas, plus ce que le vent peut apporter.

30 La longueur d'un pas de r. III est aussi la distance à laquelle une graine peut avancer.

31=26 La longueur de l'inflorescence jusqu'au premier nœud est la longueur totale de la branche.

32=26+r.III La longueur totale de l'inflorescence est le résultat de la somme du bras et du r.III.

RIII CERCLE DE MODULOR À DEUX CORPS

40 La hauteur du visage

r.VIII Les épaules

17 Les 4 nœuds de l'inflorescence r.VI L'ombilic

r.III Le tronc du frailejon

r.IV Une demi-jambe

21. Empreinte digitale

33=15 Les feuilles de l'inflorescence font un quart de la longueur de l'inflorescence.

34 Le veau est aussi long que le segment situé entre les feuilles et le premier nœud de l'inflorescence.

35 Quatre derniers nœuds de l'inflorescence. Premier nœud

Deuxième nœud

Troisième nœud

Quatrième nœud

36 Distance entre 2 et 4 nœuds

37=38=36 L'oreille et le nez sont aussi longs que la distance entre le 3 et le 4 nœud.

37 L'oreille et son creux

37=41=13 Le creux de l'oreille est équivalent aux lèvres et à l'involucre.

38 Le nez

7=6a

39 Cercle utilisant comme rayon la distance entre le premier et le deuxième nœud

40 La hauteur du visage

41 Les lèvres

42 Le front utilise comme rayon la distance entre 1 et 2 nœuds.

43 Le front est inscrit au r.I, celui où le frailejon touche la terre.

En guise de conclusion, je reviens à la question générale de la possibilité d'une production sensible qui dépasse les limites de l'humain. Dans ce chapitre, j'ai abordé la question à travers deux pratiques artistiques qui se sont appropriées de manière critique les objets sensibles de l'épistémè botanique moderne. En tant que telles, les pratiques ont maintenu un lien formel et méthodique avec ces références et se sont concentrées sur le questionnement de la relation sujet/objet, en en faisant deux sujets qui sont placés dans une relation 1:1.

Cette parité renvoie en même temps à l'échelle à laquelle les pratiques artistiques ont été développées et à la situation dans laquelle deux sujets se rencontrent corps à corps. D'une certaine manière, cette parité propose déjà une production sensible qui dépasse les limites du purement humain, ils proposent un épistémè botanique possible dans lequel les aspects relationnels, sensibles et spirituels apportent des éléments précieux à la connaissance, et où la relation hiérarchique du sujet sur l'objet n'a plus lieu d'être.

Cependant, ces deux pratiques, dans leur matérialité concrète, restent dans l'espace d'abstraction qu'est le support du papier, représentant des êtres qui, bien qu'intégrés, restent isolés du lieu. Bien que mon expérience ait été relationnelle et tactile, ce sont des objets que l'on propose d'aborder à partir d'une expérience visuelle, corroborant ainsi le lien avec l'épistémè botanique moderne qu'ils critiquent. Je pense qu'il s'agit d'œuvres qui ne dépassent pas complètement les limites de l'humain dans la production sensible, du moins pas de la manière forte qui s'est produite dans le cas de la sculpture vivante Indigène/ allogène. Dans ce projet, la production matérielle et formelle de la sculpture est le résultat de l'interaction de ces plantes avec le lieu. Ma participation au processus était une sorte de mélange entre un gestionnaire de l'espace institutionnel de l'art et un mammifère disperseur de graines. Dans la sculpture vivante, une alliance non filiale entre des personnes hétérogènes est matérialisée et actualisée en permanence, un devenir avec ce groupe de plantes dans la haute forêt andine. Bien sûr, il s'agit de pratiques artistiques qui découlent de processus de recherche différents, mais la comparaison me laisse quand même le besoin d'aborder la question de manière plus forte, sans la référence à l'épistémè botanique moderne. Ce sera l'objet du troisième chapitre.

ÊTRE *PÁRAMO*
Les *Corpsperméables* et le principe métanthropique



3.1.

Les Corpsperméables

3.2.

Le *páramo* :
un état végétal de l'eau, et l'lieu où le ciel touche la terre

3.3.

Un principe métanthropique

3 • Être *páramo* Les *Corpsperméables* et le principe métanthropique

Aborder la question du commun dans la production sensible implique de déplacer le lieu de l'humain dans ce processus, tant que l'on suppose que le commun est la vie sur la planète et que l'humain n'est qu'un autre facteur du système. Dans le chapitre précédent, la question a été abordée, en assumant une critique de la production sensible de l'épistémè botanique moderne et sous une perspective décoloniale, l'enracinement a été identifié comme un élément clé d'un épistémè botanique possible ainsi que la manière de guérir la blessure coloniale que nous avons tous dans le territoire colombien.

Comme la critique fondamentale de l'épistémè botanique moderne consiste à souligner que cette façon de connaître les plantes les a déracinées du lieu qu'elles font, dans ce chapitre, je tourne mon attention précisément vers le lieu compris comme un réseau de relations vitales. La façon de l'aborder sera à travers mes pratiques artistiques, celles dans lesquelles je déplace — avec plus de clarté — la place de l'humain et déborde les limites des êtres et des forces de la nature dans le processus de production sensible.

Ayant abandonné la critique de l'épistémè botanique moderne, j'ai entrepris de travailler directement avec les êtres et les forces du *páramo*, le écosystème dans lequel est enracinée la communauté des *frailejones* avec laquelle j'ai travaillé. Le chapitre commence par décrire et analyser les pratiques artistiques qui ont suscité trois vidéos performances de la série *Corpsperméables*. Ce processus créatif, ainsi que celui décrit dans le chapitre précédent, constituent une manière de connaître le *páramo* que j'expose dans la seconde section, ce qui me permet d'élaborer les clés et les conséquences de la réalisation d'une production sensible sous le principe de Métanothropique.

Le chapitre est divisé en trois sections :

3.1. Les Corpsperméables

Dans lequel je décris et analyse l'élaboration des vidéos performances de la série *Corpsperméables : vent III, brouillard VIII et lagune IV,* comme processus créatif dans lequel je décentre ma place en tant qu'artiste et dépasse les limites dans la production sensible des êtres et des forces avec lesquels je travaille. En analysant le lieu de production de chaque être qui participent à ces processus, je développe le concept d'agentivité poétique, qui peut aussi être compris comme un animisme dans la production sensible.

3.2. Le páramo : un état végétal de l'eau, et l'lieu où le ciel touche la terre

Dans cette section, j'assume mes pratiques artistiques comme une manière de connaître le *páramo* où s'articulent données scientifiques, expérience sensorielle et expérience spirituelle. Je propose deux définitions du *páramo* où différentes épistémologies, cosmovisions et disciplines se superposent et s'articulent dans le processus de production sensible. La première découle de l'analyse des structures végétales et de l'expérience vécue dans le *páramo*. Cette définition s'articule autour de la figure volumétrique de l'éponge pour comprendre comment un lieu poreux, perméable et liminal affecte notre expérience. Dans la seconde définition, j'aborde les éléments culturels et conceptuels que le baroque andin apporte aux pratiques artistiques que je développe dans le *páramo*. Cette dernière tourne autour de la figure volumétrique du pli, pour comprendre l'expérience spirituelle qu'il est possible de vivre dans le *páramo*, une expérience située dans les hautes montagnes andines qui se produit à partir de l'immanence du corps.

3.3. Un principe métanthropique

Dans cette section, je développe le principe métanthropique comme une façon de nous situer typologiquement et ontologiquement par rapport aux êtres et aux forces de notre planète. Il propose un point de départ pour une production sensible, comprise, comme une épistémologie possible, qui peut faire une contribution éthique face à l'intrusion de Gaïa.

Je commence par une généalogie du concept, en dialogue avec les anthropismes que Fabian Ludueña développe dans son livre *Mas allá del principio antrópico* « Au-delà du principe anthropique » (2012). En me différenciant de son approche disciplinaire, j'encadre le concept dans le domaine de la production sensible et j'explique les deux déplacements clés du principe métanothropique : un déplacement typologique qui fait référence à la localisation physique de nos corps dans un lieu, et un déplacement ontologique qui implique un décentrage de l'humain par rapport aux êtres et aux forces de la nature et un débordement de ceux-ci, les deux mouvements se produisant dans le processus de production sensible.

Je poursuis l'analyse de la manière dont la critique opère au sein du principe métanthropique et, en dialogue avec l'éthique végétale de Sylvie Pouteau (2021), je propose une révision de la manière dont a été posée la question de la relation que nous établissons avec les êtres végétaux et de la manière dont nous les connaissons. Enfin, je réfléchis à l'expérience spirituelle

comme celle qui émerge des pratiques artistiques qui fonctionnent selon le précepte métanotrope. Cette expérience est également comprise comme une expansion de la conscience qui crée des habitudes et se fait à partir de l'immanence du corps situé dans un lieu, dans notre cas, un lieu liminal et poreux dans les hautes montagnes intertropicales.

3.1 Les *corpsperméables*

Les *Corpsperméables* est une série d'actions qui se déroulent dans différents *páramos* de Colombie avec les êtres et les forces qui font ces écosystèmes. La série a commencé en 2012 avec le désir d'être accueilli dans une communauté de *frailejones*, lorsque j'ai également introduit la danse contact comme une stratégie corporelle qui me permettait de rencontrer nos corps. L'expérience de délimiter mon propre corps, d'abandonner le contrôle de mes gestes, d'avoir été imprégné par cette communauté de *frailejones*, m'a encouragé à élargir le concept de perméabilité aux autres êtres et forces du *páramo*. Le concept de perméabilité que j'utilise pour cette série découle d'un principe originel de la vie, la perméabilité des membranes. Selon Lynn Margulis et Dorion Sagan, « aucune vie n'est connue sans l'existence d'une sorte de membrane » (2013, p. 73). Les auteurs affirment que cette condition est présente depuis les premières formes de vie, que des membranes perméables séparent un corps du milieu dans lequel il se trouve, et que le corps est fait de la même matière que le milieu, mais avec une certaine variation de densité, ce qui le différencie. La membrane est ce qui permet par ailleurs un échange avec le support et un processus d'individuation de ce corps. Les membranes perméables sont donc l'une des conditions premières de la vie telle que nous la connaissons sur notre planète. Cette perméabilité avec l'environnement est la condition originelle qui permet à la « vie faire lieu »[48].

La série *Corpsperméables* est réalisée selon le même principe : rendre perceptible la perméabilité de nos corps dans un lieu. Puisque la série a été conçue au sein de ma propre pulsion créatrice, comme une manière de faire partie du *páramo*, elle est comprise comme une série de stratégies plastiques dans lesquelles je cherche un moyen de me rendre perméable aux êtres et aux forces du *páramo*.

48. Les auteurs expriment ainsi cette idée issue de leur discipline : "La première membrane phospholipidique, contrairement à d'autres structures enveloppantes qui peuvent également se former dans d'autres creusets dans la nature, pourrait, grâce à ses seules propriétés chimiques, concentrer une solution d'autres composants du carbone. Il pourrait maintenir une proximité étroite avec des composants potentiellement en interaction et permettre aux "nutriments" d'entrer tout en empêchant l'eau de sortir. La membrane rend possible l'existence de l'unité discrète du microcosme, la cellule bactérienne". (Margulis et Sagan, 2013, p. 72-73).

Les *Corpsperméables* sont une façon de répondre à la question fondamentale de cette recherche, que faire de l'art face à l'intrusion de Gaïa ? La réponse commence par me situer dans le *páramo* et produire un enracinement à partir de pratiques artistiques comprises comme une manière de connaître. Ce sont des formes de production sensible dans lesquelles j'ai décentré ma place d'artiste, et les limites des êtres et des forces avec lesquels je suis en relation débordent. Ces déplacements dans la manière de produire me permettent de comprendre ma participation au processus de production comme un autre élément, et me permettent également d'élaborer le concept d'agentivité poétique pour les êtres et les forces avec lesquels je suis en relation.

Dans ce qui suit, je décrirai la méthodologie de travail que j'ai utilisée pendant la production de *Corpsperméables*, en faisant une analogie avec la production simple d'un dessin au graphite sur papier : dans ce processus, il y a un instrument, le crayon, un support, le papier, et un agent, l'artiste, qui imprime force et direction à l'instrument crayon, qui à son tour laisse une empreinte sur le support papier. Normalement, la force qui produit une empreinte répond à un geste formateur exercé par l'artiste. Dans le domaine de l'art, l'objet sensible s'appelle un dessin et l'artiste est le dessinateur qui réalise le geste. Le dessin est ce qui résulte de cette relation entre l'artiste-agent, le crayon-instrument et le support-papier. Dans le même contexte, nous pouvons également comprendre cet objet comme une archive documentaire de l'action de dessiner, un objet sensible qui peut être exposé pour être perçu par d'autres. Dans les *Corpsperméables*, tous les éléments de cette relation décrite ci-dessus sont maintenus, mais avec une certaine variation produite par le déplacement des rôles dans la production elle-même. Il y a l'instrument, le support, l'agent, le geste et l'archive. De l'interaction de ces éléments émerge également un produit sensible qui peut être exposé pour être perçu par d'autres.

Si nous transférons cette relation productive au domaine de la sculpture, et plus précisément à la tradition d'interventions d'artistes travaillant directement dans la nature, le plus courant est que l'artiste soit l'agent qui effectue un geste formalisant, qui peut provenir d'une mise en ordre des matériaux de la nature, comme les œuvres réalisées par Andy Goldworthy dans les années 80 et 90 ou *Double Negative* (1996-1970) de Michael Heizer, une blessure réalisée avec des machines lourdes sur une montagne du Nevada. Quelle que soit l'échelle, les deux actions produisent des gestes qui affectent le lieu et nécessitent des instruments de différents types. Dans ce cas, l'artiste est l'agent, l'instrument est ce dont il a besoin pour introduire son geste dans le lieu et le support est le lieu lui-même. Il peut y avoir une archive de cette action à exposer ou elle peut simplement rester là, sur place. Quand j'ai pensé pour la première fois aux Corpsperméables, j'ai pensé à semer le désordre dans cette relation. J'ai pensé que je ne voulais pas intervenir sur un lieu, mais que le lieu m'interviendrait.

La principale variation de *Corpsperméables* par rapport à ce cadre de relations de production est le décentrage de ma place en tant qu'artiste-agent, car dans *Corpsperméables* mon corps participe comme un instrument. Ainsi, la force formalisant, le geste artistique est exercé par l'un des êtres ou des forces de *páramo* qui deviennent des agents de cette production. Les gestes qui apparaissent dans l'action ne sont pas formalisants, car ils n'ont pas cette intention. Ils sont le résultat de l'interaction des forces et des propriétés de la matière. Elles sont la rencontre entre mon corps, qui est un instrument, les matériaux qui font une marque et l'agentivité des êtres ou des forces du *páramo*. La relation donnée entre les éléments est comparable à ce qui se passe entre les corps qui se rencontrent dans la danse contact, ce sont des gestes dialogiques, des affections qui produisent des réactions en continuité. C'est une relation perméable dans les deux sens, de mon corps aux êtres et aux forces du *páramo* et d'eux à mon corps. Quant à l'archivage de l'action, aucune variation majeure n'existe avec l'exemple du dessin. En effet, l'action est stockée dans le support, qui est aussi l'objet sensible qui peut être exposé pour être perçu par d'autres. Parfois, il est également possible de produire une archive photographique ou audiovisuelle de ce qui s'est passé pendant la pratique artistique.

D'un point de vue méthodologique, la série découle de la manière dont les artistes processuelles travaillent. En 1967-68, Richard Serra a dressé une « *liste d'actions prenant la forme de verbes attendant de trouver leur matériau idéal dans lequel les appliquer. Des actions individuelles, simples et directes, capables, seules ou en combinaison, de générer des processus artistiques complets* ». La liste était une stratégie créative pour ses propres œuvres. Pourtant, elle évoque réellement une relation avec le matériau, où l'artiste n'impose pas une forme. Cependant, il identifie d'abord les propriétés du matériau auquel il est lié et trouve ensuite un moyen d'activer ces propriétés par des gestes simples[49]. La forme qui en résulte est l'interaction entre les propriétés du matériau et le geste de l'artiste, qui s'éloigne de toute intention compositionnelle ou formalisant. Les œuvres d'artistes tels que Giovanni Anselmo avec sa laitue attachée à une

49. Liste des verbes proposés par l'artiste : " Rouler, plier, replier, ranger, courber, raccourcir, tordre, moucheter, froisser, raser, arracher, déchirer, copeaux, fendre, couper, sectionner, tomber, enlever, simplifier, différencier, encombrer, ouvrir, mélanger, éparpiller, nouer, renverser, incliner, couler, tordre, soulever ", encastrer, impressionner, enflammer, déborder, barbouiller, tourbillonner, soutenir, accrocher, suspendre, répandre, suspendre, rassembler, tension, gravité, entropie, nature, regroupement, superposition, feutrage, saisir, presser, lier, empiler, rassembler, disperser, réparer, raccommoder, réparer, jeter, assortir, distribuer, dépasser, louer, inclure, entourer, encercler, clôturer, percer, couvrir, abriter, creuser, lier, attacher, lier, tisser, tricoter, joindre, égaliser, laminer, unir, marquer, élargir, diluer, illuminer, moduler, distiller, onde, électromagnétisme, d'inertie, d'ionisation, de polarisation, de réfraction, de marées, de réflexion, d'équilibre, de symétrie, de friction, d'étirement, de saut, d'effacement, de pulvérisation, de systématisation, de référence, de force, de carte, de position, de contexte, de temps, de carbonisation, de continuité".

(Sánchez, L. 2011, 20 de octubre).

pierre, Richard Serra avec ses draps retenus par la tension de la matière, les feutres de Robert Morris, les structures molles d'Eva Hesse ou les sculptures fluides de Linda Benglis sont des œuvres qui révèlent ce rapport sculptural à la matière, une manière de travailler qui ne met pas en avant le geste de l'artiste, mais la façon dont la matière se comporte. Dans ces cas, l'artiste est un agent qui active le comportement de la matière, planifie une stratégie, dispose les éléments et active les forces. La sculpture est le résultat de cette série d'actions, dans laquelle aucune place n'existe pour un effort de formalisation. Dans ces cas, la stratégie remplace la place classique du sculpteur qui imprime une forme imaginée sur un matériau informe. Ce ne sont là que quelques exemples d'un mouvement artistique très large, une manière de travailler dans laquelle la relation de l'artiste créateur à la matière informe a été déplacée de sa place formalisant habituelle, de la même manière que dans l'épistémè botanique possible, la relation hégémonique du sujet scientifique à l'objet végétal est déplacée. Dans nombre de mes pratiques artistiques, j'ai adopté cette manière de travailler, mais la stratégie que j'active en tant qu'artiste n'est pas donnée avec des matériaux plastiques, mais avec des êtres végétaux et avec les forces qui imprègnent leur vie, *Indigène/Allogène*, est un bon exemple de ce déplacement du lieu de production en tant qu'artiste.

En travaillant avec les êtres et les forces de la nature, je trouve dans les pratiques de l'art processuel une possibilité de décentrer la place de l'humain face à la production sensible et une manière de dépasser les limites des forces et des êtres de la nature dans le cadre de cette production.

Dans la série des *Corpsperméables*, les êtres et les forces du *páramo* interagissent avec des matériaux et des instruments, généralement des choses de base du métier de l'art plastique, par exemple, le papier, le charbon de bois, le graphite, le tissu, les cordes, la gomme arabique, l'argile de même que mon propre corps, qui participe à la production de cette série dans deux rôles : comme instrument et comme gestionnaire.

Lorsque mon corps est un instrument, qu'il participe à l'interaction qui s'opère entre les forces, les êtres et les matériaux dans la friche de la production sensible, je suis alors une cavité résonnante, un contenant de graphite, de couleur et de forme, de volume. Lorsque je travaille comme gestionnaire artistique, j'élabore toute la stratégie générale : je trouve le lieu, j'imagine l'action, j'obtiens et j'apporte le matériel avec lequel tout sera activé, j'obtiens les ressources économiques et logistiques, j'organise l'équipe de soutien pour les archives, j'édite et je produis le matériel final exposé. Lorsque j'entre dans la phase du projet dans laquelle je suis un instrument, je dois complètement abandonner le rôle de gestionnaire, je dois mettre de côté toute intention formalisant, toute intention de dominer ce qui est produit, toute tentative de suivre un plan ou de composer dans la réunion des forces. Je dois décentrer ma place d'artiste et me permettre d'être un élément de plus dans le déroulement de cet événement, un de plus parmi les êtres et les forces qui se rapportent et produisent un *Corpsperméables*.

Dans chacun des *Corpsperméables*, la manière d'être instrument varie selon la force ou l'être avec lequel nous entrons en relation. Les actions, les gestes, les forces que j'exerce dépendent entièrement des conditions spécifiques du moment et du lieu, c'est-à-dire que mes propres gestes dépendent de la quantité de brouillard, de la force du vent, de la texture de la roche, des conditions du chemin, de la lumière qui se reflète sur la lagune. C'est une expérience dialogique dans laquelle mon corps est attentif à répondre aux conditions qu'il rencontre. C'est pourquoi il y a eu des *Corpsperméables* pour lesquels je n'ai pu produire aucune base documentaire, car il est très difficile de concilier les deux rôles que je joue dans ces pratiques artistiques. Je suppose que certains se sont échappés pour toujours et que d'autres attendent toujours de trouver le moment de les réaliser et de pouvoir les documenter. Mais, cette même contingence dans la production m'a également permis de produire des *Corpsperméables* que je n'avais pas conçus ni répétés auparavant. C'est le cas de la seconde vidéo performance de la série, intitulée Roche II. Lors de plusieurs de mes voyages dans les *páramos*, j'ai l'habitude de prendre les matériaux susmentionnés avec lesquels j'ai l'habitude de répéter, à cette occasion (2014) j'ai imaginé un dessin fait par la pluie sur un morceau de papier barbouillé de charbon de bois. J'ai entrepris de le faire, j'ai étalé le papier sur un rocher pour le recouvrir entièrement de charbon de bois, et sans le vouloir, j'ai fait un frottage qui montrait toute la surface de ce gros rocher. Le vent m'a causé beaucoup d'ennuis dans mon propos. Pourtant, il a aussi révélé la relation que cette roche entretient depuis si longtemps avec le vent, car avec mes gestes je pouvais voir comment il l'a lentement modelée, recouverte de lichens et de mousses, soulignée ses arêtes, sculptée ses pores, révélée ses fossiles. La relation entre la roche et le vent, qui se déroule dans une dimension géologique du temps, a été transférée sur le papier avec le froissement que je faisais, ainsi que, en un instant, le vent a déplacé le papier de la roche et l'a placé sur mon corps, le recouvrant complètement. Ce n'est qu'à ce moment-là que j'ai compris que je faisais partie de l'interaction entre la roche et le vent, et que la présence de mon corps au milieu de cette relation la rendait perceptible aux autres et à moi aussi.

Heureusement, il ne pleuvait pas ce jour-là, et j'avais installé un trépied avec l'appareil photo. Un compagnon de marche m'a spontanément proposé de le manipuler pendant cet instant. Voici comment j'ai eu la chance d'avoir une base documentaire de ce qui s'est passé, et j'avais aussi le papier où la trace de toute cette interaction avait été conservée. Lorsque je suis retourné à mon atelier en ville, j'ai pu comprendre rationnellement ce que mon corps avait compris en tant qu'instrument, et j'ai donc entrepris de monter le matériel documentaire pour produire une vidéo performance. Les deux, vidéo et frottage, sont les objets sensibles que j'expose comme *Corpsperméables II. Roche*.

Entrer dans une relation dialogique avec les êtres, les forces et les matériaux signifie aussi être attentif à ce qui se passe, être prêt à abandonner tout but, être prêt à lâcher le contrôle pour devenir un instrument de dessin ou un matériau pour la sculpture. Cela signifie me déplacer dans la production précisément pour que d'autres puissent l'agir. Avec cet exemple, nous pouvons voir comment le décentrement de la place de l'artiste permet au vent et à la roche de déployer leur agentivité poétique, débordant leurs limites dans la production sensible.

L'agentivité poétique des êtres et des forces de la nature fait appel, d'une part, à leur capacité de produire à partir d'un sens vital immergé dans l'idée que « la vie fait lieu » : Margulis et Sagan expliquent cela par le concept d'autopoïèse :

> « Pour qu'une unité puisse être considérée comme vivante, il faut d'abord qu'elle soit autopoïétique, c'est-à-dire qu'elle se maintienne activement contre les adversités du monde (…) Ce phénomène modulateur holistique qu'est l'autopoïèse, l'auto-entretien actif, se retrouve dans toute vie connue.» (2013, p. 74)

C'est grâce à ce processus d'autoproduction que les plantes rendent le sol fertile en collaboration avec d'autres organismes et produisent également l'atmosphère que nous respirons, fabriquent la nourriture qui circule dans tous les autres êtres vivants, ce qui est produit circule dans les flux de forces qui traversent tous les corps. L'autopoïèse n'est donc pas seulement un processus interne des êtres vivants, elle a à voir avec la perméabilité des membranes qui enfantent, et sous cette prémisse, nous pouvons douter des limites entre le biotique et l'abiotique, nous pouvons penser que l'eau prend la forme de corps végétaux et de corps animaux, que le vent et l'eau font la forme de la roche, que les animaux font des enfants, les plantes des feuilles, des branches, des graines, que les coraux font des géographies marines. Les corps vivants, dans leurs processus autopoïétiques, laissent des résidus où d'autres corps vivants prennent place et produisent quelque chose dans une chaîne ininterrompue de relations entre les êtres et les forces. Ils sont tous perméables les uns aux autres et forment une chaîne poétique au sens de la simple production.

Mais, il existe aussi une autre production (*poïèse*) à laquelle je fais appel avec le concept d'agentivité poétique. C'est la production de quelque chose, qui produit également du sens, comme c'était le cas avec les théorèmes poétiques de la *Carte des Rapports Tactiles sc 1:1*. Les gestes graphiques qui constituent la *Carte* produisent une donnée concrète qui nous permet de comparer les dimensions de nos corps (*Espeletia grandiflora* et le mien), mais cinq de ces données concrètes produisent également un sens qui émerge de la manière dont elles ont été réalisées. Le sens qu'ils produisent, en dehors des données, se situe précisément dans le processus de production. En comprenant le processus, le sens de la position horizontale des corps nous est révélé culturellement, de la temporalité d'un pas humain par opposition au déplacement d'une graine d'une génération à l'autre. Il nous révèle le sens de la recherche d'un module commun entre un être végétal et un être humain, et il nous révèle le sens de l'humilité concernée par le fait de baisser la tête. Tous ces gestes produisent un sens que je comprends comme la capacité critique de l'art, située précisément dans la production poétique. Cette production de sens, qui s'ajoute à la simple production de choses.

Dans les *Corpsperméables*, l'agentivité poétique des êtres et des forces du *páramo* fait également appel à la production d'un sens critique. Dans chaque cas, on montre la possibilité de pratiques artistiques où l'être humain est décentré, où sa capacité de formalisation est déplacée pour devenir un élément de production parmi d'autres, et où les êtres et les forces de la nature participent à la production sensible, activité normalement confinée à l'exceptionnalité de l'être humain. Ainsi, le sens produit par l'agentivité poétique des *Corpsperméables* est une critique de l'anthropocentrisme si fortement installé dans la production sensible de ce que nous appelons l'art. Ce sens critique est la contribution que les *Corpsperméables* apportent à l'intrusion de Gaïa, car ils sont une manière de questionner l'exceptionnalité de l'humain dans la production sensible.

Les *Corpsperméables* sont numérotés consécutivement selon l'ordre dans lequel ils sont apparus comme idées, ce qui n'est pas le même ordre que celui dans lequel j'ai pu les produire comme objets sensibles. L'ordre dans lequel ils sont apparus est le suivant :

I *Frailejón*, II Rocher, III Vent, IV Route, V Frontière, VI Lichen, VII Frère, VIII Brouillard, IX Lagune.[50]

Pour les besoins de cette section, j'analyserai les pratiques artistiques à travers lesquels Vent III, Brouillard IV et Lagune IX ont été produits, pour voir dans chaque cas comment fonctionne le concept d'agentivité poétique des êtres et des forces du *páramo*. Dans le cas de Lagune, quelques réflexions décoloniales s'ajoutent.

50. Voir la série complète en http://eulaliadevaldenebro.com/proyecto.html

Corpsperméables III. Vent

Corpsperméables III. Vent, s'est produit pour la première fois en 2011, avant que le concept global de la série ne soit pas développé. Cela s'est passé dans les montagnes du Massif colombien, un nœud montagneux situé dans le sud de la Colombie où la grande chaîne des Andes se divise en trois chaînes de montagnes qui traversent le territoire national[51]. Au point le plus élevé de la route que nous faisions à cette occasion (3608 mètres au-dessus du niveau de la mer), nous nous sommes approchés d'une falaise, où le vent se levait avec une force énorme depuis le bas, où nous pouvions voir la lagune de Kusiyako, également appelée lagune de Santiago. Là, j'ai ouvert la bouche de façon ludique, en gesticulant des voyelles, permettant à l'air d'entrer dans mon corps au lieu de s'en échapper. Mon corps est devenu une caisse de résonance, et je pouvais entendre les variations de sons produites entre le vent et mes cavités. Je faisais le voyage avec *Taita* Auca Yarimajha et un ami chanteur. Je lui ai proposé de répéter mon jeu pour que je puisse l'enregistrer avec ma caméra. Cependant, elle a commencé à chanter pour le vent. Elle a improvisé de belles mélodies qui résonnaient avec les formes des montagnes qui ressemblaient plus à une mer déchaînée qu'à une chaîne de montagnes. De retour à mon atelier, j'ai revu le matériel audiovisuel pour le monter et j'ai compris que ce qui s'était passé dans mon corps était très différent de ce que mon amie chanteuse avait fait avec le sien : le mien avait été un instrument à vent, et le sien le corps d'une chanteuse. Le vent est entré dans mon corps et cette force a produit un son qui a résonné dans mon crâne, tandis que dans son corps, l'air est sorti en faisant vibrer ses cordes vocales, qu'elle a utilisées pour produire des mélodies. J'ai élaboré le concept général de *Corpsperméables* plus tard, dans l'expérience d'être accueilli par la communauté des *frailejones* (*Corpsperméables I*) et j'ai fini de le comprendre dans l'expérience décrite pour faire de *Corpsperméables II* une *roche*. J'ai alors compris que ce qui s'était passé sur les falaises du massif colombien serait le troisième des *Corpsperméables*.

Dix ans plus tard, dans le cadre de cette recherche (2020), je me trouvais sur le *páramo* de Monquentiva[52], beaucoup plus proche de Bogotá, avec tous les matériaux susmentionnés, prêt à m'imprégner des lichens, de la pluie, du chemin, du brouillard, de la lagune ou de tout autre être du *páramo* avec lequel je pourrais entamer un dialogue poétique pour produire ensemble un objet sensible. J'étais accompagné à cette occasion d'une équipe composée d'un photographe, d'un caméraman et d'un artiste sonore avec lesquels j'ai fait plusieurs sorties au préalable pour expliquer le concept et la manière de travailler sur cette série[53].

51. Le parc naturel national de Puracé, qui abrite également la communauté indigène Papayacta.

52. Parc naturel régional de Vistahermosa - Monquetntiva Cundinamanarca

53. Photo fixe : Adriana Camelo. Caméra vidéo : Rodrigo Castellanos. Son : Diana Restrepo.

Il n'a pas été facile de trouver des personnes prêtes à travailler sans scénario, sans plan de travail et dans les conditions climatiques du *páramo*. Et, aussi des personnes qui ont été capables de traduire le concept de la série en décisions concrètes concernant la composition de l'image. Lors des essais préliminaires que nous avons effectués, nous avons parlé du déplacement de la ligne d'horizon comme stratégie pour sortir du concept de paysage pictural, nous avons parlé de l'utilisation du foyer pour hiérarchiser les êtres et les forces du *páramo* qui seraient en interaction avec mon corps. Nous avons testé le déplacement de mon corps du centre de l'image ou du premier plan. Nous avons également envisagé de laisser le brouillard, la pluie, le froid, le vent et les insectes, affecter les dispositifs avec lesquels nous travaillons. D'une certaine manière, j'ai formé une équipe de travail capable de briser les paradigmes de leurs propres disciplines en termes de ce qui est censé être correct dans une image visuelle ou sonore.

L'équipe a été formée à la fin de l'année 2020. À cette époque, j'avais également visité le *páramo* de Monquentiva à plusieurs reprises. J'ai aussi réussi à établir une relation d'échange avec l'administration du parc qui protège administrativement le *páramo*, en contribuant aux campagnes graphiques d'éducation environnementale. En faisant également un travail spirituel avec l'équipe et avec les êtres et les forces de ce lieu, nous avons obtenu la permission de faire le travail.

Nous nous sommes installés dans une cabane dans la municipalité de Guasca, près de Bogotá, d'où nous avons dû prendre une voiture pendant une heure, puis marcher pendant une autre heure pour laisser l'équipement et le matériel dans une tente que nous avons montée près d'un petit lac et d'une falaise. Lors de notre première sortie, nous nous sommes occupés de toute cette logistique et avons commencé par quelques tentatives pour fabriquer un *Corpsperméable*. À la fin de la journée, nous n'avions rien obtenu. J'ai reculé un peu, frustré pour méditer et puis j'ai ressenti à nouveau la même intensité du vent vertical que j'avais ressenti dans le massif colombien dix ans auparavant, le souvenir m'a rappelé d'ouvrir la bouche. Sans rien expliquer à l'équipe, je leur ai demandé de s'approcher et d'enregistrer ce qui se passait.

Je suis redevenu un instrument à vent, cette fois-ci plus conscient de la place de mon corps dans ce cadre poétique, et avec le bon équipement pour enregistrer ce qui résonnait dans mes cavités internes. Nous avions de petits micros-cravates fixés sur mon corps ainsi qu'un microphone binaural qui imite la structure du crâne, la cavité où je perçois le plus la résonance du vent. Pendant les quatre jours suivants, nous avons pu enregistrer plusieurs fois la même action où le vent devient l'agent poétique de sa propre force à travers mon corps, passant par mes cavités, produisant des sons perceptibles par les humains. Debout au bord de la falaise, j'ai commencé à bouger pour suivre les variations subtiles du vent et renforcer sa force dans mon corps, une fois de plus la logique de la danse contact était activée. Une série de mouvements dialogiques avec le vent m'a permis de renforcer sa direction et sa force pour qu'il résonne avec les gestes de ma bouche.

Le caméraman a compris la relation de mes mouvements avec le vent. Lui-même a aussi été un peu poussé, produisant des écarts dans l'image et des mouvements dans les plans qui ont renforcé la sensation de la résonance du vent dans mon corps. Au stade du montage, j'ai utilisé des images des montagnes du Massif colombien, l'endroit où j'ai pris pour la première fois conscience d'être un instrument à vent. J'ai utilisé la ressource des transparences, établissant une correspondance visuelle avec la subtilité du matériel sonore. L'exercice de montage de l'archive documentaire consiste à choisir les moments, les couleurs, les cadrages avec lesquels je peux transmettre l'expérience d'avoir été un instrument à vent, l'expérience de produire ensemble un objet sensible.

La logique de la danse contact apparaît dans cette séquence dialogique de mouvements, car la force et la direction du vent affectent mes gestes qui dialoguent avec ces vecteurs. Le vent qui me traverse, qui m'imprègne, produit sa propre voix à partir de mes cavités. Comme dans la roche, la présence d'un corps humain interagissant avec le vent permet de mieux percevoir la force, l'agentivité et la subtilité de son être fluide et transparent. *Les Corpsperméables* utilisent également l'idée d'anthropomorphisme analysée dans *Frailejonmetrie comparative éch 1:1*, car je suis conscient que lorsque les êtres et les forces de la nature se comparent, ressemblent ou se rapportent à nous, les humains, il nous est plus facile de considérer leur valeur intrinsèque, de les reconnaître en tant qu'êtres, d'avoir de l'empathie pour eux, de les connaître. Je pense que la proximité et la relation avec un corps humain peuvent faciliter la construction d'une éthique qui dépasse les limites anthropocentriques.

Dans les *Corpsperméables* que j'ai réalisés lors de cette sortie à Monquentiva, il n'y a plus l'affection de ressemblance qui est si présente dans le travail avec les *frailejones*, mais un autre type d'affection apparaît. Dans ce cas, le vent emprunte pour quelques instants mon propre corps, mes articulations vocales et mes tours, je deviens sa caisse de résonance, son être passe par mon corps et mes sons. Sans être une voix, elle nous permet d'imaginer que le vent en a une. La présence d'un corps humain en interaction avec une force telle que le vent ouvre une possibilité relationnelle avec cet être. Selon cette expérience, reconnaître l'agentivité poétique du vent peut contribuer à contrecarrer les effets de l'ontologie moderne qui nous a habitués à comprendre la nature comme une simple ressource. En effet, le vent est ici un compagnon de travail, quelqu'un avec qui je produis, un être concret avec qui je suis en relation. Parier sur l'agentivité poétique du vent est le pari politique intrinsèque de cette action. Ainsi, en déplaçant l'humain de son centre ontologique, la vision déborde des limites que les objets utilitaires et abstraits lui ont imposé à partir d'une compréhension mécaniste de la nature. Dans cette action, j'émerge comme un être poétique, poétique en ce que je produis un son à travers mon corps et poétique en ce que je fais quelque chose avec un sens critique de l'anthropocentrisme et de l'exceptionnalité de l'humain dans la production sensible.


137


138


139


141


142


143


144


146


140


145


147


148

Une cavité dans une cavité.

La voûte de mon palais résonne dans la voûte de mon crâne, qui porte l'empreinte de la hanche qui me contenait autrefois.
Aujourd'hui, la mienne me soutient.

Les trois voûtes s'inclinent, se conjurent, s'articulent en angles et rotations subtiles pour que le vent résonne dans mon corps.

Je suis un instrument à vent.

Je danse avec mes trois voûtes pour résonner[54].

54. Tiré du carnet de l'artiste

Corpsperméables VIII. Brouillard.

Les descriptions biophysiques du *páramo* font référence à la pluie horizontale, un phénomène atmosphérique produit par la basse pression atmosphérique, les basses températures et le pourcentage élevé d'humidité à haute altitude, surtout lorsqu'elles se trouvent dans la zone intertropicale. Rappelons que l'altitude et la position équatoriale sur la planète sont les variables qui permettent l'existence des *páramos*. La pluie horizontale fait référence au brouillard, ou à la vapeur d'eau qui finit par se condenser sur les plantes. Les peuples amérindiens parlent de ce concept comme celui de la rivière flottante et il a été représenté chez différents peuples amérindiens comme le serpent emplumé (voir Annexe 3). La pluie horizontale, la rivière flottante ou le serpent emplumé font référence au grand flux de brouillard ou de vapeur d'eau produit par les métabolismes végétaux des forêts et des océans. Ce flux est piégé dans les métabolismes végétaux des espèces *paramuna* qui, comme des éponges, le retiennent momentanément et le condensent en de multiples formes d'eau qui, graduellement, se rassemblent jusqu'à redevenir des rivières et des mers. Le *páramo* de Monquentiva, où je me trouve pour la production des nouveaux *Corpsperméables*, est situé dans la chaîne de montagnes orientales sur le versant amazonien, ce qui signifie que toutes les eaux qui filtrent ici sont dirigées vers le grand fleuve et proviennent du grand fleuve. Le brouillard, le fleuve flottant, le serpent emplumé qui habite Monquentiva, va-et-vient du grand fleuve Amazone.

En termes de perception, le brouillard a pour condition de produire le silence et l'invisibilité. Lorsqu'une rafale de brouillard dense traverse le *páramo*, le risque de se perdre est élevé, il peut effacer les références du chemin le plus proche, il peut cacher un rocher qui n'est qu'à trois mètres, c'est pourquoi l'une des choses qu'un promeneur du *páramo* doit savoir est de s'arrêter lorsqu'il y a beaucoup de brouillard. Les caméras vidéo et photo sont également désorientées, car le brouillard est extrêmement lumineux. Cependant, de même il survient généralement lorsque les températures changent, car le soleil est caché d'une manière ou d'une autre, le brouillard annule toutes les couleurs, sa densité transforme la perception de la profondeur et rend difficile toute mise au point. La perception du son est également affectée, car l'air est occupé par de minuscules particules qui étouffent la vibration sonore, le blanc enveloppant et aveuglant s'accompagne également d'un étrange silence.

Dans la condition esthétique difficile que produit le brouillard, je pense à une stratégie pour le rendre perceptible, pour renforcer son agentivité poétique. Grâce à la même logique que j'avais pour *Corpsperméables II. Roche*, je cherche une stratégie pour dessiner avec du brouillard. Je pense à des matériaux qui répondent à l'humidité du brouillard et à sa condition d'eau flottante.

Fig.137,138, 139,140,141,142, 143,144,146,149
Fotogrammes de la vidéo Corpsperméables III Vent, Eulalia De Valdenebro, 2021, camara par Rodrigo Castellanos, P.N.A.A.

Fig.145, 147, 148
Production de la video Corpsperméables III Vent, Eulalia De Valdenebro, 2021, photo par Adriana Camelo, P.N.A.A.

Le graphite est une poudre fascinante, un élément extrêmement stable dans l'univers. C'est une forme de carbone que nous utilisons de différentes manières dans la vie quotidienne sans le changer de son état naturel. La poudre de graphite est argentée et très légère, elle n'est pas soluble dans l'eau et n'est pas un polluant. Je pense aussi à l'humidité, aux aquarelles qui ont pour liant la gomme arabique, un composé hydrosoluble d'origine végétale. Le graphite et l'aquarelle ont été présents dans toutes mes pratiques artistiques, qui impliquent toujours le dessin dans les notes de mes carnets d'artiste. Je cherche aussi un support capable de piéger les deux matériaux, je pense à un grand papier en coton collé. C'est un papier très rugueux, une sorte de feutre où l'on voit les fibres et quelques graines. Le papier que j'ai choisi est très proche de ce qu'est le *páramo*, un enchevêtrement absorbant.

Une fois que j'ai trouvé les matériaux liés au brouillard, je cherche dans le *páramo* une gorge formée par deux falaises, où le brouillard se condense et monte, frôlant les rochers comme dans un immense entonnoir. Je me place au sommet de ces rochers et j'y attache le papier imbibé de gomme arabique. J'avance de quelques mètres par rapport au papier et je remplis ma main de poudre de graphite pour ce que le brouillard l'entraîne et le fasse flotter jusqu'à cette surface où le graphite sera collé par l'effet de la gomme arabique. Dans cette action mon corps est un instrument de dessin, le brouillard exerce sa force ascendante, apporte son humidité et sa légèreté aux matériaux dont je dispose, chaque particule de poudre de graphite est montée sur chaque particule de la rivière flottante, piégée par le papier de coton et fixée par la gomme arabique. Le brouillard, producteur d'aveuglement et de silence primordial, fait ainsi un dessin au graphite sur le papier. Mon corps est comme le bois qui enveloppe le graphite d'un crayon, il le tient simplement, il permet au dessinateur — le brouillard — de déplacer le graphite et de laisser sa trace sur le support. Ma place en tant qu'artiste n'est plus hiérarchisée ni formalisante, je fais partie d'un instrument de dessin, je suis comme le bois qui recouvre un bâton de graphite. Pour activer l'événement poétique, mon corps bougeait en cherchant le meilleur angle pour que le brouillard entraîne le graphite sur le papier, j'attendais le volume de brouillard le plus dense et avec la logique de la danse contact, l'action était une séquence dialogique entre mon corps et le brouillard.

La caméra vidéo était placée de l'autre côté de la gorge, sur le bord de la falaise adjacente, d'où le brouillard effaçait tous les volumes et les formes du *páramo*, aplatissant la montagne en un plan gris aux limites floues. Le cadrage, la distance, la difficulté de la mise au point, correspondent visuellement au dessin réalisé par le brouillard, qui a affecté simultanément le papier et le dispositif audiovisuel. Par moments, le brouillard s'est retiré pour nous faire comprendre la configuration de ce lieu, l'ampleur de cette montagne, la taille minuscule de mon corps, la force du *páramo*. Les micros-cravates étaient placés sur le papier, qui recevait de petites touches d'eau et de graphite, le brouillard effaçant presque tous les autres sons. Tous ces aspects ont été mis en évidence lors de la phase d'édition.

La production du dessin et de la vidéo qui enregistre cette action implique sans doute la participation de plusieurs humains, mais c'est uniquement cela, une participation. *Corpsperméables* sont des productions collectives, non seulement parce qu'elles nécessitent une équipe de personnes, mais aussi parce que l'agentivité poétique du brouillard, dans ce cas, est essentielle dans la production. Son agentivité est celui qui dessine, qui dispose le graphite sur le papier, mais c'est un agentivité poétique parce que dans ce dessin la place hiérarchique de l'humain a été décentrée, et en ce sens il émerge comme une possibilité de production dans laquelle les êtres et les forces de la nature ont un agentivité.

→

Fig.150,154,158
Fotogrammes de la vidéo Corpsperméables VIII Brouillard, Eulalia De Valdenebro, 2021, camara par Rodrigo Castellanos, P.N.A.A.

Fig.151, 152, 153, 155, 156, 157
Produccion del video Corpsperméables VIII Brouillard, Eulalia De Valdenebro, 2021, photo par Adriana Camelo, P.N.A.A.


150


151


152


153


154


155


156


157

Force physique de l'eau montante.

Gravité inversée.

J'ai oublié que mon corps ne pouvait pas entrer dans la logique inverse des forces qui montent, la force de la rivière flottante.

J'ai oublié qu'il y a un sol solide au bout de cette architecture verticale. Le ciel semble bouger pour tenter de l'éviter.

Une tentative ratée, car le páramo est l'endroit où le ciel touche la terre et où l'eau prend forme.

La forme des corps vivants[55].

55. Tiré du carnet de l'artiste

Corpsperméables IX. Lagune.

Le dernier des *Corpsperméables* de la série comporte un élément exceptionnel, car c'est la seule de mes pratiques artistiques qui comporte un aspect symbolique et rituel.

Cette vidéo performance comporte deux moments, le premier où je prends un blason national fondu en or, pour le dépouiller de toutes ses formes symboliques et le ramener à sa simple matérialité. Et, un second moment rituel, où je procède à la logique des *Corpsperméables*, en travaillant avec l'agentivité poétique d'une lagune *paramuna*, où je renvoie cette petite sphère dorée aux flux vitaux dont elle a été extraite.

Cette partie du texte comporte donc deux moments qui reproduisent la structure du *corps perméable IX, lagune*. Dans le texte comme dans la vidéo, tout est double et contradictoire, comme le miroir d'eau de la lagune simultanément ciel infini et récipient d'eau, comme mon propre lieu d'énonciation qui est celui du privilège et de la honte, comme le *páramo* lui-même où se superposent des ontologies qui nous disent ce qu'est et n'est pas de même une lagune *paramuna*.



Fig.159
Bouton de manchette du Carlos Alban,
2020, P.N.A.A.

Les blasons de la patrie

Je commencerai par la partie symbolique, où je travaille avec un blason national coulé en or, l'objet a été assemblé à un bouton de manchette en métal ayant appartenu au général Carlos Alban, mon bisaïeul[56]. Quelques années auparavant, certaines parties de son uniforme ont été distribuées à ses petits-enfants ; mon père a reçu deux boutons de manchettes. C'est donc un héritage symbolique qui permet à la plupart de ses descendants de valoriser sa mémoire de général de la République, de fondateur du Parti conservateur, de catholique militant, mais également de scientifique. Dans le cadre de cette recherche, j'ai pu comprendre et analyser la blessure coloniale que je porte dans la conscience historique et politique de mon pays. J'ai aussi pu comprendre que mon bisaïeul faisait partie de l'élite créole qui a façonné la république naissante, et a donc contribué à former ce que nous comprenons aujourd'hui comme la colonialité du pouvoir. La plupart des descendants de ces élites créoles préfèrent perpétuer cette structure, car c'est celle qui maintient leurs privilèges. Selon Rincón (2007, p. 25), le creéole désignait un statut social élevé dans la république naissante, car il était fondé sur la descendance légalisée d'un Espagnol : les créoles étaient donc « les enfants des unions légalisées avec des Hispaniques ». Sous cette idée, nous pouvons comprendre comment, après l'indépendance, la structure coloniale dirigée par ces élites, qui ont continué à entériner leur hiérarchie dans le concept de race, a été maintenue. Cette transmission de l'ordre des valeurs après l'indépendance génère la structure sociale qui produit actuellement une inégalité brutale, et une violence systématique encadrée par des idéologies racistes, classistes et machistes où la nature est comprise principalement comme une ressource.

Selon les théories décoloniales (Quijano et Segato, p.146-150) et ma propre expérience de vie, il s'agissait d'une élite qui n'avait aucun intérêt à créer un État-nation avec la participation de la majorité de la population, qui ne montrait aucun intérêt à renforcer l'éducation ou à créer un capital établi à partir une main-d'œuvre démocratique, c'est-à-dire que les conditions de travail ont généralement été très précaires. Quant à la diversité culturelle, leur but principal était de l'unifier par des moyens religieux, et quant à la valeur de la macrodiversité, l'intérêt exprimé était de la voir comme une ressource exploitable. La relation que ces élites ont établie avec le territoire a été extractiviste, et elles ont utilisé les richesses obtenues pour leur propre bénéfice et non pour construire un État-nation.

---

56. Carlos Alban Estupiñan (1844 1902) Popayán Colombie. Homme politique, militaire, professeur et scientifique, il était un militant du parti conservateur et, depuis différentes positions publiques, il défendait l'union entre la religion catholique et la politique.

En tant que général de la République, il est mort pour la défense du canal de Panama dans le cadre de la Colombie. Il a mené une carrière scientifique reconnue à Paris et à Bruxelles, mettant au point un télescope, une horloge universelle, une théorie de l'équilibre des corps immergés dans l'eau et un système de ballons à air chaud qui deviendra plus tard les Zeppelins.

(Wikipedia s.d.)

Les élites créoles ont poursuivi et accentué les logiques coloniales dans les pays nouvellement indépendants de l'empire espagnol, cherchant des moyens juridiques et épistémiques de maintenir leur statut de seigneur, naturalisant leurs valeurs par une formation systématique à la religion catholique. La structure de culpabilité et de dette que le catholicisme peut contenir fonctionne très bien pour maintenir légalement et moralement la logique de servitude sur tous ceux qui n'appartenaient pas à leur cercle social. Au niveau mondial, les élites latino-américaines ont positionné leurs républiques naissantes comme de simples fournisseurs des bourgeoisies européennes ou nord-américaines, et cette tendance s'actualise dans l'extractivisme exercé de différentes manières par les sociétés transnationales qui trouvent dans ces territoires une accumulation de ressources naturelles et sociales à exploiter. Une nature riche et une population appauvrie, ignorante et facile à acheter.

La lutte historique pour renverser cet ordre colonial est conceptualisée par les théories décoloniales, mais on peut aussi y situer l'origine des guérillas et du conflit armé qui a simplement changé de nom au fil des ans. Ces luttes ne peuvent pas être expliquées comme une lutte des classes ouvrières ; dans le cas de l'Amérique latine, elles sont traversées par la racialisation, le métissage, la servitude et les complexités éthiques des peuples assujettis par des personnes qui partagent un territoire. Il est important de clarifier que dans le cas de la Colombie, les effets du trafic de drogue sont un élément qui détermine le type de violence et affecte grandement la complexité du conflit, mais c'est un aspect que je n'aborderai pas, car il dépasse largement le cadre de cette recherche.

La lutte historique à laquelle je fais référence n'a pas seulement engendré des morts, mais également de multiples expressions artistiques et culturelles, et a finalement donné naissance, en 1991, à une constitution qui reconnaît la Colombie comme un État social de droit, laïc, multiethnique et multiculturel, que l'on qualifie également de constitution verte, et qui fournit un cadre juridique facilitant la protection de la nature.

Ainsi, les boutons de manchettes de mon bisaïeul et son blason coulé dans l'or symbolisent une idée de la nation à laquelle je me sens confrontée, ils représentent pour moi une certaine honte, non pas spécifiquement de mon ancêtre, mais de l'élite créole à laquelle il appartenait et qui place ses descendants sur une base de privilège. Dans mon cas, j'ai utilisé cette base pour me former et élaborer un point de vue critique construit à partir de mes pratiques artistiques, afin qu'à partir de mon travail, je puisse ajouter des forces aux expressions culturelles qui aident à renverser l'ordre social établi. La conscience historique et le sentiment de honte me conduisent à chercher des stratégies plastiques qui me permettent de contribuer aux mouvements décoloniaux, et qui m'aident aussi à guérir la blessure coloniale que j'ai mentionnée à travers le concept de déracinement. Ce petit bouclier en or est un objet à travers lequel je peux m'exprimer de manière critique par rapport à la situation de mon pays, et je le fais en reconnaissant ma place d'énonciation dans le cadre social colonialiste. Telles sont les motivations qui sous-tendent la production de *Corpsperméables IX. Lagune.*

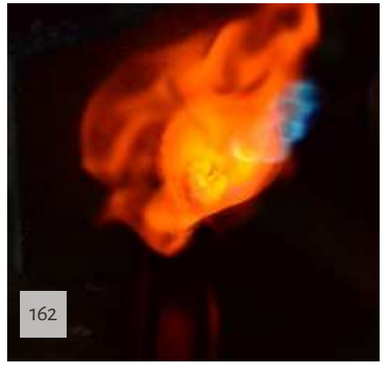
Avec tout cela en tête, j'ai demandé à mon père la permission de prendre les boutons de manchettes, et de détacher le blason de la patrie en or pour inverser le processus qui lui a donné cette forme. Dans un atelier de bijouterie[57], j'ai mis le petit blason dans un creuset, le chalumeau a d'abord altéré sa couleur et graduellement chacune de ses parties a été déformée. Progressivement, j'ai vu comment chaque élément du blason révèle une nation blessée par les conditions dans lesquelles elle s'est formée : le condor en voie d'extinction, les lettres de liberté et d'ordre que l'on ne peut avoir au milieu d'un conflit armé. Les cornes d'abondance et la grenade qui ne pousse pas en Colombie, mais en Espagne ont fondu. Le canal du Panama, qui n'appartient pas non plus à la Colombie, a disparu du petit blason national ; le bonnet phrygien porté par les vainqueurs d'autres indépendances a fondu, comme les drapeaux qui entourent nos mers, les épées, les rubans et la couronne de laurier. Chaque chose représentée sur le petit blason a perdu sa forme. À sa place est apparue une masse unique qui, à la manière des artistes du processus, a acquis une forme donnée par les propriétés intrinsèques de sa matérialité : une petite sphère dorée.



160



161



162



163

Fig.160
Blason national de la colombie, Wikipedia (https://es.wikipedia.org/wiki/Escudo_de_Colombia)

Fig.161, 162, 163
Fotogrammes de la vidéo Corpsperméables IX Lagune, Eulalia De Valdenebro, 2021, camara par Rodrigo Castellanos, P.N.A.A.

57. Atelier de bijouterie Natalia Olarte

L'Or

L'or, cependant, a, comme matériau, une charge symbolique en soi. Pour les peuples Muisca (habitants de la région où se trouve aujourd'hui Bogotá) et d'autres communautés amérindiennes, l'or acquiert une valeur particulière lorsqu'il symbolise un élément et participe à un rituel[58]. C'est pourquoi l'obsession des Espagnols à l'accumuler, à le dépouiller de ses formes pour le transformer en lingots, était vraiment inexplicable pour eux. Cependant, les Espagnols ont retiré une valeur symbolique à l'or pour lui en donner une autre, car avec cette même matérialité, l'empire était célébré et ritualisé, en dorant les autels et les objets liturgiques, en fabriquant des couronnes et des bijoux, en fondant des pièces de monnaie. L'or, dans sa matérialité, a une valeur intrinsèque qui a eu de multiples manifestations culturelles depuis la préhistoire. Dans ce cas, la conquête et la colonie espagnole, ont été exprimées en changeant symboliquement le matériau qu'est l'or.

Lorsque je prends les blasons de la patrie et que je les dépouille de leurs formes par l'effet du feu, je fais le même que ce que les Espagnols ont fait avec les objets rituels en or des communautés amérindiennes. Dans mon cas, je dépouille le blason de ses formes symboliques, pour lui donner la valeur rituelle du *pagamento*[59]. La forme qu'il acquiert a la même logique que celle des artistes processuels, la petite sphère d'or qui résulte des propriétés intrinsèques de la matière soumise à de hautes températures. En tant qu'artiste, je ne fais qu'activer la force du feu sur le blason en or, mais je ne lui donne pas de nouvelle forme.

Les cultures amérindiennes préhispaniques ont en commun la réitération de formes qui représentent les cycles vitaux des êtres et des forces de la nature. La fertilité comprise dans un sens large et holistique s'exprime de différentes manières dans leur symbolisme et l'or est l'un des matériaux les plus appréciés pour le faire. Presque toutes les représentations sont liées d'une manière ou d'une autre à cette idée. Ainsi l'homme-chauve-souris apparaît comme le initiateur de la vie sexuelle et pollinisateur des fruits, le *cleft* comme la fissure à travers laquelle la pousse de la plante émerge, le serpent emplumé comme lecycle de l'eau qui circule dans tout le processus de la vie, les oiseaux, les jaguars, les étoiles, les fruits, tous les êtres de leurs cosmogonies. Les rythmes lents de l'ordre social sont liés aux étapes de la reproduction des femmes associées aux cycles de la lune et des pluies, qui déterminent également les périodes de semailles et de récoltes. Lorsqu'un cacique Muisca était nommé à sa dignité, il était entièrement recouvert de poussière d'or et habillé de pièces d'or remplies de formes qui symbolisaient tous ces aspects cycliques de la vie. Le nouveau cacique, dans le cadre du rituel du « *El dorado* », entrait dans la lagune, que l'on comprend comme un utérus, et y libérait toute sa dot d'or, l'on comprend comme le sperme du soleil. Avec ce grand geste, le rituel se constitue, le cacique paie pour que tous les cycles de fertilité soient produits dans la communauté qu'il commence à gouverner. Pour les Muiscas précolombiens, l'or avait une valeur symbolique, donnée par la couleur, la brillance et les qualités matérielles du métal, mais également par les formes symboliques qu'ils lui donnaient grâce à des technologies complexes et raffinées. L'orfèvrerie parmi les cultures qui forment aujourd'hui le territoire colombien était l'une des plus développées d'Amérique, ils étaient les maîtres orfèvres d'autres cultures qui ont graduellement intégré la coutume d'exprimer leur cosmologie à travers ce métal. L'or circulait parmi les communautés comme un matériau précieux qui pouvait être échangé contre des feuilles de coca, des tissus, des fèves de cacao ou du maïs.

Les chroniqueurs espagnols du XIe siècle ont relaté le rituel *Del Dorado* située dans la lagune de Guatavita. La légende de *El Dorado* s'est développée autour de ce lieu de rêve pour les conquistadors et les colons qui ont tenté à plusieurs reprises de l'assécher. Déjà vers 1823, la société anglaise *Contractors Limited* (Ramírez, 1975), passa un contrat avec les élites créoles qui gouvernaient la république naissante, pour drainer la lagune de Guatavita et en retirer le grand trésor. La lagune est située au sommet d'un cône, qui semble être un cratère, bien que l'on ne sache pas si son origine est volcanique ou due à l'impact d'une météorite. Les Anglais ont ouvert une brèche, abaissant le niveau de la lagune de plusieurs mètres. Bien qu'ils aient trouvé quelques pièces, ils n'ont pas trouvé le fond où ils imaginaient que se trouvait le grand trésor.

La lagune Guatavita fait partie d'un circuit de cinq lagunes dans les *páramos* qui entourent l'est de Bogotá, reliées par des chemins aujourd'hui parcourus dans le cadre du rite traditionnel Muisca de « *correr la tierra* » courir la terre (Martínez, D. 2008). Les trois *Corpsperméables* analysés dans ce chapitre ont été réalisés dans les falaises entourant une de ces lagunes, dans le *páramo* de Monquentiva. Au début du XXe siècle, un agriculteur ambitieux, mais maladroit a tenté de drainer la lagune pour y planter des pommes de terre. Le niveau d'eau a baissé au point de le transformer en un marais qui n'a pas servi à développer son entreprise. Le marais est désormais un nouvel écosystème *paramuno*, mais sa surface est traversée par des lignes droites, des blessures faites pour que l'eau coule plus vite. Ces blessures et la brèche de Guatavita sont des cicatrices dans le paysage, faites par l'ambition extractiviste. Dans le cadre de cette tradition colonialiste, nous pouvons voir comment l'or et l'eau sont toujours dans une relation tendue. Actuellement, l'exploitation minière légale ou illégale, nationale ou transnationale, est l'un des facteurs économiques les plus importants exerçant une pression sur la conservation : « environ 50% des *páramos* sont sollicités pour des activités minières » (Molano, 2013, p.168). Cette tension a déterminé l'un des

58. La réflexion sur l'or présentée dans cette section est basée sur un entretien avec Clemecia Plazas, docteur en archéologie de l'université CIDHEM, Cuernavaca, Mexique. Elle a travaillé pendant 33 ans au Museo del Oro de Bogotá, dont 17 en tant que conservatrice de la collection et 10 en tant que directrice (1987-1997).

Elle a notamment publié des ouvrages sur l'orfèvrerie préhispanique et le système hydraulique Zenú. Professeur aux facultés d'anthropologie et de muséologie de l'Universidad Nacional, de l'Universidad del Externado et de l'Escuela de Joyería Materia Prima à Bogotá.

59. Voir la référence dans l'introduction.

agendas politiques les plus importants du pays, qui peut être résumé comme suit : depuis les années 1970, les *páramos* ont été catalogués comme « objet de protection spéciale » en raison de leur place clé dans le cycle de l'eau du pays, sous ce concept a été protégé un modèle de conservation qui excluait complètement les humains de ces territoires. C'est avec la Constitution de 1991 qu'a commencé un cheminement politique vers la construction d'un schéma de gestion différent, principalement motivé par la tension entre l'eau et l'or. Il est significatif pour la construction de cette argumentation que la première réglementation proposée pour protéger les *páramos* des activités extractives ait été une réglementation minière, ce qui a favorisé le processus de délimitation, qui à son tour a entrainé un énorme corpus de recherches scientifiques orientées vers la connaissance de cet écosystème[60]. Le processus de délimitation a duré environ une décennie durant laquelle on a assisté à une transition vers des critères de conservation socio environnementale (Camelo, 2021, p.196-198). Il est également significatif que la première négociation avec les habitants des *páramos* pour définir une frontière concrète pour le territoire ait eu lieu en 2021, à Vetas, une municipalité avec une tradition d'exploitation aurifère (Minambiente. 2022, 21 de Enero). Vetas a réussi à poursuivre son activité minière dans certaines conditions de durabilité. Des critères sont en cours d'élaboration pour définir les activités à faible impact autorisées dans les *páramos*, où le cas de Vetas constituera un précédent important.

60. L'Institut de recherche sur les ressources biologiques Alexander von Humboldt a été chargé de ce rôle, et voilà pourquoi ses productions scientifiques sont la principale source consultée pour la présente recherche.

La relation or eau dans la perspective amérindienne, en revanche, a un ensemble de valeurs différentes : le métal précieux était toujours obtenu par l'orpaillage, c'est-à-dire l'extraction du minéral avec une cuve dans le courant de la rivière. Dans leur vision du monde, rendre l'or à l'eau, féconder le ventre de la lagune avec le sperme du soleil, constitue un *pagamento* avec lequel tous les cycles vitaux sont activés et l'équilibre est maintenu parce que ce qui a été retiré est rendu. Le *pagamento* est une pratique qui s'est maintenue sans interruption dans les communautés amérindiennes, elle a été actualisée et modifiée dans sa forme, mais pas dans sa signification. Dans ce parcours argumentatif, nous pouvons voir comment l'eau et l'or sont toujours liés, que ce soit dans une perspective holistique de la cosmovision amérindienne ou dans une perspective extractiviste encadrée par la colonialité du pouvoir.

Le *Pagamento*

Depuis notre structure rationaliste et occidentale, le *pagamento* peut être compris comme une action de grâce ou une offrande, car il semble avoir ce sens. Même le mot inventé en espagnol par les peuples amérindiens, dénote quelque chose comme un paiement pour des faveurs reçues. Mais, au fur et à mesure que nous nous impliquons dans cette pratique et que nous la comprenons à partir d'une corporalité où l'expérience déborde la logique des événements, sa complexité commence à émerger au milieu d'une compréhension du temps/espace qui diffère de celle à laquelle nous sommes habitués dans notre ontologie occidentale.

Comprendre le *pagamento* est une expérience qui élargit la compréhension du temps comme séquence linéaire et remet en question la compréhension de l'espace comme contenant abstrait. Dans mon cas, cette compréhension s'est faite grâce aux expériences que j'ai vécues avec deux *taitas*, l'une de la communauté Papayacta et l'autre de la communauté Inga, toutes deux des communautés du Cauca, la région où ma famille est installée depuis quatre générations. L'apprentissage a commencé vers 2009, lorsque j'ai rencontré le *taita* Auca Yamiraha lors d'une randonnée dans le massif colombien. J'ai répété le voyage quatre fois pour le rencontrer et pratiquer l'habitude de *caminar la palabra*[61]. Cette expression renvoie à une pratique des cultures andines, une manière de transmettre le savoir, une méthode pédagogique qui implique tout le corps et se déroule alors que l'on est imprégné par les êtres et les forces du territoire. *Caminar la palabra* avec Auca implique de lire le paysage, dans cette expérience les montagnes sont des pères et les lacs des mères, les éruptions sont des furies d'amour et des passions de dimensions titanesques. Le *taita* lit également les traces les plus immédiates, reconnaît les terrasses, interprète l'utilisation des pierres, trouve les chemins qui ne sont plus utilisés et comprend ses découvertes dans un processus de ré-indigénisation. *Caminar la palabra* avec Auca, c'est assister à la formation d'une histoire qui n'a pas encore été écrite. Son ontologie est animiste, mais elle n'est pas anthropocentrique, car en elle les attributs de l'humain appartiennent aussi à toute force

61. Voir la référence dans l'introduction

ou être de la nature. Ils apparaissent comme des métaphores qui nous aident à comprendre les relations qui composent le territoire. Dans cet animisme, l'humain est intégré à tous les êtres et forces, et reconnaître sa forme n'est qu'une aide utilisée pour comprendre et raconter un monde dans lequel l'humain n'est pas exceptionnel.

Lors d'un des voyages, je lui ai demandé de m'apprendre à faire le *pagamento* et pendant deux jours de marche près du *páramo*, il m'a fait découvrir toute cette logique cyclique où les concepts de gratitude, reconnaissance, pardon, pétition et permission ne sont pas si explicitement séparés. J'ai compris tout cela pendant que je fabriquais des petitesboules de coton avec de la poussière d'or à l'intérieur, pendant que mes mains gelées faisaient cet effort méticuleux, la *taita* me donnait des exercices de réflexion et d'énonciation de chaque élément de ma vie quotidienne, je devais prendre conscience de ce que je mange, comment je bouge, ce que je pense, comment je respire, ce que je veux, ce que je rêve. Chaque pensée était un grain d'or, enveloppé dans un cocon de coton de la taille d'un graine riz. Le lendemain matin, nous avons marché pour porter les cocons jusqu'au sommet du *páramo*. Les promenades étaient aussi des épreuves physiques, un apprentissage situé dans le corps et donc intégré à l'expérience. Juste avant d'effectuer le *pagamento*, le *taita* s'est arrêté pour *mambear* les feuilles de coca[62], et je me suis arrêté pour méditer. C'était un silence dans lequel la différence de chacun de nous devenait présente à partir des pratiques spirituelles, mais sans mettre une valeur particulière sur l'une ou l'autre. Après cette pause, il m'a dit d'aller à la falaise et de remettre mes cocons d'or, de coton et de pensée. Nous sommes rentrés en silence, au milieu de l'après-midi du *páramo* la plus froide dont je me souvienne.

Parallèlement à ces voyages, je participe à la consommation récurrente de remèdes (*Yagé*) avec le *taita* José Joaquin Jajoy de la famille Inga, il est gouverneur de son *cabildo*, un important leader politique qui a travaillé dans différentes instances du gouvernement central. En plus d'avoir hérité de son père le savoir pour être un *taita*, il est gouverneur, possède un master en développement durable, et connaît et intègre différentes structures ontologiques dans son être. Les deux *taitas* sont loin d'avoir une vision indigéniste pure et simple, elles font partie de la vie politique de ce pays, elles tirent les processus de réindigénisation dans leurs communautés. Elles sont ainsi des professeurs pour ceux qui veulent les approcher, comme cela a été le cas pour moi[63]. L'apprentissage que l'on a avec le *Yagé* se passe aussi dans le corps, c'est une expérience aussi scatologique que spirituelle à travers laquelle il est très facile de comprendre les connexions vitales qu'ont tous les êtres et les forces qui composent cette planète vivante, c'est une façon d'intégrer dans le corps, l'information qui est comprise *caminando la palabra*.

62. Voir la référence dans l'introduction.

63. Depuis la constitution de 1991, qui reconnaît la Colombie comme un État multiethnique et multiculturel, des lois ont été élaborées qui reconnaissent différentes formes de gouvernement pour les communautés indigènes. Sous la protection de ces lois, de nombreux paysans s'orientent vers une réindigénisation, qui leur confère un statut politique différent, et implique également une réinvention actualisée de leurs cultures. Taita Auca Yaramajha est un bon exemple de ce processus au niveau personnel et communautaire.

Cycle-territoire

Grâce à ces deux expériences, j'ai compris que le temps dans lequel s'inscrit un *pagamento* est lié à des cycles, et cela affecte la compréhension de l'espace, compris comme un volume mobile et dense de vies. Dans la compréhension du *pagamento*, le temps linéaire constitué par le passé, le présent et le futur est remplacé par une compréhension cyclique qui peut porter des boucles de retour et plusieurs commencements. L'espace euclidien, compris comme un contenant abstrait, est remplacé par une masse vivante de relations. Le temps/espace est maintenant compris comme cycle-territoire, et sous cette prémisse, de nombreux dualismes de valeurs disparaissent, ainsi que la division entre les êtres vivants et la matière inerte, entre la vie et le lieu, entre les êtres et les forces, parce que chaque élément a une manière d'être perméable comprise comme un fluide vital partagé. Ainsi, la compréhension de l'espace est loin d'être une zone délimitée et la compréhension du temps diffère de l'idée d'une séquence historique. Le cycle et le territoire sont compris comme une masse vivante, un volume avec des flux et des densités différents, ce qui est explicitement illustré par le concept de la rivière flottante, une entité vitale qui imprègne et relie tous les êtres, représentée comme le serpent emplumé. Selon Portela (2000, p. 27-52), l'organisation du territoire andin peut être comprise en trois parties :

- L'inframonde, ou « monde d'en bas », est le lieu où se trouvent les eaux et les entrailles de la mère. On accède à ce monde par les lagunes (utérus) ou les cavernes. Il y a beaucoup de respect pour accéder à ces parties, car c'est aussi le lieu des ancêtres, c'est un lieu de connaissance chamanique.

- Les terres douces, ou « ce monde », sont celles où vivent les humains. Un territoire domestique et cultivé qui dépend des deux autres et relié par eux. Ce monde est également accessible aux catholiques, c'est un lieu de métissage.

-Le surmonde ou le « monde d'en haut », un lieu qui oscille entre le sauvage et le sacré, demande beaucoup de respect pour y accéder, à cause du danger du froid qui peut enlever la chaleur de la vie. C'est la demeure d'êtres mythiques qui sont les maîtres de la nature et c'est aussi le lieu où les forces cosmiques se manifestent à travers le soleil, la lune et les étoiles. Le monde supérieur est habité par les esprits qui se matérialisent dans les terres douces.

Le serpent est un être du monde souterrain, car il est lié à la terre, mais en étant emplumé, il accède au surmonde des esprits et du cosmos. Dans son voyage cyclique, il arrose d'eau les terres modestes afin que la vie domestique soit possible (voir l'annexe 3).

Selon cette conception volumétrique, vitale et cyclique, le fleuve Amazone est une eau en flux permanent, une eau de différentes densités et formes, qui traverse différents mondes, écosystèmes, êtres, corps, altitudes. Si nous pensons aux cycles du fleuve de cette manière, la ligne avec laquelle il est représenté sur une carte n'est pas pertinente. Si nous pensons au territoire du fleuve de cette manière, et le comprenons comme un réseau de vies associées, les frontières politiques n'ont pas non plus de sens. Dans une compréhension cycle/territoire, la place de l'humain n'est pas exceptionnelle et prétendre dominer la nature ne possède pas de place ontologique, comme dans l'anthropomorphisation de la nature expliquée dans le deuxième chapitre, il n'y avait pas de place pour un anthropocentrisme hiérarchique. Les ontologies que j'ai ainsi apprises à travers les *taitas* n'ont pas besoin de faire de grandes élaborations conceptuelles pour attribuer des droits à la nature, ni de circonvolutions politiques complexes pour justifier la défense des êtres et des forces qui composent leurs territoires. C'est pourquoi je pense aussi que l'aspect le plus précieux de ces perspectives et expériences est la place qu'occupe l'humain dans ce cadre vital.

Pour comprendre le sens de ce qu'est un *pagamento*, nous devons comprendre le cycle territoire comme nous l'enseigne le fleuve flottant ou le serpent emplumé. Les deux sont volumétriques, denses, cycliques, vitaux et notre façon d'être là est de faire partie de ce rythme, d'imprégner ces flux. Le *pagamento* n'est pas une offrande en remerciement, c'est la conscience de faire partie d'un réseau de relations cycliques qui ne doit pas s'arrêter, ne doit pas stagner et s'accumuler en un seul endroit, essentiellement parce que cela génère un déséquilibre. C'est un geste, qui peut être ritualisé et changer de forme à chaque fois, il peut être différent pour chaque personne, car ce qui est important n'est pas sa forme, mais la conscience concernée dans cette reconnaissance. Comme prise de conscience, elle devient une habitude, une façon de vivre qui peut se manifester de différentes manières dans la vie quotidienne. Une conscience activée dans chaque décision de consommation, une conscience qui nous permet de décider comment vivre chaque jour.

Dans la relation entre l'eau et l'or autour des *páramos* colombiens, deux ontologies ou deux cosmovisions s'opposent. Celle encadrée dans la colonialité du pouvoir, extractiviste et qui ,aujourd'hui, est adoucie par l'idée de développement durable, et l'ontologie cyclique ou holistique du *pagamento*, une cosmogonie dans laquelle les humains manquent de privilège particulier et les êtres et les forces de la nature sont compris à travers l'animisme. Ces deux façons de comprendre la relation eau-or peuvent se chevaucher et créer des nuances intermédiaires entre les deux extrêmes. Ainsi s'est créé le mystérieux équilibre instable qui, malgré toutes les tensions, a permis aux *páramos* de rester des lieux exceptionnels.

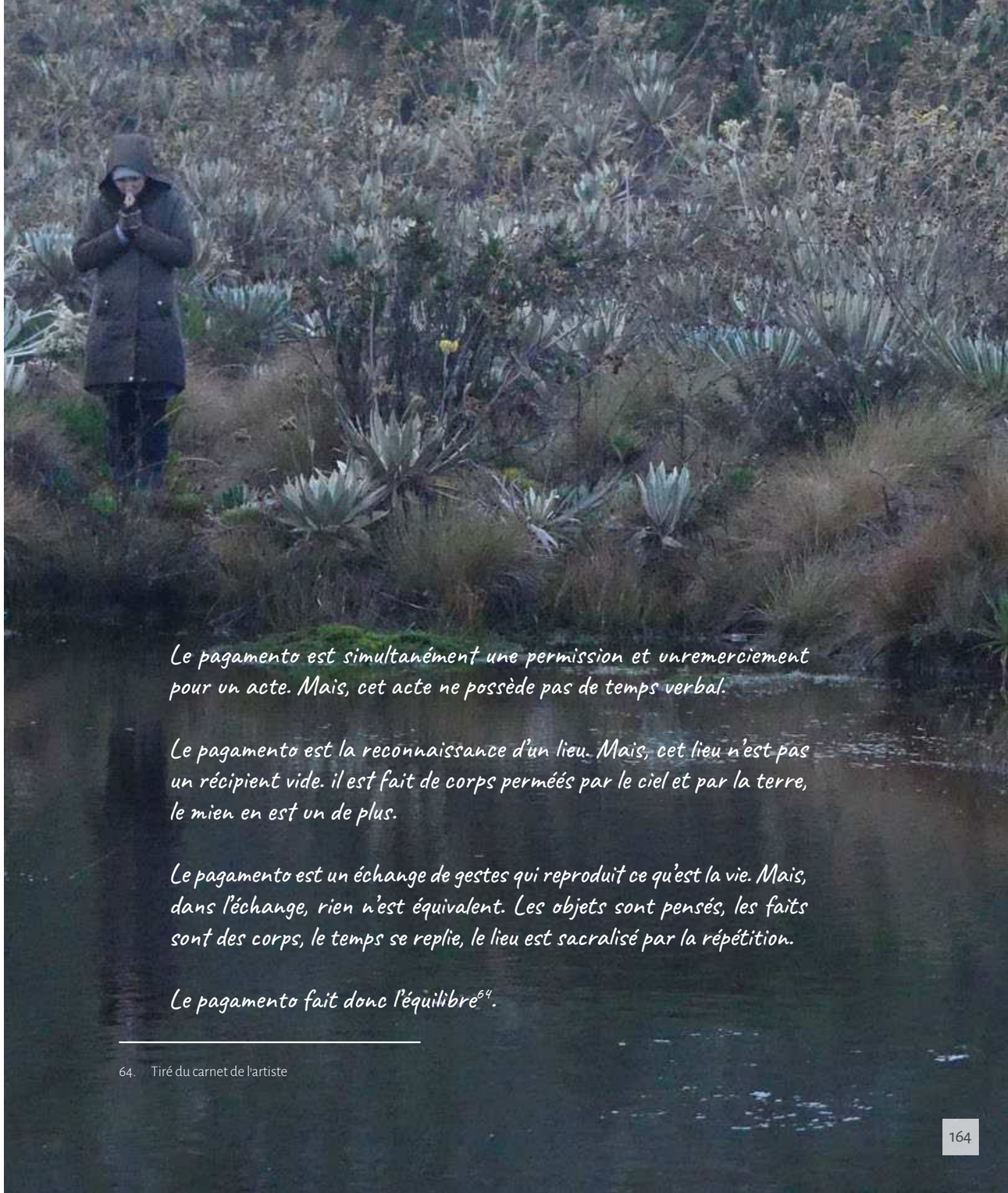


Fig.164
Produccion del video Corpsperméables IX Lagune, Eulalia De Valdenebro, 2021, photo par Adriana Camelo, P.N.A.A.

64. Tiré du carnet de l'artiste

Dans la seconde partie de *Corpsperméables. IX Lagune*, j'aborde l'élément rituel, en faisant un *pagamento* depuis mon propre lieu d'énonciation, c'est-à-dire en reconnaissant — avec honte — que ma lignée appartient à l'élite créole et que cela produit en moi une blessure coloniale que j'essaie de guérir. Cependant, les symboles ont de la valeur lorsqu'ils transcendent la sphère personnelle des motivations. C'est pourquoi je fais ce *pagamento* avec le même sens que celui que j'ai appris des *taitas*: une façon de reconnaître notre interdépendance et notre lien avec le territoire, une façon de rétablir un peu du déséquilibre qui consiste à traiter les êtres et les forces de la nature comme de simples ressources exploitables. Pour ce faire, je prends la boule d'or qui résulte de la fonte des blasons de la patrie. À ce moment-là, une transmutation des symboles s'est déjà produite, le feu a fait que les représentations patriotiques deviennent matières avec leurs qualités intrinsèques, sans autre élément que la valeur rituelle de l'or lui-même, partagée par de nombreuses cultures du monde.

Le troisième jour de l'excursion à Monquentiva, nous nous sommes mis en route en équipe à 3 heures du matin pour assister au lever du soleil sur une petite lagune ; nous avons été motivés par la proposition d'écouter le bruit des animaux à l'aube, et nous avons assumé cet objectif dans une marche silencieuse. L'expérience nous a immédiatement placés dans une pratique spirituelle, l'artiste sonore Diana Restrepo nous a fait prendre conscience de l'importance de l'écoute, qui était aussi une manière de méditation collective. Dans mon cas, cela a duré très longtemps, car j'étais certain que c'était le bon moment et le bon lieu pour faire le *pagamento*. Pendant chaque jour de la sortie, j'avais emporté la petite boule d'or avec moi, ainsi que de nombreux autres matériaux que je n'ai pas utilisés. Lors des sorties précédentes, nous avions répété les endroits possibles où les *Corpsperméables* pouvaient se produire. Nous étions convenus que s'il y avait un *pagamento*, le miroir de la lagune serait important dans la composition de l'image, donc la lumière devait frapper la lagune d'une manière spécifique. En plus de la relation symbolique décrite autour de l'or, dans ce *corpsperméable*, je produis une image qui s'appuie sur l'agentivité poétique de la lagune, constituée par l'eau et la lumière qui rebondit sur sa surface, dupliquant tout.

Presque sans paroles, quand le jour a commencé à s'éclaircir, l'équipe s'est disposée aux endroits que nous avions convenus, la lumière était encore rare et le brouillard effaçait tout, de mon côté de la lagune, où j'avais médité, je pouvais voir un nuage gris menaçant sur le point de se transformer en pluie, m'accompagnant de ce côté de la lagune, la caméra fixe (qui a fait les gros plans de la vidéo) et la prise de son. De l'autre côté de la lagune se trouvait le caméraman, il pouvait voir un ciel bleu derrière moi. Nous étions tous attentifs, silencieux, attendant que la lagune ressemble à un miroir. Pendant l'attente, j'ai eu presque tout le temps le sentiment que je ne pourrais pas effectuer le *pagamento*, car le nuage gris approchait très vite. Je savais que je voulais travailler avec l'agentivité poétique de la lumière se reflétant sur l'eau. Malgré la menace de pluie, je suis resté debout, méditant attentivement sur mon milieu jusqu'à ce que je sente le ciel derrière moi s'éclairer. Silencieusement, je décidai de me pencher, d'étendre le bras aussi loin que possible, de le plonger un peu dans l'eau glacée, de laisser la petite boule d'or tomber au fond boueux de la petite lagune. Nous l'avons bientôt perdue de vue. J'ai pris un moment pour me ressaisir et quitter le lieu.

Avec ce *pagamento*, j'inverse la valeur du blasons de la patrie représenté par les valeurs extractivistes et je la transfère à une autre manière possible de comprendre la relation avec la nature. Une relation franchement influencée par mon apprentissage avec les *taitas*, mais qui se fait avec les éléments qui configurent mon lieu d'énonciation : ma lignée, ma formation, ma conscience, et surtout l'angoisse que je ressens en voyant les relations hégémoniques que nous entretenons avec la nature. *Pagamento*, par sa compréhension cyclique et volumétrique, nous aide à comprendre qu'être double et contradictoire fait partie des forces cycliques de la vie. Elle nous aide à comprendre que les dualismes et les contradictions existent bel et bien, et que le problème ne réside pas dans l'opposition des éléments, mais dans l'attribution d'une valeur supérieure à l'un d'entre eux, pour qu'il exerce une domination sur les autres.

A *Corpsperméables IX. Lagune,* seul le matériel audiovisuel est resté comme document de cette action. La seconde partie de la vidéo a été montée en un seul long plan, avec la ligne d'horizon en haut, pour que la majeure partie de l'image soit constituée d'un reflet. Le son qui accompagne cette action correspond au moment exact où le jour commence, il y a un réveil des petits animaux du *páramo* qui avec la lumière du soleil commencent leur activité, une chorale d'animaux qui semble coïncider avec le mouvement de la surface de l'eau et le tout forme une image audiovisuelle vibrante.

La surface de la petite lagune *paramuna* n'est jamais immobile, cette masse d'eau se remplit et se vide en permanence, tous ses contours sont perméables, ses bords sont formés par des plantes qui s'adaptent aux inondations ou à la sécheresse, son fond est toujours en train de sédimenter de la matière organique parmi laquelle émergent des algues, des chemins d'eau s'y engouffrent et de petits ruisseaux en sortent, l'eau afflue constamment à sa surface et s'évapore également, le vent la façonne en produisant de petites pentes sur lesquelles se reflète la lumière du soleil, on y voit des fragments vibrants des figures et des couleurs de ce qui est autour, mais on voit aussi la densité du milieu aquatique qui éclate dans toutes ces formes sans les désintégrer. L'image produite à la surface de la lagune révèle à nos yeux sa condition de membrane perméable, elle nous offre une image dans laquelle nous pouvons voir les corps séparés du milieu aqueux dans lequel ils se trouvent. Nous pouvons aussi également voir comment ces corps sont constitués du même milieu aqueux dans lequel ils se trouvent, mais avec une certaine variation de densité, de couleur, de forme.

L'agentivité poétique d'une lagune *paramuna* réside dans sa capacité à nous montrer en image l'événement de la vie compris comme des relations entre des membranes perméables et l'environnement.

L'image produite par la réflexion du *páramo* sur la surface de la lagune montre tout ce que j'ai essayé de produire avec les *Corpsperméables*: des êtres sans bord, mais avec une agentivité, des flux qui traversent les corps, mais ne les décomposent pas, une série de relations entre des membranes perméables, dans lesquelles mon propre corps est également inclus. L'agentivité poétique que possède une lagune *paramuna* est donné grâce à la relation entre la lumière et l'eau, le vent et les corps qui l'entourent. Puisque les humains sont des animaux dont la connaissance est déterminée par la visualité (surtout ceux qui habitent une ontologie occidentale), il est juste de le remercier pour le sens que son agencement poétique nous offre en produisant une telle image.

Tout dans cette action est double et contradictoire, comme mon propre lieu d'énonciation, comme le reflet du ciel et du *páramo* sur la surface de la lagune qui reflète aussi mon corps imprégné, inversé, sans contour, sans forme. Des corps dilués dans l'eau par l'effet de la lumière.



Fig.165, 166
Produccion del video Corpsperméables IX Lagune, Eulalia De Valdenebro, 2021, photo par Adriana Camelo, P.N.A.A.

La lumière du soleil et l'eau révèlent le mystère de ce qu'est ou n'est pas une lagune paramuna, soit d'une manière métaphysique, soit d'une manière très physique.

Tout en elle est double et contradictoire, et donc complet.

Je donne ma reconnaissance et ma honte, ma douleur est sa douleur.

La surface que nous voyons comme un miroir nous aide à comprendre qu'en elle le ciel touche la terre et que le cosmos tient dans ce trou débordant d'eau, c'est un récipient aux dimensions infinies[65].

65. Tiré du carnet de l'artiste

3.2 Le *páramo* :

Un état végétal de l'eau, le lieu où le ciel touche la terre

À partir des pratiques artistiques développées dans le cadre de cette recherche, et comme conséquence directe de ce que j'ai appelé, une épistémè botanique possible, je propose dans cette section deux phrases avec lesquelles j'ai fini par comprendre le *páramo*, le lieu où j'ai situé tout ce travail. Ces définitions articulent des éléments de connaissance scientifique, des éléments de l'expérience sensible qui se manifeste esthétiquement dans les pratiques artistiques et des éléments d'une spiritualité située dans l'expérience immanente du corps situé dans le *páramo*, un écosystème situé dans les hautes montagnes andines, intertropicales. Ces trois éléments, le scientifique, l'esthétique et le spirituel, constituent une manière de connaître le *páramo*, que l'on pourrait également comprendre comme une approche écosophique, à travers laquelle j'espère mettre en lumière un nouveau paradigme de relation avec la nature.

La première phrase que je propose est en rapport direct avec les corps végétaux, car c'est par ma relation avec eux que commencent toutes mes pratiques artistiques.

Le *páramo*, un état végétal de l'eau.

Dans cette phrase, les différents modes de connaissance se chevauchent. D'une part, l'expression la place dans la physique, l'épistémè qui nous parle des états de la matière, normalement comprise comme quelque chose d'abiotique. D'autre part, elle se situe dans la biologie, qui traite des formes de vie, dans ce cas la « forme végétale » nous situe dans la botanique. Ces deux formes de connaissance tendent à renforcer une division très profonde dans la manière dont nous comprenons notre environnement, la division entre biotique et abiotique.

La phrase « un état végétal de l'eau » fait référence au cycle hydrologique où l'eau, à l'état de vapeur, est condensée dans les hautes montagnes intertropicales par l'action des formes et des métabolismes végétaux. C'est peut-être la caractéristique la plus évidente pour les personnes qui connaissent un *páramo*, ses plantes sont étranges, et l'humidité et le froid sont évidents. La définition que je propose fait donc référence aux plantes qui absorbent le fleuve flottant qui coule sur les montagnes andines et constituent ainsi les *páramos*, un écosystème principalement végétal, où ces organismes se sont adaptés pour vivre au milieu d'un pourcentage élevé d'humidité ambiante[66]. La définition fait également référence au serpent emplumé qui relie cycliquement l'inframonde et le surmonde. Cette phrase énonce par ailleurs la manière dont la physique nous enseigne les états de la matière et la superpose à la forme de vie végétale, comprise comme l'un des états de la matière : l'eau. En superposant ces deux idées, je propose de donner à l'eau et aux corps végétaux une entité vitale et une agentivité poétique comme celle du serpent emplumé.

Dans les articles scientifiques consultés, on trouve souvent que le *páramo* est un écosystème situé au-dessus de la limite supérieure forestière[67]. C'est une définition qui s'attache à considérer la couverture végétale comme un aspect déterminant dans la compréhension du *páramo* (Cleff, 2013, p. 3-18). Dans cet article, l'auteur généralise et décris les formes végétales qui caractérisent les *páramos*, en soulignant que la forme de rosette des *frailejones*, des *macollas*[68] et des bambusoïdes. Les rosettes forment des demi-sphères comme les coussins de mousses et d'arbustes à petites feuilles, bien que ceux-ci ne soient pas disposés radialement. La végétation du *páramo* est définie comme étant ouverte, ce qui signifie que chaque plante a un accès direct aux radiations du soleil, contrairement à ce qui se passe dans une forêt ou une jungle où les arbres captent la plupart de la lumière et où les plantes qui conduisent à l'intérieur de la forêt développent des stratégies pour vivre dans ces conditions. Nous pouvons affirmer que dans un écosystème de végétation ouverte, aucune plante ne fait de l'ombre à une autre, par conséquent, c'est une végétation de petite taille, elle a généralement une grande variété de coloration dans les feuilles pour se protéger de la forte radiation solaire. Elle est aussi appelée végétation alpine, mais dans le cas d'un *páramo* intertropicale, il est plus exact de l'appeler végétation andine. D'autre part, les sols des *páramos* retiennent peu de nutriments. En effet, ils sont remplis de tourbières, de marécages

66. Dans une définition généralisée du páramo, l'auteur parle d'humidité comme suit : " la nébulosité est très élevée sur les pentes humides, il n'y a parfois que deux à trois semaines sans brouillard par an. En général, pendant la nuit, l'humidité atmosphérique est proche de 100% et pendant la journée, avec le soleil, elle peut descendre à 40 ou 60%." (Cleef, 2013, p. 8).

67. Dans le livre Visión socioecositémica de los páramos y la alta montaña colombiana : Memorias del proceso de définition des critères de délimitation du páramo (Cortés-Duque, J et Sarmiento, C., 2013), le páramo est défini en référence à la limite supérieure forestière dans plusieurs articles (p. 13, 23, 55, 105, 106, 109, 118, 121, 129).

Cependant, cette définition par référence à la ligne forestière apparaît également dans des ouvrages qui ne sont pas centrés sur le problème de la délimitation, par exemple dans Claves para la gestión local del páramo (Galvis - Galvis-Hernández, M. (Ed.). Hernández, M. (Ed), 2021, p 2) ou dans Páramos Colombia : Biodiversity and management (Gálvis, M. et Ungar, P., (Eds.), 2021.p. 26). 2021.p. 26).

68. Structure végétale qui distribue les feuilles de manière radiale, formant presque une sphère avec le volume de la plante. Il est très commun dans les Poaceae du páramo.

et de lagunes glaciaires et l'humidité du milieu peut varier entre 60 et 100 % selon les conditions. C'est la raison pour laquelle les plantes du *páramo* ne sont pas intéressées par le développement du bois et développent plutôt des stratégies pour vivre dans des environnements très humides, extrêmement froids et à fort rayonnement solaire.

La recherche sur les stratégies d'adaptation des plantes est un domaine de la recherche botanique sous-financé, encore plus dans le cas des espèces *paramunas*, car ces dernières années, les efforts institutionnels se sont concentrés sur la délimitation des *páramos*, reconnus comme des écosystèmes stratégiques depuis la seconde moitié du XX^{e} siècle (Hofstede, 2013, p.154). Il y a peu de botanistes qui peuvent se consacrer à l'étude des formes d'adaptation, ce que je comprends comme une façon de penser à l'intelligence des plantes. Ces botanistes ne se trouvent certainement pas dans cette partie du monde, et encore moins dans l'écosystème du *páramo*[69]. Cependant, le temps d'observation qu'implique la pratique de l'illustration botanique in situ, ainsi que mes autres pratiques artistiques, m'ont permis de comprendre la manière dont ces plantes vivent dans les conditions spécifiques du *páramo*, en observant leurs formes ainsi que les stratégies vitales qu'elles développent. Au sein de l'épistémè botanique possible, il est, en même temps nécessaire de désarticuler la relation sujet scientifique par rapport à l'objet plante (telle que nous l'avons comprise dans l'analyse du premier chapitre) mais il doit être possible d'intégrer d'autres formes de connaissance. Par exemple, l'observation attentive qui permet le dessin, la perception multisensorielle, l'intuition et l'expérience spirituelle seraient des éléments clés de cette épistémè botanique possible et sont, précisément, les éléments avec lesquels je comprends le *páramo* dans cette section :

Avec cette méthode, j'ai pu approfondir un peu plus les observations des formes végétales *paramuna*, je peux observer qu'en général ce sont des sphères avec deux types de structures : certaines sont radiales, comme les *macollas* ou les *frailejones*, et d'autres sont spongieuses, comme les mousses et les arbustes. Les deux sont des volumes avec des moyens de se procurer des cavernes à l'intérieur, des endroits qui seront occupés par l'un des états de l'eau. Les structures végétales du *páramo* sont comme les objets fractals avec lesquels Deleuze et Guattari expliquent l'espace lisse (1988, p. 495), grâce à l'éponge de Sierpinsky comme exemple : « plus qu'une surface, moins qu'un volume ». La géométrie de cet objet propose une compréhension de l'espace qui demande un exercice qui nous rapproche de l'infini. En effet, une éponge est un objet fractal qui peut toujours avoir une nouvelle cavité au bord de la caverne que nous venons d'identifier. Un buisson de montagne, peuplé de lichens et de mousses, est littéralement une éponge qui abrite d'autres éponges et cette structure se répète jusqu'au niveau cellulaire. D'autre part, l'eau à l'état gazeux ou de pluie horizontale fait partie de cette structure spongieuse, au sein de laquelle il n'est pas très logique de diviser entre biotique et abiotique, comme le suggère la définition du *páramo* que je propose.

69. Des auteurs comme Anthony Trewabas, dans l'introduction de son livre Plant Behaviour and Intelligence (2014). Et Stefano Mancuso et Alessandra Viola (2017, p. 10), parlent de la difficulté de développer des études scientifiques pour tenter de comprendre l'intelligence des plantes.



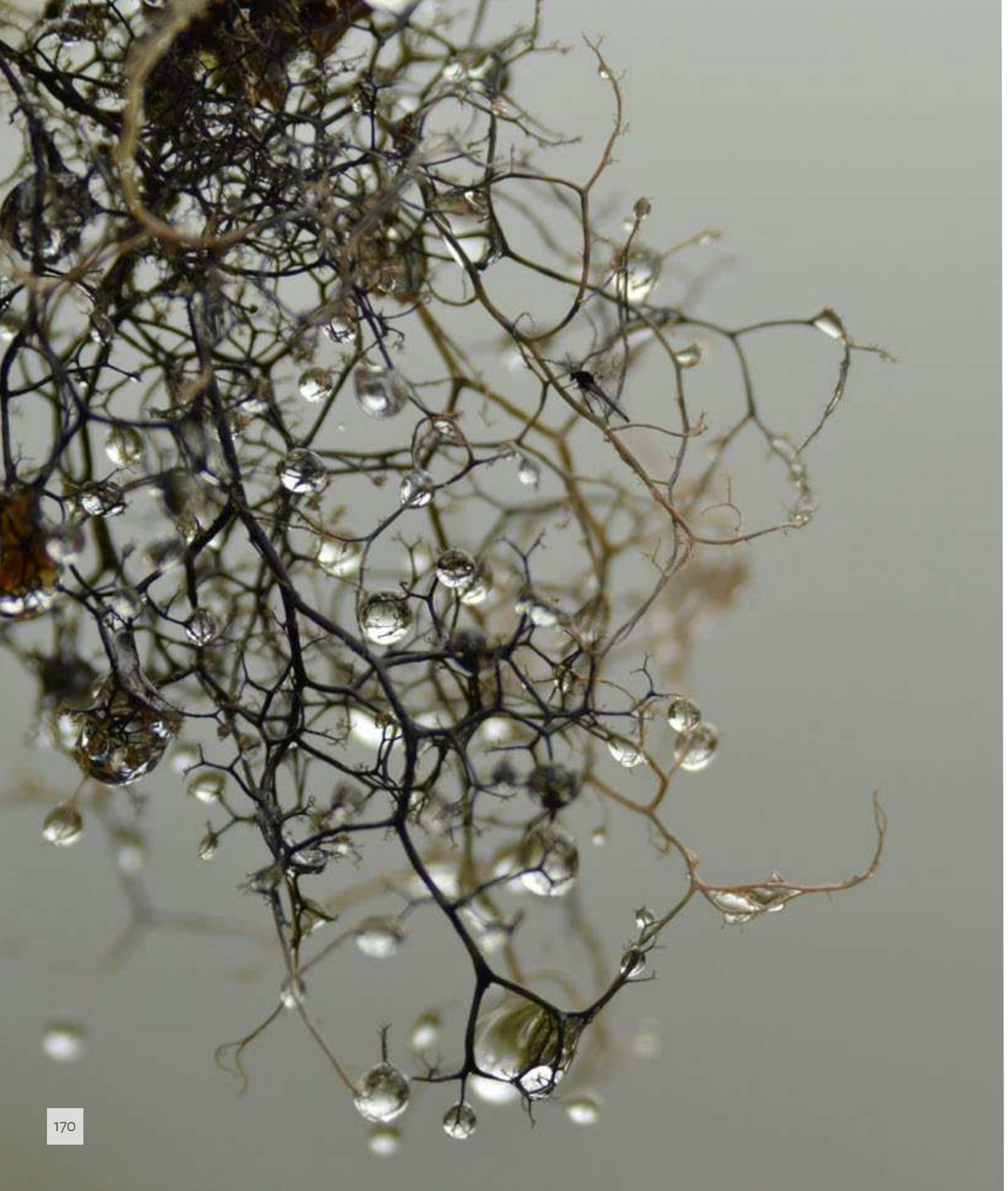




Fig.167
Macolla famille Poaceae, 2017, P.N.A.A.

Fig.168
Liquen, 2020, P.N.A.A.

Fig.169
Lupinus, 2019, P.N.A.A.



170

Les deux types de structures végétales, radiale et spongieuse, sont la manière dont les plantes retiennent l'eau du fleuve flottant, elles ralentissent le mouvement de l'eau. Elles caressent le serpent emplumé pour qu'il passe doucement sur les sommets des Andes intertropicales. Les formes radiales fonctionnent comme un entonnoir, dirigeant les petites gouttelettes d'eau piégées sur les surfaces des feuilles vers le centre de la plante. Dans le cas des *frailejones*, par exemple, la surface des feuilles sont recouvertes de poils, qui aident la plante à se défendre contre les radiations solaires extrêmes et permettent à l'humidité ambiante de se condenser en gouttelettes qui roulent jusqu'au centre de la plante, où se trouve un cylindre avec des tissus méristématiques qui peuvent retenir l'eau quotidiennement comme à l'intérieur d'un récipient. Dans les demi-sphères de différents types de graminées, les feuilles allongées émergent d'un centre unique pour former des demi-sphères très légères qui agissent comme des peignes à vent pour retenir l'humidité de la brouillard. Dans le cas des structures spongieuses, il existe différentes stratégies et échelles pour comprendre la manière dont l'eau est retenue dans ces corps végétaux : les mousses, notamment la *sphaignum*, la mousse la plus abondante qui forme les tourbières, retiennent l'eau dans chacune de leurs petites feuilles, qui sont aussi de petites capsules qui peuvent se remplir ou se vider d'eau en fonction des conditions environnementales. En période de sécheresse, ses feuilles ressemblent à de petites lames, et en période d'humidité abondante, elles ressemblent à de petits ballons gonflés. La *sphaignum* peut s'accumuler pour former de grands coussins de plusieurs mètres de profondeur, de grandes structures spongieuses qui se gonflent ou s'aplatissent en fonction des conditions[70]. Au sein de la forme éponge, nous trouvons également des lichens où l'eau est retenue par des gouttelettes en suspension dans le petit filet formé par leur corps, qui à son tour est situé dans des buissons avec de petites feuilles et des branches enchevêtrées qui forment un filet à une échelle légèrement plus grande, capable de résister à la force du vent et de retenir l'eau contenue dans la brume. Les roches nues qui composent le paysage de haute montagne sont souvent recouvertes de mousses et de lichens qui empêchent l'eau de rouler rapidement sur leur surface.

Outre les formes décrites qui fonctionnent comme des éponges perméables, les plantes retiennent également l'eau de manière métabolique, dans le cadre de leur cycle de vie quotidien. Si l'on tient compte du fait que dans les *páramos* il y a des précipitations verticales, flottantes et horizontales et que la géographie *paramuna* est surtout constituée de pentes (Cleef, 2013, p.7), on peut imaginer que la quantité d'eau transportée par le climat

←

Fig.170
Liquen, 2011, P.N.A.A.

70. Se référant aux tourbières à sphagnum, l'auteur évoque leur capacité à accumuler du carbone et à retenir l'eau : "Les tourbières des hautes Andes constituent un écosystème stratégique qui accumule de grandes quantités de carbone ; elles peuvent accumuler jusqu'à cinq mille tonnes par hectare (...) Les tourbières stockent 10% de l'eau douce de la planète et peuvent accumuler jusqu'à 35 fois leur poids en eau, qui se déverse progressivement dans les cours d'eau voisins. (Benavides, 2013, p. 82)

s'écoulerait verticalement vers les parties basses, mais dans les *páramos* c'est le contraire. L'eau reste sur les sommets et s'égoutte lentement sur chaque partie de sa surface, précisément parce que les *páramos* sont totalement recouverts de corps végétaux qui se sont adaptés de manière très spécifique aux dures conditions environnementales. Les *páramos* sont également définis comme des archipels, des îles d'eau entre les montagnes[71]. C'est une image qui témoigne de leur condition déterminante comme système aquifère, où il est essentiel de comprendre que l'eau a dans les hautes montagnes intertropicales une manière d'être vivante dans le corps des plantes. Sa condition d'archipel explique également sa très grande biodiversité riche en espèces endémiques. Les conditions exceptionnelles que le *páramo* impose à notre corps modifient nos sensations à tel point que nous pouvons facilement comprendre que l'eau prend une forme végétale aux altitudes andines.

Il est important de comprendre pourquoi la vie végétale est déterminante dans la définition de *páramos*, cela tient au fait que

> « la diversité biotique des *páramos* est la plus élevée que les autres écosystèmes de haute montagne du monde (...). Le phénomène d'endémisme élevé se produit précisément parce que chaque *páramo* est compris comme une île d'eau aux conditions géographiques très particulières» (Vargas, 2013, p 54).

Cette diversité et cet endémisme de la flore du *páramo* explique la raison pour laquelle sa définition accorde tant d'attention à l'observation de ses plantes, car elles constituent un événement particulier qui se produit au-delà de la limite supérieure forèstiere. Il s'agit d'un écosystème macrodiversifié qui a débordé d'une limite forestière grâce aux adaptations spécifiques des plantes, qui leur permettent de retenir l'eau de la rivière flottante. Chaque particule d'eau fait partie de ces corps poreux qui la piègent, la retiennent et la libèrent à nouveau, faisant du *páramo* l'un des états de l'eau, l'état végétal.

Avec la définition « le *páramo* est l'état végétal de l'eau », je souhaite remettre en question la frontière entre l'abiotique et le biotique, selon laquelle il nous est donné de comprendre que l'eau est une matière utilisée par les organismes vivants, quelque chose qui traverse les corps, une chose dont nous avons besoin pour vivre, mais pas une chose vivante. Dans cette définition du *páramo*, aucune distinction n'existe entre l'élément de vie et la vie elle-même,

71. Dans un article de réflexion sur les modèles de conservation des páramos, l'auteur affirme qu'"en raison de leurs connotations archipélagiques naturelles, leurs objectifs de conservation devraient être élargis".

Leurs connotations naturelles d'archipels, leurs objectifs de conservation devraient être élargis". (Corzo, 2013, p.90)

entre l'environnement et l'organisme, il y a une continuité ontologique entre les êtres et les forces, quelque chose également possible de penser au sein des pratiques scientifiques, mais qui dans l'imaginaire collectif reste quelque chose de séparé. Cette continuité a été difficile à accepter, car l'épistémologie scientifique moderne tend à diviser plutôt qu'à unir. Dans le chapitre sur Gaïa (2002, p. 133-151), Lynn Margulis relate les critiques que la science plus orthodoxe a formulées à l'encontre de la théorie Gaïa, élaborée par Lovelock au début des années 1970. Établissant un dialogue avec ces critiques, elle souligne que la théorie de Gaïa « exige que les géologues, les géochimistes, les chimistes de l'atmosphère et même les météorologues comprennent la science qui s'étend au-delà de leurs propres domaines. Ils doivent étudier la biologie, en particulier la microbiologie, mais l'*apartheid* académique génère des résistances » (2002, p. 146-147). Dans sa proposition épistémique, Margulis préconise également de diffuser les frontières entre le biotique et l'abiotique afin de générer une meilleure compréhension du phénomène de la vie planétaire.

Dans les ontologies amérindiennes, on retrouve la continuité entre biotique et abiotique. Comme dans l'exemple du serpent emplumé, un être mythique qui parcourt les territoires faisant circuler l'eau entre eux pour favoriser les cycles de la vie. Je pense que proposer des continuités possibles, entre des choses que l'épistémè moderne nous a habitué à séparer, peut faire une contribution précieuse pour construire un nouveau paradigme de relation avec la nature, parce que, en effet, le transit des flux, les points de contact, les affections mutuelles, les logiques relationnelles, constituent quelque chose de plus proche du fonctionnement de la vie, que les divisions ontologiques dures que la science hégémonique propose.

D'autre part, le fait que les *páramos* soient au-delà de la limite supérieure forestière a un pouvoir poétique merveilleux qui m'aide à expliquer esthétiquement et spirituellement le sentiment d'être dans le *páramo*. Je fais référence à cette certitude d'être dans un lieu métaphysique, littéralement, un lieu qui semble être au-delà du physique, au-delà de ce que nous comprenons, un lieu qui dépasse ce que nous pouvons exprimer. Les romantiques appelaient le sublime cette expérience bouleversante, qui se produit lorsqu'une expérience sensorielle ou conceptuelle — comme l'infini proposé par l'éponge — nous conduit à une expérience spirituelle, dans laquelle quelque chose nous est révélé et la conscience est affectée. Le *páramo* nous offre les deux :

Dans les hautes montagnes des Andes du Nord, l'atmosphère se raréfie, l'oxygène diminue, le rayonnement solaire est très élevé, le sol se charge magnétiquement, les vents sont rapides et la température varie radicalement en très peu de temps. Les plantes qui y poussent ont adapté tout leur corps à ces conditions extrêmes, elles ont des poils qui les protègent des radiations et du froid. Elles conservent leurs tissus nécrosés pour la même raison. Elles inventent des systèmes vasculaires étranges dans le monde végétal, elles poussent petites et fortes. Elles se colorent d'autres couleurs que le vert, elles résistent aux incendies et aux inondations. Elles s'accrochent aux rochers sans substrat, elles évitent

le problème du gel de l'eau. Elles forment une énorme variété de la flore qui vit au-dessus de la limite supérieure forestière, c'est-à-dire des plantes qui existent au-delà de la limite de la forêt dans les hautes montagnes. Dans d'autres parties de la planète, loin de la ceinture équatoriale, mais à la même altitude, il n'y a que des rochers presque dépourvus de plantes, sur lesquels se précipitent des eaux glaciaires, des vents violents et un froid inouï.

Lorsqu'un humain entre dans le *páramo*, il essaie aussi de se protéger de ces extrêmes, en choisissant ses vêtements et sa nourriture. Ces aides n'empêchent cependant pas l'événement *paramuno*, car le fait d'être là, implique immédiatement un changement de perception dans tout le corps, qui à son tour génère une disposition spirituelle, c'est-à-dire que l'altération sur le corps sensible altère aussi d'autres niveaux de l'être, ce que je décrirai à partir de ma propre expérience.

Lorsque j'entre dans le *páramo*, ce que je ressens le plus est une altération du sens du tact qui est le sens de la localisation, celui qui me fait sentir le poids, la température, la pression de l'air, l'orientation. Marcher sur le *páramo* signifie altérer toutes ces sensations, car la force que nous utilisons pour faire un pas n'est pas la même que dans la ville ou à la campagne, la température varie si vite que le corps est toujours en avance ou en retard sur le temps, la pression atmosphérique diminue beaucoup et avec elle la quantité d'oxygène et la façon dont on se sent respirer. Je remarque aussi que mon sens de la vue est altéré. En effet, la lumière se comporte étrangement, elle est aveuglante s'il n'y a pas de nuages à cause du rayonnement très élevé. Elle est aussi aveuglante s'il y a des nuages, car sur le *páramo* ils touchent le sol. Ils sont donc présents sous forme de brouillard, une blancheur enveloppante qui peut empêcher la vision au-delà de trois mètres. L'humidité fait aussi que les sons se comportent étrangement par rapport à d'autres endroits, parfois les sons sont très clairs et le vent peut apporter des informations provenant de lieux très éloignés, mais quand il y a du brouillard, tout devient brutalement silencieux. L'expérience est vraiment époustouflante car en plus du fait que l'humidité semble étouffer tous les petits bruits de la flore sauvage, dans les *páramos* il y a très peu de présence humaine, donc on entend rarement un moteur, de la musique, des voix... L'odorat, qui est toujours lié au sens du goût, semble s'étourdir d'informations innommables. Ces deux sens sont directement liés aux émotions et à la mémoire, dont il est difficile de parler sans métaphores. Personnellement, je pense que le *páramo* a un goût d'eau fraîche et que les papilles olfactives s'enflamment comme les lichens et les mousses dans l'humidité.

Cette expérience sensible d'être sur le *páramo* décrit ce que je ressens avec les sens que l'on nous a enseigné à identifier, mais l'événement d'être sur le *páramo* est beaucoup plus large que cela, parce que quelque chose se passe à d'autres niveaux de l'être. J'ai aussi l'impression que l'intuition fonctionne différemment là-bas, tout est très étrange, mais en même temps les pensées viennent avec une clarté inhabituelle. Je pense que dans le *páramo*, la conscience est élargie, d'une part par l'étrangeté que nos sens expérimentent, mais surtout par le sentiment de vulnérabilité que l'on éprouve par exemple, dans le froid extrême, l'absence d'éléments humains, l'aveuglement du brouillard ou l'humidité qui pénètre tout vêtement prétendument imperméable. L'étrangeté perceptive du *páramo* est aussi due à l'échelle des corps végétaux, ils sont plus petits, comme des corps devenus plus denses, mais qui gardent leurs proportions. En l'absence de brouillard, cette variation d'échelle de la végétation nous permet également de percevoir notre propre corps dans une immensité liminale, où il n'y a que le ciel. Je veux dire par là que le *páramo* nous permet de nous rappeler que nous ne sommes pas si puissants ou si exceptionnels face aux êtres et aux forces qui nous entourent, parce que pour atteindre un *páramo*, nous devons faire un grand effort. Nous éloigner donc de toutes les conditions de confort que nous avons un peu plus bas dans la montagne. La vulnérabilité se retrouve dans la compréhension territoriale des cultures andines. C'est pourquoi les hautes terres ou le supramonde sont compris comme un monde sauvage et courageux, réservé aux êtres de la nature, aux êtres mythiques, aux esprits et aux activités chamaniques (Portela, 2000, p. 29-34). Pendant les *tomas de yagé* avec le *taita* José Joaquin, j'ai commencé à ressentir beaucoup de douleurs dans mon corps, il m'a expliqué que ces douleurs venaient par être si longtemps dans les *páramos*, une conséquence directe d'être dans un endroit qui n'est pas pour les humains. Cependant, il ne m'a jamais dit d'arrêter d'y aller, au contraire, il m'a aidé à comprendre l'expérience *paramuna* et à me préparer à y être.

Si nous le permettons, l'expérience *paramuna* nous rappelle notre vulnérabilité et notre dépendance à l'égard de chaque être qui partage la vie sur cette planète. La place de l'humain est déplacée, n'est plus centrale, et par l'expérience sensible d'être là, nous pouvons retrouver une plus juste proportion de notre être par rapport aux forces et aux êtres de la nature. Sur le *páramo*, il est plus facile de reconnaître la beauté des formes vivantes par un simple rapport d'échelle. Ce que l'on appelle la flore ouverte est précisément une diminution de la taille de toutes les plantes. Presque toutes les espèces de la forêt andine ont leurs proches et petits parents dans le *páramo*. L'immense biodiversité et l'endémisme de ces écosystèmes sont à une échelle qui nous permet de les percevoir, nous voyons chaque plante dans son intégralité. Elles peuvent être englobées par notre perception. De la même manière que nous pouvons voir un *frailejón* d'un seul coup d'œil. Nous sentir aussi semblables à cette plante, nous pouvons voir un buisson complet rempli d'orchidées, de mousses, de lichens et de broméliacées. On peut voir la demi-sphère formée par le bambou *paramuno* ou un coussin de mousse avec ses limites marquées. Le phénomène de ressemblance et d'anthropomorphisme des *frailejones* est quelque chose de particulier à ces plantes. Cependant, la possibilité de reconnaître chaque corps végétal parce qu'ils sont dans une taille plus proche de la nôtre, constitue aussi une expérience sensorielle qui nous affecte. Ma pratique artistique consiste à identifier cette expérience et à en faire quelque chose, à produire un objet sensible à travers lequel je peux moi-même la comprendre et la communiquer aux autres. Il fait partie de mon engagement politique en faveur d'un changement de paradigme concernant la relation hégémonique établie avec les êtres et les forces de la nature. Dans l'analyse qui me permet de faire cette

recherche, il a été important de reconnaître l'expérience spirituelle, qui découle directement du corps, de l'immanence des relations vitales et symbiotiques qui se produisent dans un lieu. Pour développer cette idée, je vais me tourner vers la deuxième phrase que j'ai élaborée pour la compréhension du *páramo* :

Le *páramo* est l'lieu où le ciel touche la terre.

Cette phrase semble simple dans ses références matérielles, mais elle a par ailleurs un pouvoir symbolique qui renvoie à l'expérience spirituelle que l'on peut vivre dans le *páramo*, précisément à travers l'étrangeté perceptif qui découle de la présence dans ce lieu.

L'expérience se produit parce que le *páramo* est un lieu poreux où tous ses éléments s'infiltrent et sont en relation les uns avec les autres, étant donné les conditions biogéographiques, nos sens sont affectés et cela nous permet de percevoir, peut-être de manière plus large, notre propre vulnérabilité au milieu des conditions particulières de la vie dans le *páramo*. Il nous permet de sentir que nous sommes dans un lieu de transit entre le ciel et la terre.

J'utilise ces mots, si typiques de la rhétorique catholique. Ainsi, bien que je n'appartienne en aucune façon aux pratiques de cette communauté religieuse, en tant qu'artiste, je dois reconnaître la culture à laquelle j'appartiens : l'Amérique latine, concrètement la zone andine formée entre la Colombie et l'Équateur, a été façonnée par le mélange produit par le catholicisme dans son expression baroque, dans son processus d'évangélisation des peuples indigènes. Cette rencontre a produit le baroque spécifique de la région andine, qui a été le lieu de mon éducation et de mes ancêtres, ainsi que la région d'où provenaient les dessinateurs de l'expédition botanique royale du Nouveau Royaume de Grenade, des artistes ateliers de Quito, Popayán et Bogotá, des personnes qui travaillaient initialement pour réaliser des images religieuses. En tant qu'artiste, je suis intéressé par l'utilisation de la puissance de ce qui est plié dans cette partie du monde, et c'est précisément l'une des motivations qui m'ont conduit à étudier l'illustration botanique.

Ayant grandi et vécu entre Quito, Popayán et Bogotá, j'ai toujours été confronté au baroque, et bien que ni son style ni son message évangélisateur ne m'intéressent, je vis dans l'émerveillement de la complexité de sa structure, pleine de plis et de plans de représentation qui échappent brillamment à la notion de réalité, permettant des connexions d'opposés contradictoires qui échappent aux dualismes de valeur.

Dans le livre *Le pli, Leibniz et le baroque*, Gilles Deleuze utilise la compréhension topologique du pli pour expliquer la structure du baroque. L'analogie entre la définition de l'éponge par Sierpinsky, et la définition de la courbe de Koch qu'il donne dans ce livre, est évidente : Il « enveloppe un monde infiniment caverneux, constitue plus qu'une ligne, moins qu'une surface » (1989, p. 27). Dans les deux structures, celle de l'éponge et celle du pli, une conception spatiale est proposée qui diffère de l'espace euclidien, des solides de Platon et de la ligne comme succession de points. Tant l'éponge que la courbe qui forme les plis nous parlent de limites diffuses, de corps indifférenciés, de densités, de directions, dont la principale vertu est de permettre des points de contact, des interstices, des variations d'intensités.

Le pli et l'éponge sont des structures topologiques comme l'explique Simondon : « ceux au moyen desquels les problèmes spatiaux de l'organisme en évolution peuvent être résolus » (2009. p. 338). Dans le même paragraphe, l'auteur fait appel aux plis du cortex cérébral, précisant qu'il s'agit précisément d'une solution topologique et non d'une solution euclidienne. La topologie proposée dans ces formes d'espace est initialement la même typologie aristotélicienne des contours qui limitent un corps, mais s'aventure dans l'infini fractal des plis avec leurs courbes, et dans l'infini fractal des éponges avec leurs cavernes. Cette compréhension de la topologie est plus conforme à l'expérience de la vie, à la manière dont nous percevons et dont nous nous rapportons aux êtres et aux forces de la nature. L'éponge et le pli correspondent tous deux à l'expérience sensorielle et spirituelle que nous offre le *páramo*.

Les corps végétaux du *páramo* nous ont permis d'entrer dans la spatialité des éponges. De même, j'utiliserai le concept de pli baroque proposé par Deleuze pour élaborer une compréhension du *páramo* à partir de ses éléments culturels et spirituels qui se chevauchent dans les hautes montagnes des Andes du Nord.

En tant qu'artiste, je m'intéresse à la puissance esthétique et politique qui réside dans le métissage qui a eu lieu ici, dans les Andes du nord. C'est pourquoi, afin de parler d'un lieu liminal, d'un écosystème poreux, touché par le serpent emplumé, macrodivers dans sa flore, sublime dans son expérience sensorielle, il me semble important d'ajouter à sa compréhension l'élément culturel du territoire où émergent les *páramos*. Je tire cet élément de l'usage familier de la rhétorique catholique, qui est par ailleurs une stratégie coloniale et une possibilité de mélange.

Si nous analysons ce que propose le sacrifice liturgique du catholicisme, il prétend être la présence réelle du corps du Christ sur l'autel. Pour eux, la ostie ne possède pas de limite précise par rapport au corps du Christ, pas plus que le Christ n'a de limite précise par rapport à Dieu. Dans ce dogme, il y a une fluidité entre le signe et la copie, aucune distinction n'existe entre ce qui est présenté et ce qui est représenté. Le baroque est la structure du doute permanent, ce qui se passe dans la performance liturgique n'est pas compris comme une image qui fait allusion à quelque chose, mais comme l'action concrète et réelle de boire le sang et de manger le corps du Christ. C'est une mise en scène qui n'est pas reconnue comme telle, elle est proposée comme

un événement qui s'actualise dès que Christ mort[72]. Il en va de même pour les processions qui mettent en scène la torture du Christ alors que les acteurs se torturent aussi volontairement. À la fin de ces représentations pendant les semaines saintes à Popayán, je me souviens d'avoir vu mes proches montrer fièrement le sang, les difformités et les cicatrices qui s'étaient accumulés sur leurs épaules après avoir porté les socles mobiles, sur lesquels est également exposé un corps ensanglanté et déformé. Un spectacle lugubre et passionné qui célèbre et actualise la culpabilité, la servitude et la douleur, une stratégie esthétique qui fait de la douleur et de la violence la voie de la rédemption. Le baroque propose toujours ses simulacres comme des événements réels qui s'actualisent dans chaque célébration. Selon cette logique, il ne s'agit pas d'un simulacre, mais d'une démonstration esthétique de ses dogmes[73]. Ce caractère spectaculaire des passions est également peuplé de symbolisme, qui dans cette partie du monde était imprégné de cosmogonies locales, notamment dans les images de vierges latino-américaines. Les indigènes évangélisés n'étaient pas des récepteurs passifs de ces images. Cependant, ils participaient à leur production, choisissant les matériaux, les manières de les célébrer et intégrant le symbolisme. Se référant à cinq cas de vierges mexicaines, Carlos Rincon conclut que cette expression particulière de la religiosité entrelace et superpose l'imagerie et les pratiques précolombiennes, produisant une identité latino-américaine spécifique (2007, p.57, 64).

Le baroque latino-américain est donc un grand dispositif esthétique chargé de symbolisme. Il est extrêmement performatif, passionné et corporel. C'est la stratégie de colonisation qui a permis de produire une culture du mélange, immergée dans les plis de la représentation, du langage et du simulacre.

Définir le *páramo* comme le lieu où le ciel touche la terre renvoie simultanément à l'altitude liminaire de las montañas des montagnes équatoriales andines et au fait culturel d'appartenir à une société façonnée par le baroque. Être colombien, vivre dans la haute zone équatoriale andine, sur le versant oriental de la cordillère orientale, implique de ressentir au quotidien que l'humidité venant de l'Amazonie est piégée dans les montagnes, mais également la possibilité de percevoir le serpent emplumé circulant entre le ciel et la terre. Cette compréhension, qui admet une diversité

72. Cette interprétation de la liturgie découle de l'éducation catholique structurée que j'ai reçue jusqu'à l'âge de 17 ans dans une école de l'Opus Dei, une communauté religieuse caractérisée par son caractère très conservateur au sein des mouvements de l'église catholique.

73. Cette idée a été développée dans la section 1.2. du premier chapitre, où nous comprenons que la structure épistémique du baroque soutenait une entreprise scientifique basée sur la représentation (des illustrations botaniques) plutôt que sur la présentation (des spécimens d'herbier).

ontologique, est liée au fait d'être culturellement immergé dans le baroque andin, de faire partie du repli qui a eu lieu ici. Un pliage n'est pas simplement un mélange, c'est un point de contact qui permet des connexions, qui crée des vides et des surfaces, qui admet des éléments hétérogènes simultanément dans une solution topologique unique. Un pliage permet à quelque chose d'être double et contradictoire, car il permet à des parties hétérogènes de se rencontrer sans s'annuler ou émettre des hiérarchies de valeur.

En laissant de côté tout le spectacle sanglant et colonialiste, en tant qu'artiste, je m'intéresse à l'aspect performatif où le corps présent est la clé, l'expérience spirituelle est située dans le corps et a une manifestation sensible, qui émerge des plis et devient à son tour un autre pli. Le *páramo* est un lieu, spongieux et plié, un système complexe de vies qui amènent au sol ce qui flotte dans le ciel, cela se passe par rapport au ciel biophysique et au ciel métaphysique, aussi. Le ciel métaphysique est habité par des serpents, des anges et des vierges. Tous les êtres à plumes, qui établissent des liens entre le ciel et la terre.

Tant à Quito qu'à Popayán, la vierge iconique est la vierge apocalyptique, une femme dansante, qui semble flotter dans les plis de son vêtement, la vierge est débordante d'éléments syncrétiques[74]. Fait inhabituel pour une vierge, elle a des ailes, des plumes d'oiseau, de condor ou d'aigle sortant de son dos. La vierge se tient triomphante sur un serpent emprisonné dans les nuages. Ce serpent, toutefois, n'a plus de plumes, il a cessé d'être mythique, il est devenu un simple animal collé au sol. Bien que ce ne soit pas le version officielle de la symbologie, qui interprète le serpent comme un monstre apocalyptique ou une allégorie du péché, je ressens le besoin d'interpréter cette image comme une allégorie du péché, je ressens le besoin d'interpréter cette image comme un retrait

74. La Vierge de Quito, également connue sous les noms de Vierge de l'Apocalypse, Vierge ailée ou Vierge dansante, est vénérée dans l'autel principal de l'église de San Francisco à Quito et dans la cathédrale de Popayán. Dans la description de l'image, nous pouvons noter les éléments syncrétiques qui ont été produits dans l'école de Quito au XVIIIe siècle, l'un des plus importants centres artistiques des colonies hispaniques :

" La tête de la Vierge est couronnée de douze étoiles qui jaillissent d'un diadème en argent ciselé et repoussé, ce qui, pour la cosmovision andine, représente la prééminence féminine pendant les douze mois de l'année, la mettant en relation avec l'agriculture, les temps des semailles et des récoltes régis par la lune (...) Dans la partie inférieure de la sculpture, on peut voir que la Vierge est debout sur un croissant de lune, ce qui indique la capacité créatrice des femmes, de la même manière que dans la mythologie indigène, Mama Quilla propitie la fécondité de la terre. (...) La femme marche sur le dragon, la bête apocalyptique, avec ses pantoufles, qui est également maîtrisé par une chaîne en argent que la Vierge tient dans ses mains. Le détail des ailes, d'aigle pour certains, de condor pour d'autres, lui sert à fuir dans le désert et à protéger son fils".

(Wikipedia, 2021)

d'une forme sur une autre, une opposition d'une forme sur une autre, une opposition qui coexiste et se transforme. Je vois dans cette vierge la transposition du pouvoir de l'animal mythique à la femme mythique, un passage à l'anthropocentrisme comme conséquence de la colonisation. Il y a dans cette image un mélange de symboles, qui révèle également les effets de la colonisation qui entraîne une manière spécifique de connaître et de se rapporter au territoire, en piétinant le serpent emplumé. Cependant, il existe un être mythique qui établit des connexions entre le ciel et la terre, qui a des plumes, des oiseaux qui survolent les Andes. La vierge ailée est un être qui montre la possibilité ouverte par le métissage dans cette partie du monde. Concrètement, dans mon cas, ce croisement d'ontologies m'a donné le privilège d'étudier scientifiquement les *páramos* en même temps que *caminar la palabra* pour apprendre à connaître le territoire *paramuno* comme un tissu de relations vivantes. Ces modes de connaissance, à leur tour, m'ont permis de produire des objets sensibles avec les êtres et les forces du *páramo*, et de reconnaître leur propre agentivité poétique.

Dans les pratiques artistiques que j'ai analysées dans cette recherche, il existe une structure commune. Toutes impliquent une manière très attentive d'être dans le páramo, à travers laquelle je prends conscience de ce qui arrive à mon corps lorsque je suis au milieu de ce réseau de relations vitales, de forces qui imprègnent et produisent des affects dans les corps. Tous intègrent une sorte de pratique artistique, qui laisse à son tour une sorte de produit sensible. Cette production me permet d'analyser l'expérience, de prendre conscience de ce qui s'est passé ainsi que de le partager avec d'autres personnes. Dans tout ce processus, corporel, sensible, esthétique, il y a un mouvement spirituel, quelque chose de mon être a sans doute été affecté, l'expérience me permet de me décentrer en tant qu'artiste, de dépasser les limites de la production. L'expérience sensible configure une conscience de ma place dans le cadre vital, un enracinement, une participation. Tout ceci est ce que je comprends comme une expérience spirituelle située dans le corps.

Dans ce texte, j'ai parcouru des domaines très divers, par des données physiques, par des sensations corporelles, par des images poétiques, par des contenus symboliques, par des critiques ontologiques. Je l'ai fait précisément pour rendre compte de la diversité des éléments qui constituent l'écosophie. Je trouve cette façon de construire la connaissance immensément complexe. En effet, elle doit se déplacer entre des sphères apparemment éloignées, mais de même, je sens qu'elle découle d'une attitude très simple. Se défaire de la croyance que nous sommes exceptionnels sur la planète, se reconnaître comme des êtres interdépendants et chercher des moyens de se connecter et d'exprimer nos affections avec les êtres et les forces de la nature. Tel a été le but de mes pratiques artistiques, au sein desquelles je comprends aussi l'exercice d'analyse et d'énonciation de ce que je fais. De la nécessité éthique de déplacer la place de l'humain devant les êtres et les forces de la nature découle le principe Métanothropique, que je développerai dans le prochaine section.

Fig.171
Route préhispanique Qhapaq-ñan dans le Maciso colombien, 2011, P.N.A.A.



Fig.172
La vierge de Quito, Bernardo Legarda, 30 cm., 1734, Wikipedia (es.wikipedia.org/wiki/Virgen_de_Quito)

3.3 Le principe métanthropique

Le principe métanthropique est un point de départ de la production sensible. Il renvoie à un lieu, aussi topologique qu'ontologique, d'où part un processus de création, qui est aussi épistémologique dans la mesure où il propose un mode de connaissance. Ainsi, le principe métanthropique est un lieu où se situer, un mode de questionnement et de connaissance fondé sur une production sensible localisée. La nécessité de l'élaborer est née de la question de savoir comment aborder les pratiques artistiques au milieu de l'intrusion de Gaïa. J'ai commencé à chercher ce mot lorsque je réfléchissais à la production sensible de la sculpture vivante Indigène/Allogène (2010), où ma place en tant qu'artiste s'était explicitement déplacée par rapport à la place qu'un artiste est censé occuper par rapport au matériau avec lequel il travaille. À cette époque, sur le plan conceptuel, à cette époque, sur le plan conceptuel, je me savais déjà posthumaniste d'une manière générale, c'est-à-dire que depuis ce moment-là je conçois mon travail comme une critique de l'humanisme, surtout dans sa perspective anthropocentrique par rapport à la relation que nous établissons avec la nature. Cependant, j'ai ressenti un malaise à comprendre mon travail au sein de ce grand concept : d'une part, le préfixe « post » suggère une linéarité temporelle ou une évolution des mouvements historiques qui me semble très éloignée du contexte dans lequel nous évoluons, encore très humaniste et très patriarcal. D'autre part, mentionner l'humanisme au sein du concept qu'il cherche à dépasser semble être une manière de le réitérer, de le remettre au centre de ce qu'il cherche à dépasser. Ceci étant, nous nous sommes lancés avec mon collègue et ami Gustavo Chirolla dans la recherche d'un mot sous lequel je pourrais comprendre ma propre pratique artistique, toujours en relation avec les êtres végétaux.

Peut-être à cause du travail avec les plantes, il était important de chercher un mot ayant une connotation topologique, et nous avons donc trouvé le préfixe « méta ». L'étymologie grecque dit qu'il vient du terme *metá* qui signifie « au-delà » ou « après » le point où nous nous trouvons dans l'espace[75]. Une connotation topologique permet d'imaginer d'autres lieux — de l'humain par rapport à la nature — qui n'ont rien à voir avec une évolution historique de la pensée, mais avec de diverses ontologies qui peuvent se plier, se superposer, exister simultanément, sans prétention de dépassement ou de négation.

L'utilisation du terme « anthropique » a été influencée par le fait que, ces dernières décennies, le concept géologique de l'anthropocène a joué un rôle important dans les réflexions sur l'intrusion de Gaïa. Sans vouloir entrer dans les discussions générées autour, il convient de souligner qu'il s'agit également d'un concept topologique, dans la mesure où il découle d'une question posée par la géologie portant sur la totalité de notre planète, dans laquelle l'homme est compris comme une force planétaire dans une temporalité géologique, comprise comme une espèce dans sa totalité et non comme une culture dans sa temporalité historique, comme le suggère le terme « humanisme ». À l'origine, l'anthropocène ne propose pas une lecture culturelle ou historique de notre comportement, et ne prétend même pas avoir une position critique, il naît de la préoccupation scientifique de savoir si notre activité en tant qu'espèce peut constituer une nouvelle ère géologique pour la planète. À cette fin, des empreintes sont étudiées, des données sont analysées et des mesures sont effectuées, qui sont toujours en cours. L'humanisme, en revanche, renvoie à une perspective culturelle et historique de l'homme, il doit se situer dans une tradition, dans une manière de comprendre le monde. C'est pourquoi, même si les préfixes anti, trans, post ou néo sont placés devant le mot humanisme, comme autant de manières différentes de nier, d'améliorer, de dépasser, de renouveler ou de transgresser le concept, tous les mots qui peuvent résulter de cette composition ont pour référence principale le concept qu'ils entendent affecter. Je pense que les anti-, trans, post, néo-humanismes continuent à prendre l'humain comme élément central de leur critique, et même dans ces domaines, l'expression « non humains » est fréquemment utilisée pour désigner les êtres et les forces de la nature. Dans cette façon de nommer, il y a une forte réitération de l'exceptionnalité de l'humain, du centre ontologique qu'il a occupé lors des derniers siècles, en raison duquel s'est exercée la domination prédatrice qui nous confronte aujourd'hui à l'intrusion de Gaïa.

Selon la perspective offerte par l'anthropocène, la différence entre l'humanisme et l'anthropisme tient à l'usage même des mots plutôt qu'à leur généalogie ou à leur signification : l'humanisme semble être lié à une perspective historique tandis que l'anthropisme à une perspective géologique, de sorte que l'humain désigne une culture qui fait le monde, tandis que l'anthropique se réfère à l'espèce qui habite et affecte la planète. C'est en tenant compte de ces considérations que nous avons choisies le terme « anthropique » pour le lier au terme « méta ».

Le mot "métanthropique" a ensuite été inventé pour désigner la possibilité de nous situer, en tant qu'espèce, dans un autre lieu par rapport à notre planète, un lieu non centré. Depuis lors, je l'utilise comme un cadre conceptuel dans lequel je situe mes propres pratiques artistiques.

75. Les avis divergent sur l'origine grecque ou latine du mot, mais tous s'accordent sur la désignation d'un lieu : " du latin -mēta-, qui est lié à la mesure, marque un espace et donc une limite. La fin de quelque chose" "fait référence aux poteaux coniques qui étaient placés à une extrémité de la piste d'un cirque et marquaient la fin du parcours" "Il vient du grec - metá- qui désigne l'au-delà. Il forme des mots tels que métaphore, métastase, métamorphose, métaphysique».

(Diccionario etimológico chileno, s.d.)

Presque simultanément à notre exercice de création, le philosophe Fabian J. Ludeña a publié le livre « *Más allá del principio antrópico* » (2012), qui aurait parfaitement pu s'intituler le principe métanthropique. L'auteur situe l'anthropique comme un problème fondamental et métaphysique de la pensée philosophique. Il définit d'abord le principe anthropique comme « ce qui fait de l'homme le substrat métaphysique sur lequel se fonde un système philosophique ». Puis il fait une distinction entre les manières d'être et de dépasser ce principe, ce qui éclaire certainement le concept que j'élabore dans cette recherche.

L'auteur propose un principe anthropique dur, où la forme et le concept de l'humain informent et terminent les lois de la nature (Ludeña, 2012, p.12). Selon ce principe, le fait que nous existons impose des restrictions à notre environnement et à la forme et au contenu possibles des lois de la nature elles-mêmes. Je pense que l'ontologie judéo-chrétienne, où un dieu créateur sous forme humaine crée une nature qu'il met au service de l'homme et crée également un humain à son image et à sa ressemblance, est un exemple clair d'un anthropisme fort, qui est aussi anthropomorphique. Si nous appliquons ce principe à la définition du paysage, nous trouvons le genre pictural de la Renaissance comme exemple. Selon ce critère, le paysage est ce qui est perçu visuellement par les humains, son existence dépend de notre perception, qui est également scopique. Une expression scientiste de ce type d'anthropisme se trouve dans la fondation de l'épistémè botanique moderne, qui s'actualise aujourd'hui dans les fins productives et utilitaires qui animent la plupart des recherches scientifiques dans le cadre du système de l'économie de la connaissance, comme l'explique Isabelle Stengers en dévoilant les relations entre capitalisme, science et État (2009, p. 59-65).

Ludeña propose également un principe anthropique faible, où l'humain n'est pas une fin qui organise le système, mais une partie du système (2012, p.12). Sous ce principe, on peut comprendre, par exemple, l'anthropomorphisme des peuples amérindiens, qui n'est pas anthropocentrique, car comme leur forme est partout, une hiérarchie est impossible, mais une intégration à tous les êtres du cosmos (chapitre 2). Dans une définition de paysage géographique, l'être humain peut ou non participer, en tout cas sa présence n'est pas déterminante. Dans une théorie scientifique telle que l'anthropocène, l'humain n'est qu'un élément de plus dans le système. En accord avec mon propre malaise face au posthumanisme, Ludeña souligne que même des philosophies comme celles de Derrida et de Deleuze, inscrites dans une critique radicale de l'humanisme, n'ont pas pu échapper au principe du diable anthropique, car elles ne peuvent pas penser le — non humain — sans relation avec l'humain (2012, p. 62).

La distinction entre faible et fort montre à nouveau un dualisme de valeur, reflétant la réalité de la structure anthropocentrique et patriarcale dans laquelle nous sommes encore plongés. Cependant, la distinction offre aussi une lecture motivante, dans laquelle le principe anthropique fort est hégémonique et le faible a le rôle de résistance, il peut être un portail par lequel sortir des anthropismes. Ludeña propose en ce sens, pour dépasser l'anthropisme même faible, de faire une transition radicale vers une philosophie du dehors (2012, p. 65) au-delà même du cosmos, de la vie, de la temporalité.

Pour le contexte de cette recherche, le principe anthropique fort s'exprime dans une structure patriarcale, qui avec un système de représentations produit un ordre social colonial où la nature est une ressource au service de l'homme. C'est dans ce contexte que naît l'épistémologie botanique moderne.

Le principe anthropique faible propose une critique et une résistance au précédent. Dans mon cas, je le fais en m'appropriant ses méthodes et ses langages, avec également un anthropomorphisme non anthropocentrique comme un seuil qui nous permet de passer vers un lieu métanthropique, comme je l'ai souligné dans l'analyse de *Frailejonmetrie comparative éch 1:1*. Dans le cas de ce travail, et de son compagnon, la *Carte des Rapports Tactiles sc 1:1*, ils seraient immergés dans un principe anthropique faible, car ils sont un moyen que j'ai trouvé pour résister à l'anthropisme fort de la production sensible dans l'épistémè botanique moderne, et c'est aussi le seuil par lequel je peux passer au principe métanthropique.

Le principe métanthropique, ou une philosophie -du dehors- selon les termes de Ludueña, présuppose déjà un autre lieu ontologique, celui où l'humain n'est qu'un facteur indifférencié du cosmos dans son ensemble. Puisque dans mon cas, le métanthropique est confiné à un système de production sensible, c'est la manière dont, en tant qu'artiste, je me décentre du lieu de production et les limites des êtres et des forces de la nature débordent de leur place subordonnée habituelle, donnant de l'espace à leur propre agentivité poétique.

Le principe métanthropique répond dès le départ à une préoccupation personnelle sur la manière de contribuer à partir de mon travail pour faire face à l'intrusionde Gaïa. Compléter l'élaboration du concept, comprendre ses éléments et ses modes de fonctionnement a été une motivation très importante de cette recherche. C'est pourquoi j'ai délimité le principe métanthropique dans la sphère de la production sensible, ce qui me permet également de le reconnaître comme un mode de connaissance ou comme une épistémè possible. L'élaboration du concept qui suit découle d'un exercice réflexif sur mes propres pratiques artistiques, qui me permet de le définir ainsi :

Le principe métanthropique est une façon de nous situer topologiquement et ontologiquement, par rapport à notre relation avec les êtres et les forces de notre planète. Il propose un point de départ pour une production sensible, comprise comme une épistémologie possible, qui peut contribuer éthiquement face à l'intrusion de Gaïa.

Pour en revenir au marquage topologique impliqué par le mot « méta », le principe métanthropique est activé par deux déplacements clés :

Le premier est topologique et renvoie à la localisation de nos corps dans un lieu spécifique, sur un plan immanent, un lieu spécifique qui nous interpelle aussi comme lieu fait par les êtres qui l'habitent.

Le second déplacement est ontologique, il consiste à décentrer la place de l'humain, ce qui permet en retour un débordement des limites dans la production sensible des êtres et des forces de la nature.

Assumer une production sensible selon le principe métanthropique implique donc ce double déplacement, qui produit nécessairement une approche critique dans la manière de travailler et une expérience spirituelle dans le cadre du processus. L'une et l'autre se manifestent de manière sensible dans ce qui est produit, mais elles dessinent aussi une manière de vivre, une éthique, au sens le plus ancien du terme, qui est aussi topologique, car elle se réfère au lieu d'habitation, au lieu habituel des animaux[76]. Je fais référence à une sphère comprise comme un champ d'action, une niche dans laquelle se situer, un abri qui détermine une façon de vivre. Ceci étant, le principe métanthropique compriscomme un point de départ qui abrite une épistémè possible, peut offrir une contribution à la constituion d'un positionnement éthique, qui s'aligne sur la recherche d'une éthique végétale, telle celle proposée par Sylvie Ponteau (2021, p. 319-374). J'imagine une éthique qui n'implique pas une simple extension juridique à ce que nous considérons comme des sujets de droit ou une empathie pour des vies différentes de la nôtre. Une éthique qui émerge d'une compréhension topologique, structurelle, temporelle des vies végétales, assumant leurs vies en elles-mêmes, essayant de dépasser les références à l'humain ou à l'animal dans leurs définitions, questionnant radicalement le concept d'individu à travers une compréhension fractale de leurs corps et de leurs manières de faire lieu, brisant les limites disciplinaires et ontologiques que nous avons aujourd'hui pour connaître ces vies. La production sensible, comprise à partir des pratiques artistiques, est une bonne voie pour briser ces limites. En tout cas, ça l'a été dans mon cas.

Afin d'élaborer le principe métanthropique, je définirai d'abord les clés de ses deux déplacements, puis j'aborderai le sens critique et spirituel que recèlent ses pratiques artistiques.

76. Avant que le mot éthique ne soit utilisé dans la sphère philosophique pour désigner la conduite humaine, il désignait les habitudes et les coutumes. « Dans l'Iliade d'Homère, il apparaît sous la signification de -l'endroit habituel- » « chez Hésiode, le terme est déjà utilisé avec la signification de -la demeure des hommes- ou la manière, l'habitude de l'homme, sa disposition, son caractère- ». De cette façon, nous passons d'une conception topologique à une conception de comportement. Dans tous les cas, il fait toujours référence aux coutumes ou à la manière habituelle d'agir.

(Diccionario etimológico chileno, s.d.)

Déplacement topologique.

Cette première clé du principe métanthropique consiste à se situer et à se laisser interroger par les plantes qui font lieu.

Le point de départ, ce qu'il désigne — un principe — n'est pas un concept abstrait dans un univers de références, c'est un lieu physique. Je fais référence à une terre peuplée de micro-organismes où les plantes prennent racine pour former le composé sombre, à un air qui traverse métaboliquement tous les corps qui habitent ce lieu, aux relations qui donnent un rythme, une forme et un sens à ce qui s'y passe. Dans le cas de cette recherche, le lieu a été le *páramo*, la haute montagne intertropicale, l'lieu où le ciel touche la terre et où l'eau se présente dans son état végétal.

Lorsque je me place dans un lieu spécifique comme point de départ de mes pratiques artistiques, je commence à observer attentivement les plantes, leurs stratégies formelles, leurs relations symbiotiques, les cicatrices sur leurs corps ou la façon dont ils sont disposés sur le terrain. Je me laisse interroger par elles, je me demande comment elles sont arrivées à cet lieu, depuis combien de temps, si elles sont sauvages ou cultivés, si elles sont indigènes ou allogènes, si elles ont des noms communs ou scientifiques, si elles ont une utilité ou non, qui les utilise et comment, si elles aiment ou non la lumière directe du soleil, si elles sont hôtes ou hôtesses, si leurs fruits sont sucrés ou amers, si leurs graines nagent ou volent, si elles produisent en moi de l'amour ou de l'indifférence, si elles attirent les fourmis ou les papillons, si je les ai vues dans d'autres endroits, si elles ressemblent à des ailes que je connais déjà, si elles partagent des caractères selon la taxonomie botanique, si elles me rappellent quelque chose, si je les associe à d'autres choses. Ainsi, le point dedépart du principe métanthropique est de se situer en se laissant interroger par les plantes. Une partie des réponses provient de différentes sources externes telles que des livres, des conversations, des données scientifiques. Une autre partie des réponses provient directement de l'exercice attentif de la perception activé par différentes pratiques artistiques. Dans mon cas, le dessin est l'outil principal pour commencer à répondre aux questions qui me permettent de me situer. Différentes manières de dessiner les plantes m'aident à les connaître, selon la question que je me pose sur ces corps. J'ai une manière différente de les observer et de les dessiner : lorsque je dessine pour réaliser une illustration botanique scientifique, le niveau d'attention augmente, car l'effort de copie mimétique nécessite plusieurs niveaux d'attention, et les logiques de classification taxonomique m'ont aussi appris à observer les formes à partir de leur structure et de leur géométrie interne. Lorsque les questions portent sur les relations locales, les stratégies de croissance, les manières de faire communauté ou la mobilité des graines, le dessin se concentre sur d'autres attributs de ces corps, le geste est généralement plus expressif, car il parle davantage de relations que de formes. La photographie et la vidéo sont également des outils que j'utilise à ce stade, je les comprends comme des moyens d'observation, qui me permettent de revenir

attentivement sur l'expérience et de découvrir des choses qui, étant sur place, auraient pu échapper à ma perception et à mon dessin. Même si aucune archive sensible ne subsiste, le fait de toucher, de sentir, de se souvenir et de manger les plantes accompagne toujours le processus d'observation. Après cette première étape qui consiste à répondre aux premières questions, qui sont assez ouvertes, surgissent généralement des préoccupations plus spécifiques, qui me conduisent d'une part à rechercher des sources de connaissances externes et d'autre part à chercher des stratégies plastiques pour les résoudre.

Dans le cas de cette recherche, à ce stade, j'ai pris conscience de l'affection de similitude avec un *frailejón*. J'ai aussi commencé à étudier en détail en quoi consistait cette affection, spécifiquement dans quelles parties de nos corps résidait la similitude, et à partir de là, la *Carte des Rapports Tactiles sc 1:1* a également émergé. La stratégie que j'ai utilisée dans ces cas a été de m'approprier de manière critique l'épistémè botanique moderne pour comparer nos corps, en disloquant la relation de sujet (scientifique ou artiste) de l'objet végétal (*frailejón*). J'ai également résolu cette préoccupation avec des données extérieures à mon expérience, en l'occurrence, des données historiques, scientifiques et esthétiques, ce qui m'a également permis d'articuler une perspective décoloniale au travail. Le processus m'a laissé avec la sensation d'être sur un seuil, et simultanément avec le besoin de le franchir.

Voici comment j'ai concentré mon attention sur le lieu que les plantes font, précisément comme conséquence de ma critique de l'épistémè botanique moderne colonial qui comprend les plantes comme des objets déracinés. Je me suis concentré sur les êtres et les forces qui les permeat, j'ai travaillé avec ceux qui produisent les relations qui forment le lieu, et je me suis interrogé sur ma place en tant qu'artiste dans ce processus, ainsi que sur ma propre agentivité poétique. Sous ces prémisses, j'ai abordé la production des *Corpsperméables*, où j'ai proposé de réaliser une production sensible avec les êtres et les forces du *páramo*, en décentrant ma place d'artiste et en assumant leur agentivité poétique.

Le premier élément clé du principe métanthropique est lié à la manière de se rapporter à un lieu spécifique, mon chemin commence toujours par l'observation des plantes parce qu'elles sont les principales créatrices d'un lieu, elles sont les créatrices de la vie sur cette planète. Elles le font précisément en restant immobiles, en faisant circuler dans leur corps l'énergie solaire et les composants de l'environnement, en transformant l'atmosphère et la terre avec leurs métabolismes. Comme tout est encadré dans la production sensible, le déplacement topologique peut m'amener à travailler sur un principe anthropique faible ou sur le principe métanthropique, il ne s'agit pas d'un processus évolutif, mais de lieux à localiser, de seuils qui peuvent être franchis dans n'importe quelle direction.

La décision de se situer à travers l'observation des plantes n'est pas seulement une possibilité méthodologique du principe métanthropique, c'est une proposition qui recèle quelque chose qui transcende mon propre amour pour elles. Se situer en se laissant interroger par le

corps des plantes est une manière de reconnaître ontologiquement le fait que ces vies soutiennent toutes les autres vies de la planète. Se laisser interroger par ces corps, briser toute limite disciplinaire, dépasser les références zoocentriques, éviter le concept d'individu, superposer onthologies, se laisser affecter sensoriellement et spirituellement par eux, permet aussi de reconnaître que ces corps sont le lieu lui-même, qu'il ne vaut pas la peine de faire la distinction entre biotique et abiotique, car ce sont des corps perméables qui simultanément imprègnent et font les forces de la planète. Cette façon de construire la conscience, en se laissant interroger et interpeller par les plantes, est l'un des éléments du principe métanthropique, mais elle peut aussi contribuer de façon éthique à l'intrusion de Gaïa.

Déplacement ontologique.

La seconde clé du principe métanthropique consiste à reconnaître que malgré nos nombreux efforts de critique de l'anthropocentrisme, celui-ci reste notre substrat ontologique. La deuxième clé du principe métanthropique a été développée dans la section 3.1, à travers les pratiques artistiques des *Corpsperméables*, où l'on comprend comment le décentrement de la place de l'humain dans la production sensible ouvre la possibilité d'un débordement des limites, où les êtres et les forces de la nature participent sans distinction hiérarchique au processus. Tant le décentrement que le débordement des limites constituent le déplacement ontologique du principe métanthropique. Puisque nous sommes liés dans le cadre de la production sensible, ce déplacement consiste à chercher des stratégies pour ne pas utiliser consciemment la place centrale et hiérarchique que nous nous accordons dans la production sensible, surtout lorsque nous travaillons avec les êtres et les forces de la nature. Le déplacement implique de prendre certaines décisions techniques, afin que ce qui est produit puisse avoir une manifestation sensible, puisse avoir une présence matérielle perceptible par les autres.

Pour effectuer ce déplacement, il faut d'abord rappeler la place qu'a occupée l'artiste dans la tradition occidentale et la manière dont la nature a été présentée dans le champ des arts. En effet, à partir de ces deux notions, il est possible de faire une lecture de la relation que nous établissons historiquement avec la nature à partir d'une ontologie occidentale. Je commencerai cette généalogie à la Renaissance, car le modèle de l'artiste dans lequel s'inscrit ma propre pratique artistique trouve sa genèse dans l'humanisme de la Renaissance, alors que le genre pictural du paysage est également fondé. Dès lors, l'artiste apparaît dans la société comme quelqu'un d'exceptionnel, un individu créateur, qui donne forme à la matière, qui produit des images normalement mimétiques. L'artiste est aussi celui qui regarde debout l'horizon du territoire compris comme domaine et position, et y fixe le point de fuite de la perspective, qui coïncide précisément avec le point entre ses yeux lorsqu'il regarde le lieu qu'il s'apprête à représenter. La perspective est la technologie de la vision qui permet de représenter la profondeur de l'espace telle que nous, humains, la percevons, correspondant normalement au point de vue d'un homme debout. La perspective est un élément clé dans la formation du genre pictural du paysage, car elle représente ce que l'on

peut voir à l'œil nu. À l'origine, cette représentation du territoire est un moyen de signaler la possession de celui-ci.

Cette technologie renforce les liens entre représentation et domination qui atteindront un haut niveau de complexité durant le baroque, comme nous l'avons vu dans l'analyse de l'entreprise coloniale de la EBR-NRG. Le type d'épistémè que la perspective aide à configurer correspond à la structure sociale qui commence à se dessiner comme un changement de paradigme par rapport à la structure médiévale, où la place métaphysique de Dieu est remplacée par la place centrale de l'homme, ce qui génère à son tour toute une hiérarchie d'ordonnancement social, qui englobe également une nouvelle compréhension de la nature. La perspective permet d'exprimer et de former un nouveau mode de connaissance, qui se réclame d'un seul point de vue objectif, celui de l'homme, qui devient la mesure de toutes choses. Si nous analysons cette phrase avec la loupe méthodologique de la perspective, nous comprenons que le point de fuite est le lieu où convergent toutes les profondeurs du plan, il détermine la taille et la position de chaque objet dans l'espace. Ce point n'est rien d'autre que la projection du point qui se trouve au milieu des yeux du dessinateur. C'est la projection de son propre lieu qui détermine, non seulement la taille des choses, mais encore la hiérarchie de valeur de ce qui est représenté.

Le paysage, comme genre pictural représentant la nature, fournie également cette définition, où le paysage est ce que les humains perçoivent avec leur vue. Cela inaugure une tradition scopique de la connaissance de la nature, qui finit par s'enraciner dans les modes de relation et de possession du territoire, et qui est aussi à la base de la fondation de l'épistémè botanique moderne, qui est une épistémè fondée sur le sens de la vue (voir chapitre 1). Le régime poétique des arts — dans la théorie de Rancière — a son apogée pendant la renaissance et les siècles suivants, où les ressources techniques de l'art constituent des manières de faire, des genres artistiques qui visent à célébrer, communiquer, exalter, éduquer, raconter la tradition occidentale et tous façonnent d'une certaine manière la complexe machinerie coloniale. Depuis lors, l'artiste a incarné de différentes manières un être privilégié dans le tissu social, soulignant et actualisant sa capacité créative comme sujet qui détermine la taille et l'ordre de valeur de l'objet.

Dans la triangulation exposée entre l'artiste comme être privilégié, la perspective comme sa manière de faire et le paysage comme représentation scopique de la nature, se manifeste une relation de domination et de possession qui privilégie le point de vue de l'humain, le plaçant à une place hiérarchique dans le processus de production sensible. Ce type de relation a eu diverses manifestations sensibles dans d'autres genres et pratiques artistiques, par exemple, dans l'élaboration de cabinets de curiosités, dans les conceptions de jardins qui forcent les plantes à prendre des formes géométriques ou les figures forcées à fleurir toute l'année. Nous la retrouvons également dans la conception du zoo du XIX siècle, dans l'étude sans racines des plantes, dans la manipulation génétique du *bioart*, dans les blessures aux montagnes du *land art* nord-américain, dans l'effort pour faire des îles artificielles ou pour collecter des jeunes arbres miniatures. Ces expressions artistiques et tant d'autres célèbrent sans cesse la domination de l'homme sur les êtres et les forces de la nature, ils célèbrent le fait d'être la projection où tout se rassemble.

Nous pouvons voir dans ces exemples un principe anthropique fort, qui est également hégémonique. On peut aussi tracer une trajectoire artistique de l'expression d'un principe anthropique faible, voire d'un principe métanthropique, où l'on trouve, par exemple, chez les romantiques un rapport contemplatif à la nature, des expériences du sublime, ou une admiration et une véritable curiosité scientifique dans les expéditions impérialistes qui contribuent à l'animalisation de l'humain, ou encore une approche émotionnelle de la nature dans des pratiques comme celles des impressionnistes ou des marcheurs anglais. Dans des paysages comme ceux de Gustave Courbet ou de Rosa Bonheur, le simple fait de déplacer l'horizon avec son point de fuite correspondant parle déjà d'un déplacement de l'humain. Dans le domaine contemporain, nous trouvons des œuvres comme celles de Wolfang Laib ou de Giuseppe Penone, dans lesquelles le rapport avec les êtres et les forces de la nature peut être compris comme une collaboration ; nous trouvons aussi des pratiques comme l'écosomatique, qui se concentre sur le rapport et l'expérience localisés, ou des artistes qui réalisent des paysages sonores ; de manière générale, nous trouverions aussi ici des artistes processuelles C'est une ligne qui a existé simultanément et à l'intérieur de laquelle je comprends mon propre travail, une façon de travailler qui résiste à la voie hégémonique.

Le but de l'identification de cette ligne historique de l'anthropisme fort est précisément de pouvoir s'éloigner de cette manière de comprendre les relations avec les êtres et les forces de la nature. Dans les expressions artistiques de l'anthropisme fort, l'homme-artiste occupe une position dominante, soutenue par l'idée d'un artiste créateur qui donne forme à la matière. Pour s'éloigner de cette tradition, il est important d'analyser la manière dont l'artiste réalise la production sensible de ses œuvres, quel rapport il entretient avec la matière qu'il travaille, surtout si cette matière fait partie des êtres et des forces de la nature. Durant cette recherche, j'ai analysé ma production sensible comme une manière de connaître les plantes, d'abord dans une perspective critique d'appropriation des méthodes et des langages de l'épistémologie botanique moderne, puis en élargissant la connaissance des plantes vers les êtres et les forces du lieu qu'elles font. Dans les deux processus, j'ai adopté, dans une certaine mesure, une position critique qui consiste à décentrer la place que l'humain a hégémoniquement occupée dans ce type de processus créatifs et à déborder les limites des êtres et des forces de la nature dans le processus de production.

Le décentrement et le débordement constituent tous deux le déplacement ontologique du principe métanthropique. Ils nous permettent aussi de reconnaître l'agentivité poétique

des forces et des êtres de la nature avec lesquels nous travaillons, de les considérer comme des collaborateurs du processus et non comme des objets à maîtriser ou une matière informe à formaliser.

Dans le cadre de la production sensible, le déplacement ontologique consiste à abandonner le rôle central d'être le créateur d'une œuvre, et à déborder les limites de ceux qui participent à la production sensible. Dans le cas des *Corpsperméables*, cela a consisté à déplacer mon corps vers le lieu, d'être un instrument de dessin ou de vent, afin que le brouillard ou le vent puissent produire un dessin ou un son. Il s'agit également de me déplacer du statut de créateur de l'image à celui de membre d'une équipe de production audiovisuelle. Dans le cas de *Indigènes/ Allogènes*, j'ai évolué vers un rôle de disperseur de graines et de gestionnaire de projet. Pour *Frailejonmétrie comparative sc 1:1* et la *Carte des Rapports Tactiles sc 1:1*, le déplacement est plus faible, car il ne se produit qu'au niveau de la représentation de mon propre corps, qui occupe la même place que la plante. Dans ce cas, nous sommes sûrement tous les deux objets ou tous les deux sujets. En effet, ces œuvres sont encore liées aux méthodes et aux langages de l'épistémè botanique moderne. C'est pourquoi la relation avec la matière, aquarelle, crayon, papier, encre, est encore assez proche de la manière d'être du principe anthropique fort, précisément parce que l'intérêt dans ce cas est de s'approprier ses éléments, afin de les critiquer.

Le déplacement ontologique du principe métanthropique s'exprime techniquement dans une production sensible. Par exemple, dans l'énoncé « laisser le brouillard faire un dessin », il y a déjà ce déplacement ontologique. Cependant, il faut aussi prendre des décisions techniques comme le choix du graphite, qui est une poudre légère qui peut être montée dans la densité de l'air ou le choix de la gomme arabique, qui est un liant sensible à l'humidité du brouillard. Dans le cas de *Indigènes/Allogènes*, mon travail a consisté à étudier en profondeur les stratégies de croissance des vignes qui formeraient la sculpture et la décision technique qui en a découlé a consisté à concevoir un support qui leur permette d'exercer leur action poétique dans la mesure où elles sont la matière vivante de la sculpture.

Le déplacement ontologique permet à son tour de déborder les limites des êtres et des forces de la nature dans la production sensible, reconnaissant sa propre agentivité poétique au sein du processus créatif. Dans *Corpsperméables*, les formes obtenues sont réalisées par l'agentivité des forces qui interagissent avec mon corps et avec les matériaux ou les modes d'enregistrement choisis pour chaque cas. Dans la *Carte des Rapports Tactiles*, il y a aussi de la place, d'une certaine manière, pour ce débordement, car les formes inscrites sur le papier proviennent de traces et de tracés, mon geste de créatice se limite à transférer les formes de nos corps sur le papier, sans apporter de contribution formalisante qui les modifie.

Reconnaître l'agentivité poétique des êtres et des forces de la nature enlève à l'humain

la prétendue exclusivité de la réalisation d'une production sensible qui, selon le régime de l'identification, peut être comprise comme art. Dans le principe métanthropique, j'explore la capacité et la possibilité qu'ont tous les êtres et les forces de la nature de faire partie d'un processus créatif au sens artistique. Reconnaître que l'agentivité poétique ne fait pas partie de l'exception humaine, est un élément qui émerge du principe métanthropique et qui dialogue depuis le champ de la production sensible, avec l'appel à l'attention que font des auteurs comme Isabelle Stengers en nommant Gaïa comme un être (2017, p. 39-47), Patricia Noguera avec son argumentation pour construire une éthique environnementale à partir du réenchantement du monde (2004, p. 39-51), ou Bruno Latour pour défendre la « puissance d'agir » de la terre, comme la contre-révolution copernicienne qui doit admettre que la terre, effectivement, bouge. (2017, p. 76-79) Les trois auteurs appellent à la réouverture de la possibilité de reconnaître l'agentivité des êtres et des forces de la Nature, les trois auteurs défendent la théorie Gaïa de Lovelock et rejoignent l'analyse de Lynn Margulis (2002, p.133-151) lorsqu'il explique pourquoi cette théorie a été rejetée par la science orthodoxe.

Le caractère animiste qui confère une agentivité aux entités non humaines a mauvaise réputation dans l'ontologie occidentale moderne. Cependant, je suis d'accord avec ces auteurs pour trouver dans cet animisme redouté une stratégie possible pour restaurer les relations avec les êtres et les forces de la nature face à l'intrusion de Gaïa. C'est précisément la valeur que je trouve dans les replis culturels que j'ai pu habiter avec les ontologies andines, grâce auxquels j'ai pu comprendre par expérience que l'animisme de leurs histoires recèle une éthique relationnelle dans laquelle l'humain n'occupe aucun centre ontologique, et au contraire, fait partie d'un réseau de relations vitales au sein duquel il est évident d'habiter une éthique environnementale. La seconde clé du principe métanthropique renvoie précisément à ce déplacement ontologique de l'humain, qui permet à son tour de déborder les limites que nous avons imposées aux êtres et aux forces de la nature.

Le critique.

Les deux déplacements concernés par le principe métanthropique constituent une critique qui se manifeste dans la production sensible. Pour aborder cette notion, j'engagerai bientôt un dialogue avec la conception de la critique de Foucault analysée par Judit Butler dans son essai *Qu'est-ce que la critique ? Un essai sur la vertu de Foucault (2001)*[77], où l'auteur

77. Extrait de la traduction en espagnol de l'original en anglais(j'ai traduit en français) ¿Que es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault

propose une révision du concept foucaldien pour donner sa propre perspective sur la vertu et la grammaire de la normativité. À partir de son exercice réflexif, je m'intéresse à la méthodologie qu'elle identifie dans la pratique critique de Foucault, car j'utiliserai ces étapes pour analyser comment elles fonctionnent également dans le principe métanthropique.

L'approche de Butler commence par souligner que la critique est distincte de la notion de jugement, tout en précisant qu'elle est une pratique qui dépend de ses objets (2001, p. 2). La notion de critique n'existe pas si elle ne se réfère pas à quelque chose de concret. La première étape de la pratique critique consiste à identifier un objet, qui dans le cas du principe métanthropique, est « la relation que nous, les humains, établissons avec les êtres et les forces de notre planète » (2001, p. 2).

Examiner les limites épistémologiques

Butler poursuit avec la seconde étape, où elle identifie que la pratique critique commence par la révision des limites épistémologiques de son objet, c'est un exercice qui s'origine dans une crise, dans un déchirement qui nous motive à remettre en question l'univers épistémologique dans lequel nous sommes immergés. Pour le principe métanthropique, cette crise est l'Intrusion de Gaïa, une crise qui nous demande de réviser la relation établie avec les êtres et les forces de la nature. Le second mouvement de la pensée critique consiste à commencer à mettre en évidence le cadre épistémologique qui nous limite et nous entoure. Il s'agit d'un rapport aux normes dans lequel le champ de catégorisation lui-même est remis en question (2001, p. 3 - 6). Dans le cas du principe métanthropique, cette révision épistémologique porte sur la connaissance des plantes. Ce choix découle en premier, car il s'agit de l'axe de mes pratiques artistiques, mais c'est une approche qui dépasse le cadre de mes propres intérêts. Je pense que face à l'intrusion de Gaïa, il est important de chercher une nouvelle place ontologique pour les plantes, plus cohérente avec le fait qu'elles rendent la vie possible sur cette planète. La structure et le contenu de *La philosophie des plantes* (Hierneaux, 2021) nous montrent la dette historique que nous avons envers ces êtres, le peu d'analyses que nous leur avons consacrées, les quelques catégories dont nous disposons pour comprendre leur vie. Elle nous montre surtout que notre approche (en tant qu'humains occidentaux) des plantes a été principalement utilitaire et que nous avons seulement essayé de les comprendre comme quelque chose d'inférieur aux animaux (Pouteau, 2021, p. 320-374). Des auteurs comme Emanuelle Cossia (2016, p. 16), Stefano Mancuso y Alessandra Viola, (2015, p. 10) ou Antony Trewabas (2021, p. 148-173) attirent également l'attention sur ce point, que je rejoins à partir de mes pratiques artistiques. Puisque l'objet de la critique du principe métanthropique se situe dans la relation avec les êtres et les forces de la planète, et que les plantes sont l'ensemble des êtres qui font circuler l'énergie et créent les moyens pour que la vie soit possible, je pense que focaliser la révision épistémologique sur la connaissance des plantes est une décision que nous commençons à partager à partir de nombreuses disciplines (Bosdeveix, 2021). Je pense que dans cette revue épistémologique du monde végétal, il est important d'intégrer d'autres ontologies qui permettent d'élargir le cadre de référence et d'apporter une distance critique. Il sera également important d'intégrer dans la révision épistémique les expériences du corps, le perceptuel, es affects, les expériences avec les plantes, du quotidien au rituel. L'exercice consistant à revoir la manière dont nous comprenons les plantes sera fondamental pour la construction d'un nouveau paradigme de relation avec notre planète. En effet, nous devons commencer par reconnaître qu'il s'agit d'une planète vivante, en grande partie parce que c'est une planète végétale.

Cette recherche a commencé par examiner l'épistémè botanique moderne fabriqué à partir de ce que nous appelons aujourd'hui la Colombie. En effet, cette épistémè est à la base de la constructiond'un imaginaire de nation, qui détermine à son tour les relations hégémoniques établies avec la nature dans ce territoire. Ce choix correspond au déplacement topologique proposé par le principe métanthropique : se situer et se laisser interroger par les plantes, dans la mesure où leurs corps « font le lieu». Le fondement de l'épistémè botanique moderne est le cadre de référence épistémologique dans lequel ont été créés les ouvrages *Frailejonmétrie comparative éch1:1* et *Carte des Rapports Tactiles sc 1:1*. Cependant, il existe de nombreux autres cadres à examiner, par exemple, dans le cas de la sculpture vivante *Indigènes/Allogènes*, cet examen s'est concentré sur les concepts temporels de ce que nous considérons comme Indigènes et ce que nous considérons comme Allogènes. Dans les deux cas, les pratiques artistiques/critiques m'ont amené à élaborer une position décoloniale qui traverse mon travail en général, et qui révise les relations avec le végétal : de manière très générale, on peut affirmer que les plantes sont enracinées, et que le premier geste de la colonialité du pouvoir, exercé sur leurs corps depuis la fondation de l'épistémè botanique moderne ou des processus de colonisation, consiste à les déraciner, à les séparer du « lieu q'uils font », les découper, les aplatir, les décrire, les transformer en objets coupés de leurs relations locales. Ainsi, le déplacement topologique proposé par le principe métanthropique consiste à mettre les pieds sur terre et à se laisser interroger par les plantes. Cette interrogation conduit à une révision du cadre épistémologique dans lequel nous les comprenons ou nous nous rapportons à elles.

Poser les pieds sur terre est une image par laquelle je veux dire quelque chose de plus large. Il s'agit pour nous, mammifères, de nous rapprocher de la place des plantes, de nous enraciner dans leur sol afin de comprendre comment elles « font le lieu qui habitent ». Il s'agit de trouver un moyen de rester immobile pendant un moment, pour essayer de comprendre ce que signifie faire le lieu avec eux. Ce questionnement implique une observation intense, la collecte de données, des méthodes d'étude ; mais il implique aussi l'investigation de formes de connaissance qui ont à voir avec le savoir local qui existe dans chaque lieu où nous posons le pied sur le sol. Dans mon cas, j'ai pu apprendre les ontologies des communautés andines grâce à l'expérience de rituels dans lesquels les plantes sont fondamentales. Les plantes de pouvoir qui composent le *yagé*, par exemple, entrent dans le corps et le traversent, produi-

sant des expériences sensorielles qui affectent la compréhension du monde, qui changent la conscience et modifient les relations. Dans ce contexte, les plantes ne sont pas de simples substances, elles sont considérées comme des personnes, on leur parle comme à des professeurs, des interlocuteurs qui nous apprennent définitivement quelque chose. On les appelle grands-mères, ancêtres, êtres pleins de sagesse et de pouvoir de guérison. L'expérience de mettre les pieds sur terre, avec tous ces aspects mentionnés, est ce qui permet réellement d'avoir une distance critique par rapport au cadre épistémologique examiné.

Le désir de ne pas être gouverné

Le troisième point mentionné par Butler dans son essai a trait à ce qui motive affectivement toute pratique critique : le désir de ne pas être gouverné. Elle explique comment ce désir suscite à son tour des questions spécifiques, par exemple, sur la manière dont la domination se manifeste, les principes qui la régissent, les objectifs qu'elle vise ou les procédures qu'elle utilise (2001, p. 7). Une fois le cadre épistémologique identifié, nous procédons à la compréhension de ses rouages, à la compréhension de la relation entre les mécanismes de coercition et les contenus de la connaissance, entre la connaissance et le pouvoir. Nous pouvons voir ici comment la pratique critique devient de plus en plus concrète et se situe également dans les affects, dans ce cas, le désir de ne pas être gouverné est le moteur de cette série de questionnements inhérents à la pratique critique. Pour comprendre comment ce passage de la pratique critique opère dans le principe métanthropique, je réfléchirai au déplacement ontologique qui décentre l'humain, même de l'exercice critique pratiqué :

La critique de Foucault s'articule habituellement entre les relations de pouvoir entre les humains, le principe métanthropique est soulevé pour revoir la même relation de pouvoir, mais en se référant à la relation hégémonique entre les humains et les êtres, et forces de la nature, en commençant par un examen des relations avec les plantes, selon l'argument qui vient d'être développé.

Le désir de ne pas être gouverné, dont parle Foucault, est une affection qui s'exprime du bas vers le haut de la pyramide hiérarchique par laquelle notre société a été organisée. Si nous transférons la pyramide hiérarchique à la compréhension de la vie sur la planète, nous trouvons aussi une autre pyramide avec des valeurs hiérarchiques qui ont peu changé depuis Aristote, une pyramide de valeurs qui ne correspond pas à certaines découvertes scientifiques[78] et qui ne correspond pas non plus à la connaissance des plantes qui provient, par exemple, des ontologies amérindiennes, où les plantes de pouvoir sont considérées comme des maîtres qui nous apprennent à vivre.

La manière hégémonique de catégoriser et de valoriser le vivant détermine même la relation aux êtres et aux forces de la nature. Dans la pyramide de valorisation, nous pouvons voir que les êtres végétaux se trouvent au bas de la pyramide. Il s'agit peut-être d'un héritage de la définition du végétal chez Aristote, qui admet que les plantes ont une âme, mais que cette âme n'a qu'une faculté nutritive, et qui nie donc qu'elles aient des sensations. En niant la sensation, on leur refuse aussi le désir, le mouvement et la parole. En nous référant aux plantes dans De Anima, nous trouvons que : « Ces puissances, disions-nous, sont les facultés nutritive, désirante, sensitive, locomotrice, pensante. Les plantes nòntque le faculté nutritive » (Aristote, De l'âime 414 a 35)

Bien que cette définition ne contienne aucun jugement de valeur, elle a servi à interpréter les plantes au cours des siècles comme des êtres à peine vivants, presque des objets incapables de bouger, de sentir, de communiquer. Depuis lors, les plantes ont été hégémoniquement comprises comme le miroir négatif de tout ce que sont les animaux.

En revenant à la tâche de « comment ne pas être gouverné » dans le cadre du principe métanthropique, je me pose la question très inconfortable : les plantes ont-elles ce désir de ne pas être gouvernées ? Et, si oui, comment l'expriment-ils ? Je peux aussi poser la question dans l'autre sens : puis-je me demander si les plantes qui poussent en monoculture, qui ont conquis la planète, qui ne font aucun effort pour disséminer leurs graines, pour se nourrir ou repousser les parasites, sont-elles gouvernées ou nous gouvernent-elles, nous, les humains ? En fin de compte, nous faisons de nombreux efforts pour qu'ils n'aient pas à le faire. Dans cet ordre d'idées, ils nous auraient domestiqués pour coloniser de grands territoires sur la planète. Dans l'une ou l'autre des deux manières de poser les questions, on suppose que le principe qui régit la vie est celui d'une série de relations hiérarchiques et de pouvoir.

Cette façon de s'interroger sur les relations avec les plantes est donc anthropocentrique. En effet, elle transfère le modèle des relations humaines (patriarcales, capitalistes, extractivistes) au modèle des relations vitales sur la planète, alors que nous disposons certainement de connaissances scientifiques et empiriques qui nous disent que la vie fonctionne de manière différente. Selon la pensée de Lynn Margulis, les relations vitales qui régissent la planète sont davantage marquées par la collaboration et la symbiose que par la domination hiérarchique (2002, p. 15 - 22). C'est aussi un défaut de penser que les relations humaines fonctionnent uniquement dans cette logique de domination, qui, bien qu'hégémonique, génère aussi des espaces de résistance avec d'autres modes de relation.

78. Dans le chapitre sur les taxonomies (Agamben, 2006, p. 53-59), l'auteur nous montre la recherche que Linné entreprend auprès de la communauté scientifique pour trouver une raison anatomique qui justifie la création d'un taxon particulier dans lequel classer l'humain. Bien qu'il ne la trouve pas, il fait une exception pour ne pas le laisser au même rang qu'un autre singe. lynn Margulis et Dorian Sagan rejettent l'exceptionnalité de l'humain, arguant que " tous les organismes ont désormais atteint le même niveau d'évolution " (2013, p.48).

Dans le texte de Sylvie Pouteau, (2021, p. 320 - 374) on peut voir le grand effort argumentatif fait pour imaginer une éthique végétale. La voie proposée par l'auteur confère une grande responsabilité à la connaissance scientifique et à l'ordonnancement du monde selon des principes juridiques, qui sont tous deux — la science et le droit — des épistémologies construites avec l'être humain comme axe central. Poser une pratique critique sous ces épistémologies ne serait pas conforme au déplacement ontologique proposé par le principe métanthropique. La question ainsi posée, nous oblige à penser la vie des plantes sous les paramètres de la vie des animaux, ou sous des références utilitaires toujours humaines. Nous le voyons explicitement dans l'exemple de la loi suisse qui, lorsqu'elle est appliquée, ne parvient qu'à empêcher la cueillette des fleurs au bord de la route, car cela semble être une raison arbitraire pour s'attaquer à une plante, alors que l'expérimentation génétique avec elles pour former des monocultures extensives est un bénéfice parfaitement justifié pour l'humanité. (2021, p. 349) Quelque chose de similaire se produit avec les déclarations de droits pour les entités naturelles telles que les rivières ou les écosystèmes, qui sont de plus en plus fréquentes dans le sud politique du monde[79]. Lorsqu'il s'agit d'appliquer ces concepts juridiques, le problème de la représentation se pose inévitablement. En effet, pour que ces êtres puissent défendre leurs droits, un humain doit les représenter et se désigner comme le connaisseur de la volonté de cette entité naturelle. C'est sur ce chemin que l'on tombe rapidement dans la question inconfortable de savoir si ces êtres souhaitent ou non être gouvernés.

Le problème de cette logique juridique est qu'elle fonctionne comme une série de cercles concentriques qui ont pour axe central le sujet de droit sur lequel ce système a été fondé : le citoyen masculin. Ce sujet par excellence, qui est aussi un baron, blanc et riche, était et est toujours la référence idéale de ce qui est digne. Depuis que les droits du citoyen masculin ont été déclarés, presque toutes les révolutions, le militantisme, les luttes et la législation ont consisté à élargir ce premier cercle sans en modifier le centre. Bientôt, le sujet s'est étendu aux humains en général. Après, des cercles concentriques ont été ajoutés pour inclure les femmes, les noirs, les Indiens[80], les diversités sexuelles, les enfants, les animaux, et aujourd'hui nous essayons d'inclure les plantes, les rivières, les écosystèmes dans le système concentrique. Mais, ces nouveaux cercles posent un problème fondamental, quelque chose a changé par rapport aux premiers. Ainsi, nous essayons d'y inclure des êtres dont la

79. L'Équateur, la Colombie, le Brésil et l'Inde sont les pays qui comptent le plus grand nombre d'entités naturelles reconnues comme sujets de droit. (Cavanes, p. 125).

80. J'utilise intentionnellement ces mots avec une connotation péjorative pour souligner que l'homme blanc reste le point de référence de ce système concentrique.

nature est différente de la nature humaine, et pourtant nous les forçons à entrer dans cette logique anthropocentrique. Les nouveaux sujets de droit ne peuvent pas fonctionner de la même manière que les précédents, car ils ne sont plus le même type d'êtres. Comme nous l'avons vu à l'article 120 de la Constitution suisse (Pouteau, 2021, p. 345), ou comme nous le voyons avec les multiples déclarations de droits desentités naturelles qui sont actuellement faites dans le sud politique, lorsqu'il s'agit de l'application pragmatique de ces lois, nous sommes confrontés à un problème monumental. Nous retombons dans le problème de la représentation anthropocentrique qui ne reconnaît pas la manière d'être de ces êtres, mais les contraint ontologiquement à la manière d'être des humains.

Ce parcours argumentatif arrive à l'angle mort que Sylvie Pouteau nous montre dans son argumentation de l'éthique végétale autour du concept de pathocentrisme:

> « Le débat éthique s'est focalisé sur ce que l'on juge important pour les animaux, en particulier la capacité à souffrir. » (2021, p. 335). Il rappelle également qu'il ne s'agit pas d'une nouvelle position, mais au contraire d'une position qui renforce l'idée que « Dieu ne pouvait pas être injuste au point d'avoir créé des êtres capables de souffrir de la douleur, et donc incapables de fuir ou de se protéger » (2021, p. 340).

La voie argumentative proposée par le pathocentrisme est parfaitement illustrée et moquée avec l'image du cri de la carotte (2021, p 355). Ceci étant, la question du désir des plantes d'être gouvernées ou non, semble avoir peu de sens. Cependant, il s'agit d'un moteur important dans les affections de l'esprit critique qui fonctionne également dans le principe métanthropique.

Rappelons que le principe métanthropique propose deux déplacements, un ontologique qui implique de décentrer l'humain, et un topologique qui implique de se situer dans un lieu, de mettre les pieds sur terre pour se laisser interroger par les plantes et se donne les moyens de les connaître autrement. La critique proposée par le principe métanthropique consiste donc à observer le monde végétal, en se dépouillant de notre position anthropocentrique de référence. Il s'agit d'un effort énorme, qui implique même de modifier le langage, les modes de connaissance et les modes de relation. Puisque le pouvoir s'articule avec les manières de connaître (Butler, 2001, p. 10), la question que nous devons nous poser à ce stade n'est pas de savoir si les plantes souhaitent être gouvernées ou non, mais si notre manière de les connaître est déjà une forme de gouvernement sur elles. Je pense que oui, surtout si la manière de les connaître est celle proposée par l'épistémè botanique moderne, ou si la manière de les connaître ne remet pas en question et ne complète pas l'observation faite par Aristote, il y a plus de deux mille ans. L'intrusion de Gaïa nous oblige donc à modifier la question même qui encadre nos relations avec les êtres végétaux ; il est temps de les interroger d'une manière différente, de leur permettre de nous interro-

ger et de nous enseigner. Il est temps d'apprendre à les connaître pour ce qu'ils sont, sans autre référence que leur façon d'être extraordinaire, merveilleuse et énigmatique. Sinon, nous continuerons dans cette conception objectalisée proposée à partir des ontologies, croyances et cadres de référence hégémoniques qui ont systématiquement soutenu les exercices de pouvoir sur leurs corps. Par conséquent, la pratique critique du principe métanthropique réside à ce stade dans l'intégration d'autres modes de connaissance des plantes, qui nous permettent à leur tour d'entrer en relation avec elles d'une manière différente. Ces changements seront à la base de l'établissement d'un autre type de relation avec les êtres et les forces de la nature.

Les changements concernés par le principe métanthropique proposent également une modification du modèle géométrique selon lequel nous comprenons la vie sur cette planète, dans lequel les pyramides d'évaluation avec les humains au sommet ou les cercles concentriques de droits légaux avec les humains au centre n'ont plus de sens. Si la révision épistémologique du monde végétal nous permet de connaître les plantes d'une autre manière, peut-être pouvons-nous commencer à imaginer une structure géométrique qui façonne l'ontologie du nouveau paradigme, une structure qui ressemble davantage à ce qu'est la vie sur la planète.

Je soupçonne qu'il sera une figure instable.

J'imagine qu'il ressemblera davantage à une éponge, un volume fait peut-être de plis.

La fiction comme stratégie

Les trois étapes mentionnées jusqu'ici par Butler visent à identifier les points de rupture possibles de l'objet critiqué, précisément pour montrer la possibilité d'introduire un changement. Cette possibilité est énoncée chez Foucault comme un exercice de fiction (Butler, 2001, p. 12), et c'est ici que les pratiques artistiques prennent un sens plus clair dans la pratique de la pensée critique. Je vais donc faire un saut vers la pensée de Rancière, qui a structuré toute la réflexion esthétique de cette recherche :

> « La fiction n'est pas la création d'un monde imaginaire opposé au monde réel. C'est l'œuvre qui produit le Dissensus, qui modifie les modes de présentation sensible et les formes d'énonciation en changeant de cadre, d'échelle ou de rythme, en construisant de nouveaux rapports entre l'apparence et la réalité, le singulier et le commun, le visible et sa signification » (2008, p. 66- 67).

Avec cette citation, je transfère la pratique critique au domaine de la production sensible, au sein duquel se trouve le principe métanthropique. La fiction, chez les deux auteurs, renvoie à la possibilité, c'est une stratégie qui permet de montrer les mêmes choses de

différentes manières. Les « mêmes » choses dans le principe métanthropique sont la relation avec les êtres et les forces de notre planète. Montrer cette relation d'une « manière différente », c'est ce qui se passe dans la production sensible faite sous les paramètres du principe métanthropique.

Se concentrer sur la vie des plantes, entrer en relation avec ces corps d'une manière que nous commençons tout juste à concevoir (dans la modernité occidentale), fictionner avec ces possibilités est la stratégie qui procède d'une pratique critique. C'est donc une manière de suspendre les jugements, de pratiquer la liberté d'imaginer qu'un « autre possible est possible » (Arturo Escobar, 2018). La critique appartient donc à l'imagination, au domaine des possibles. Les déplacements du principe mentanthropique proposent une stratégie de production sensible d'où émergent des fictions, des objets sensibles qui proposent d'autres relations possibles avec les êtres et les forces de la nature.

Pour donner un exemple du fonctionnement de la fiction dans le principe métanthropique, nous pouvons rappeler que *Frailejonmétrie comparative sc 1:1* et la *Carte des Rapports Tactiles sc 1:1* se situent dans le lieu d'une épistémologie possible, qui est le titre du seconde chapitre. Il s'agit d'œuvres qui découlent de l'examen des méthodes de la science botanique moderne et qui tentent de révéler les formes de domination soutenues par cette façon de connaître. Dans ce cas, il s'agit de la domination de l'homme sur la vie végétale par un processus d'objectivation de leurs corps, qui s'inscrit également dans le cadre des objectifs de la grande entreprise coloniale. Ces œuvres montrent la relation entre le savoir et le pouvoir, elles font de la fiction sur un mode de connaissance dans lequel la relation sujet scientifique et objet plante a été aménagée différemment. Dans le cas des *Corpsperméables*, la fiction opère en décentrant la place de l'humain dans la production sensible et en reconnaissant l'agentivité poétique des êtres et des forces du *páramo* dans la production de ces vidéos. Il s'agit de réaliser une production sensible dans laquelle la place de l'humain n'est pas centrale, et les êtres et les forces débordent les limites que nous leur avons imposé à partir de nos propres cadres de référence.

Penser la critique dans la perspective de la production sensible permet de transférer la réflexion sur un plan immanent, matériel et corporel, où les affections, les perceptions et les relations impliquées par les pratiques artistiques du principe métanthropique, font partie de ce mode de connaissance qui peut à son tour élargir notre conscience de notre place dans le cadre de la vie planétaire. Je comprends cet élargissement de la conscience comme une expérience spirituelle qui permet à son tour la formation d'une éthique environnementale.

L'expérience spirituelle.

La spiritualité que je souhaite mettre en évidence à partir du principe métanthropique est également localisée, en même temps dans un lieu physique (le *páramo* dans le cas de cette recherche) et dans le corps qui perçoit et se rapporte à ce lieu.

Dans la section où je définis le *páramo* comme un état végétal de l'eau, je décris la manière dont les conditions géophysiques du *páramo* affectent la perception, et comment cela entraine une expérience d'étrangeté qui ouvre à son tour la possibilité d'élargir la conscience. L'expérience de la *Frailejonmetrie Comparative éch 1:1* impliquait de rester immobile pendant de longues journées durant les 12 voyages dans le *páramo*. Cela impliquait d'être là dans une observation très attentive de chaque détail du corps d'un *frailejón*, le métier d'illustrateur botanique était le prétexte parfait pour une entreprise aussi audacieuse, surtout en raison des conditions géophysiques qui imposent au corps humain une série de sensations et de défis de survie dans le *páramo*.

Dans la répartition du territoire des communautés andines du Cauca (Portela 2000, p. 27-53), le supramunde qui se trouvent dans la partie la plus élevée de la montagne sont réservées aux forces tutélaires et aux esprits. Les humains accèdent à ces lieux avec respect et humilité, reconnaissant dans des gestes tels que le *pagamento*, cet ordonnancement du territoire. Dans mes pratiques artistiques, il a été essentiel de reconnaître et d'agir en cohérence avec cette logique. En effet, l'expérience m'a appris que le *páramo* n'est pas un lieu pour les humains, et que lorsqu'on y entre, il est important de reconnaître que l'on est dans un territoire où l'on est particulièrement vulnérable et sensible. Reconnaître ce fait par un geste ouvre la possibilité d'avoir une perception extraordinaire du *páramo*, qui a son tour, avec un peu de travail, peut élargir notre conscience de notre participation au réseau vital de cette planète.

Le *páramo*, avec ses conditions géophysiques, sa macrodiversité, sa rivière flottante, son brouillard aveuglant, son rayonnement extrême, son humidité permanente, ses communautés de *frailejones* qui nous interpellent par leur présence, ses vents glacés, ses petites lagunes, ses plis culturels et sa structure éponge qui fait qu'il est impossible d'imaginer une limite, est un de ces lieux où il est possible de former directement dans le corps, la compréhension de ce qu'Arne Naes a appelé l'écologie profonde, quelque chose que je comprends comme une conscience élargie où l'humain n'occupe définitivement plus une place centrale. Nous pouvons déjà voir cette position dans la première déclaration du mouvement de l'écologie profonde : « Rejet de l'image de l'être-humain-au-sein-de-l'environnement en faveur de l'image relationnelle de Champ de vue total » (2017, p. 120).

Le fait d'être sur le *páramo* à de fortes résonances avec l'expérience décrite par l'auteur d'être à la ligne forestière (2017, p. 103-109). Pour lui, la situation liminale contient une valeur symbolique, énigmatique et inquiétante parce qu'elle se produit précisément dans une zone de transit. Il décrit cette expérience comme quelque chose de mystique. Cependant, il le fait à travers la description de la forme des arbres qui forcent leurs corps dans les conditions extrêmes de la limite supérieure forestière et transfère cette image des corps végétaux à la formation d'une conscience. L'auteur révèle que le fait d'être dans ce lieu, « nous permet d'apprendre l'expérience immédiate de la ligne forestière comme une expérience de la réalité de soi » (Naes, 2017 p.109).

Dans son contexte, l'escalade est la manière qu'à choisi Næs de propitier l'expérience de la limite supérieure forestière, elle aurait une place équivalente à ce qu'est l'artisanat de l'illustration botanique dans mes pratiques artistiques. Les deux sont les pratiques qui nous permettent d'être là, dans ces lieux au-delà des forêts, d'être à l'endroit où le ciel touche la terre, de nous écouter dans le silence des hautes montagnes qui nous aident à élaborer notre compréhension de nous-mêmes et de notre place dans le réseau vital de la planète.

Les références d'Arne Næs résonnent avec celles des pratiques artistiques que j'ai développées dans le cadre de cette recherche, l'escalade et mon travail ont tous deux étés situés dans des lieux liminaires qui produisent un étrangeté dans la perception. Ces deux activités impliquent une prise de conscience permanente de la présence de son propre corps, et de ces expériences découle une sorte de relation avec le monde. Ce sont donc des sauts d'expérience qui relient un lieu, des corps et conduisent à l'élaboration de principes. Dans le cas d'Arne Næs, il s'agirait des sept points de l'écologie profonde (2017, p. 1200-131), et dans mon cas du principe métanthropique. Je peux comprendre ce processus comme une expérience spirituelle qui se produit dans l'immanence du corps situé dans un lieu spécifique. Il s'agit donc d'une spiritualité donnée dans l'immanence du corps, dans la hauteur liminale des montagnes.

D'après mon expérience, je peux affirmer que la conscience s'élargit ainsi, et que c'est déjà une expérience spirituelle. Je crois que dans la formation d'une éthique environnementale, dans la construction d'un nouveau paradigme de relation avec notre planète, il est aussi important de questionner les cadres scientifiques et juridiques que d'intégrer l'expérience sensible et spirituelle dans la connaissance, c'est ce que je propose et ce que je crois apporter du principe métanthropique.

Je crois que nous élaborons, parmi d'autres, L*e contrat naturel* que Michael Serres nous a invités à célébrer trois décennies auparavant (1990). Je crois que nous élargissons la niche juridique qu'il nous a proposée, en intégrant le corps de tous les êtres vivants, la force de toutes les forces planétaires, je crois que de plus en plus de personnes reconnaissent leur agentivité poétique et intègrent également la vie spirituelle, les affections et les perceptions dans la connaissance. Nous encourageons les modes de connaissance où il y a définitivement des points de contact entre les plis de différentes ontologies. Nous essayons d'imaginer une structure ontologique où la vie n'est pas ordonnée en pyramides de valeurs et où l'humain n'est pas quelque chose d'exceptionnel. Nous imaginons un nouveau paradigme de relation avec notre merveilleuse planète vivante, où il est habituel de remettre en question les cadres dans lesquels nous pensons savoir quelque chose.

CONCLUSIONS

Le parcours visant à définir le principe métanthropique s'est concentré sur l'analyse de la façon dont nous connaissons les plantes. Tout d'abord, en examinant la manière dont on procédait au XVIII siècle sur le territoire correspondait à la Colombie d'aujourd'hui, puis en proposant une critique de cette manière de connaître à partir de mes pratiques artistiques.

En général, je peux conclure que ma contribution à l'intrusion de Gaïa est d'imaginer une manière plus complexe de connaître et d'entrer en relation avec les plantes, c'est-à-dire d'imaginer une épistémè végétale possible. De cette recherche, je peux conclure que nous avons une énorme dette envers les êtres qui font circuler l'énergie du soleil et produisent des variations dans les états de l'eau. Je pense que nous devons apprendre à connaître les plantes de manière plus complexe, en tant qu'êtres qui font de cette planète un lieu vivant.

Par « plus complexe », j'entends que dans cette épistémè végétale possible, sont intégrés des éléments et des modes de connaissance propres à la science, à l'expérience sensible et à l'expérience spirituelle, aspects qui émergent d'une pratique artistique localisée. Une épistémè dont le fondement et la méthodologie consistent à favoriser une relation profonde avec les plantes et avec le « lieu qu'elles font ». Dans cette relation avec le lieu, il est important de reconnaître les éléments biophysiques, sensoriels et culturels, car ils interagissent tous dans la formation d'une connaissance complexe. Par éléments culturels, j'entends également l'urgence d'intégrer de nombreux récits, diverses ontologies, en laissant de côté les hiérarchies qui donnent de la valeur à certains plutôt qu'à d'autres.

Quand on connait mieux, on aime, et à partir de cette affection, il est possible de construire un nouveau paradigme de relation avec notre planète. C'est là que réside la possibilité apporter une contribution éthique à partir du principe métanthropique, et c'est précisément la projection que propose cette recherche.

J'aime à penser que si nous connaissons les plantes de cette manière, nous pouvons contribuer avec de pratiques artistiques face à l'intrusion de Gaïa. Cependant, il n'y a aucun moyen de le savoir, et c'est là aussi la limite qui s'ouvre à partir du principe métanthropique. Le plus difficile dans l'élaboration d'un objectif de travail à partir de pratiques artistiques est peut-être qu'il n'y a aucune réponse claire aux questions posées, ni de moyen de savoir si les objectifs sont atteints. Mais, cela ne signifie pas que j'arrêterai de le faire.

Je poursuis avec un tour d'horizon des conclusions qui, dans chaque chapitre, m'ont conduite à l'élaboration du principe métanthropique :

La recherche a commencé par l'analyse de l'épistémè botanique moderne dans le cas de José Celestino Mutis. Pour ce faire, j'ai utilisé le système des régimes de Rancière, qui m'a permis de comprendre les motivations et les systèmes d'identification considérés pour produire les objets sensibles propres à l'épistémè botanique moderne. En d'autres termes, le système de Rancière m'a permis d'analyser le régime d'production qui déterminait la manière d'être des spécimens d'herbiers, des descriptions techniques et des illustrations botaniques.

Les conclusions suivantes se dégagent de cette analyse :

- Que l'épistémè botanique moderne, toujours en vigueur, est une science scopique qui produit des images comme preuve de son savoir. Les spécimens d'herbier sont des images valorisées sous le régime éthique de la production sensible et sont les preuves scientifiques qui confirment les connaissances, alors que les illustrations botaniques sont produites sous les critères du régime poétique de la production sensible et participent à l'étape divulgatrice du savoir botanique.

- Jose Celestino Mutis, en tant que directeur du EBR-NRG, a produit un type d'image dans lequel se combinaient spécimens d'herbier et illustrations botaniques, produisant un style particulier valorisé selon les critères du régime poétique de la production sensible. Cette combinaison d'images, et aussi le système d'identification poétique de ceux-ci, ont empêché le travail de Mutis d'être considéré par l'Académie des sciences d'Uppsala (où était centré l'exercice taxonomique de Linné). Néanmoins, la EBR-NRG a été un phénomène exceptionnel qui a jeté les bases de l'imaginaire de la nation colombienne. Ces fondements sont simultanément émancipateurs et autonomisants pour le local, et par ailleurs, ils sont les gestionnaires d'une colonialité de pouvoir sur le monde végétal et le monde social.

- Le EBR-NRG était une double entreprise coloniale, du point de vue de l'empire sur la colonie à la recherche de ressources botaniques exploitables, et du point de vue des humains sur les corps végétaux. La colonialité du pouvoir sur le monde végétal peut être identifiée à travers les gestes de production de connaissance caractéristiques de la botanique moderne : ceux-ci sont produits par un sujet scientifique qui étudie un objet végétal, et ce, au moyen de différents gestes qui peuvent être synthétisés sous le concept de déracinement : les plantes, sous cet épistémè, sont comprises comme des objets déracinés, détachés de leur environnement et de leurs relations symbiotiques locales.

Dans le second chapitre, je m'approprie dans mes pratiques artistiques les méthodes et les langages de l'épistémè botanique moderne afin de critiquer précisément le déracinement que cet épistémè produit, en transgressant également la relation entre

le sujet (scientifique-artiste) et l'objet végétal. Ces deux attitudes - déracinement et objectivation - découlent des croyances anthropocentriques et patriarcales qui opèrent au sein des sciences modernes. En tant qu'artiste, je me demande comment me déplacer de ce lieu et comment déborder les limites de l'humain dans la production sensible de connaissances végétales.

Pour répondre à cet objectif, je vais me référer à une série de *frailejones*, une plante emblématique des *páramos*, qui a la vertu particulière de ressembler au corps humain par son volume et sa taille. Ces pratiques ont donné lieu aux oeuvres intitulées *La Frailejonmetrie comparative sc 1:1* et *La Carte des rapports tactiles sc 1:1*. De la réflexion qui a tourné autour de ces pratiques artistiques, je peux conclure que l'affection produite chez les humains, trouvant une ressemblance anthropomorphique dans une plante, a le pouvoir d'être un portail qui nous permet de transiter vers un lieu métanthropique. C'est-à-dire que l'affection de la ressemblance ouvre la possibilité de nous déplacer du centre ontologique que nous occupons et, de plus, permet aux êtres et aux forces de la nature de déborder les limites que nous leur avons imposées. Afin d'identifier ce pouvoir, il était important de reconnaître et d'analyser les ontologies andines et ainsi que l'expérience du travail *in situ*, qui a montré la capacité relationnelle des pratiques artistiques, ainsi que l'expérience spirituelle qui en découle.

Dans le troisième chapitre, je me plonge dans l'expérience relationnelle et spirituelle du travail *in situ*, *à la* recherche de stratégies sensibles pour décentrer ma place de créatice de manière plus forte et permettre ainsi le débordement des limites des êtres et des forces du *páramo* dans un processus de production sensible. Les quatre vidéos performances de la série *Corpsperméables* sont issues de cet exercice : frère VII, vent III, brouillard VIII et lagune IX. En analysant ma manière de travailler et d'entrer en relation avec le *páramo*, j'élabore le concept d'agentivité poétique : la capacité de production que possèdent déjà les êtres et les forces de la nature, mais qui produit en entre un sens critique, qui émerge précisément de la manière dont ils ont participé à cette production sensible. Dans ce cas, le sens critique consiste à montrer un mode de participation à la production sensible qui ne soit pas anthropocentrique. Cette façon de travailler ouvre la possibilité d'avoir une expérience spirituelle, comprise comme quelque chose qui se passe dans l'imminence du corps localisé. La localisation implique précisément une relation profonde avec les êtres qui « font ce lieu ». Je pense que les pratiques artistiques qui fonctionnent selon le principe métanthropique peuvent contribuer à la formation d'affections qui aident à transformer les habitudes de relation que nous avons avec notre planète.

Avec les éléments de l'analyse des pratiques artistiques développés dans les deuxième et troisièmes chapitres, j'élabore deux définitions du *páramo*, dans lesquelles les données scientifiques sont intégrées aux éléments sensibles et aux éléments de l'expérience spirituelle. Ces définitions du *páramo* sont un échantillon du type d'épistémè qui peut être construit à travers les pratiques artistiques, lorsque ces pratiques ont émergé d'un déplacement topologique et ontologique tel que celui posé par le principe métanthropique.

Pour conclure, j'explique de manière générique le principe métanthropique : sa généalogie, le fonctionnement de ses déplacements et la puissance critique et spirituelle qui en découle. Telle serait la contribution que peuvent apporter les pratiques artistiques face à l'intrusion de Gaïa :

Le déplacement topologique consiste à se situer dans un lieu physique afin de se laisser interroger par les plantes qui « font ce lieu ». Le déplacement ontologique consiste à prendre conscience de la manière dont l'anthropocentrisme opère dans les pratiques artistiques afin de rechercher des stratégies plastiques permettant de s'éloigner de cette place privilégiée. Le déplacement ontologique implique également s'ouvrir à d'autres ontologies ; dans mon cas, c'est celle des communautés andines du sud de la Colombie, dont je trouve les connaissances que le *pagamento* contient très précieuses : une compréhension cyclique et volumétrique du territoire, qui à son tour nous aide à accepter que les dichotomies et les contradictions font partie des forces cycliques de la vie elle-même. Le *pagamento* peut nous aider à comprendre que les dualismes existent bel et bien comme des forces qui régulent les cycles, et que le problème ne réside pas dans l'opposition des éléments, mais dans l'attribution d'une valeur supérieure à l'un d'entre eux, puisque c'est ce qui soutient l'idéologie de domination et d'oppression inhérente au système anthropocentrique patriarcal.

Bien que l'élaboration du principe métanthropique corresponde à une manière de comprendre mon propre travail qui se réfère toujours à la vie des plantes, je pense que le concept ne se limite pas seulement à mes propres intérêts. Au contraire, j'ai l'impression que l'on prête de plus en plus attention à l'appel lancé par des auteurs comme Emanuele Coccia (2016), Linn Margulis (2002), Stefano Mancuso et Alessandra Viola (2017), Antoni Trewabas (2014) et Sylvie Pouteau (2014) entre autres, pour reconnaître la place ontologique, vitale, relationnelle que les plantes occupent dans le réseau de la vie. C'est pourquoi le déplacement topologique et ontologique, en accordant une attention particulière aux plantes, peut être étendu à d'autres disciplines comme une stratégie qui nous permet de configurer une meilleure façon d'habiter la planète.

Comme projection de cette thèse de doctorat, et en gardant à l'esprit que le principe métanthropique est aussi un mode de connaissance, j'ai pensé à deux espaces pédagogiques pour partager ces conclusions. L'un sera institutionnel et l'autre sera celui de la résistance aux formes hégémoniques.

Le volet institutionnel se déroulerait dans le cadre de l'*Universidad Nacional de Colombia*, où je suis professeure associée à la faculté des Arts. Avant de commencer mon doctorat, j'ai conçu un cours intitulé -Bioesthetics -, destiné aux étudiants en master de différentes facultés. Pendant le doctorat, j'ai eu l'occasion de suivre quelques cours à la faculté des sciences, plus précisément en botanique. J'ai aussi noué des liens avec des professeurs intéressés par la promotion de ces espaces entre les facultés. Le cours vise à étudier des textes qui permettent d'opérer le déplacement ontologique proposé par le principe métanthropique, et il intégrera des pratiques artistiques liées au lieu.

L'espace pédagogique de la résistance sera l'*École des plantes*, un lieu où l'on apprendra à connaître le monde végétal à partir des paramètres proposés par le principe métanthropique. Cet apprentissage intégrera les connaissances scientifiques de l'épistémè botanique moderne, qui offre indubitablement déjà une clarté et un langage permettant de franchir les frontières culturelles. Les pratiques et les modes de connaissance issus d'autres ontologies y seront intégrées, de même que les connaissances sensibles qui accompagnent les pratiques artistiques. Le dessin sera un outil pédagogique essentiel, car il permet d'observer attentivement les plantes et surtout de passer un long moment avec elles. Mais, il y aura aussi de la place pour la pratique directe dans la terre, c'est-à-dire pour l'élaboration d'une pépinière, la culture, le semis, les utilisations médicinales et nutritionnelles des plantes. *L'école des plantes est* conçue comme une *juntanza*, une collaboration de connaissances et de pratiques visant à connaître les plantes de manière complexe. Elle impliquera aussi des collègues qui font déjà partie de cette recherche, ainsi que d'autres qui ont déjà des projets en cours et de celles qui se joindront en cours de route. Nous tenterons d'établir une économie de collaboration et d'échange pour le fonctionnement du projet. L'école sera installée sur un petit terrain dans une haute forêt andine bordant le *páramo* Verjón, à 36 km de la frontière sud-est de Bogotá.

Nous allons travailler pour les plantes, mais également avec elles. Quand je dis travailler pour elles et avec elles, je propose un changement dans le modèle de relation hégémonique que nous avons avec les plantes, du moins en Occident. Parmi les conclusions générales de cette recherche, je peux affirmer que la relation qui s'est établie avec les plantes poursuit en général un but utilitaire, et que la plupart des connaissances sont orientées en vue de savoir comment les utiliser plus efficacement comme nourriture, comme médicaments ou comme décoration, ce qui corrobore le statut qui leur a été donné comme objets au service des humains.

Quand je dis travailler pour elles et avec elles, je souhaite exprimer l'idée que l'épistémologie des plantes qui se fera à l'École des plantes impliquera de sortir du centre ontologique que nous nous sommes donné, pour apprendre à les connaître comme des êtres vivants, comme des symbiotes qui font de cette planète un lieu vivant. Nous allons ainsi essayer de les connaître un peu mieux.

ANNEXES

Annexe 1
Entretien avec José Aguilar Cano
15 -10 - 2021

Biologiste, botaniste
Chercheur de l'Herbier FMB - Institut Humboldt

JAC : José Aguilar Cano
EDV : Eulalia de Valdenebro

EDV : Pourquoi continuez-vous à collecter des plantes qui sont déjà classées ? Quel est le but de cette démarche ?

JAC : la taxonomie botanique catalogue et décrit les plantes qui se trouvent sur notre planète. Un herbier a la capacité de dire quelles espèces il y a, nous avons environ 25000 espèces dans le pays, nous pouvons dire que nous avons un spécimen pour chaque espèce. Mais nous sommes également intéressés par la possibilité de documenter de nombreux aspects, c'est pourquoi il y a plusieurs spécimens, afin de voir dans quels environnements en Colombie il se développe. En outre, la façon dont elle peut être collectée à différents moments peut nous montrer la variation de l'espèce au niveau de la population, et nous pouvons comprendre comment l'espèce varie en fonction des conditions climatiques. Un spécimen d'herbier fournit également des informations écologiques, des informations sur les populations, des informations biogéographiques et les informations elles-mêmes pour prouver que l'espèce est réellement là, non pas parce que quelqu'un le dit, mais parce que cela peut être prouvé scientifiquement.

Le spécimen d'herbier sert de preuve, nous devons être en mesure de corroborer les hypothèses et de reproduire les preuves utilisées pour formuler les hypothèses. C'est le deuxième principe pour qu'il s'agisse d'une activité scientifique. Nous pouvons prouver qu'une espèce se développe à un certain endroit.

EDV : Peut-on dire que l'activité de taxonomie a bien des fonctions écologiques ?

JAC : Oui, bien sûr, notre rôle est de documenter et de décrire les espèces et dans ce travail, nous générons des informations secondaires que nous n'utiliserons peut-être pas directement, mais ce sont des informations qui sont déposées pour des siècles afin d'être utilisées dans de futures recherches sur ces espèces. Disons que le rôle de l'herbier n'est pas seulement de stocker des plantes. Il s'agit de documenter toutes les preuves de l'existence de l'espèce et tout ce que nous pouvons faire à son sujet. Sur les étiquettes des herbiers, on trouve des informations sur les habitats.

EDV : Les herbiers modernes du XVIIe siècle avaient-ils ces préoccupations écologiques ?

JAC : Disons qu'au début, il s'agissait simplement de documenter les espèces, l'intérêt écologique est quelque chose qui s'est développé avec le temps. Depuis que Linné a entrepris de concevoir un système permettant de décrire et de documenter la biodiversité, celui-ci a été adapté à un système binomial, qui est celui que nous connaissons aujourd'hui. Et nous l'utilisons toujours après 300 ans. À l'époque, sa préoccupation était de pouvoir documenter les espèces. Il n'y avait pas de documentation aussi rigoureuse, cette activité avait une grande dose d'art, pas tellement de science. Les espèces sont en fait un moyen que l'homme a conçu de manière pratique pour regrouper différents organismes individuels. Les espèces sont une hypothèse que les humains ont créée.

EDV : Avez-vous été dans le processus de classification, de découverte d'une nouvelle espèce, de la nommer pour la première fois pour dire que cette espèce a été découverte ?

JAC : Il ne s'agit pas tant de classer que de décrire une nouvelle espèce. La classification consiste à trouver les relations entre les groupes, entre les espèces, à dire qui est le plus proche de qui et comment toutes ces espèces font partie d'un genre. C'est ce qu'est la classification.

Ce que nous faisons lorsque nous trouvons une espèce qui n'a pas été décrite, c'est d'essayer de l'identifier. Ceux qui ne sont pas nommés commencent à devenir intéressants, car même s'ils ne sont pas décrits.

EDV : Et cela s'appelle encore découverte aujourd'hui ?

JAC : Oui, on peut parfaitement l'utiliser car si aucun humain ne l'a vu, alors c'est une découverte, bien que l'espèce ait toujours été là depuis des milliers d'années. C'est une chose très égocentrique comme les humains, mais ça marche surtout dans les médias.

Disons que vous pouvez utiliser ces termes, mais techniquement, ce que vous faites, c'est décrire une espèce non décrite dans notre système taxonomique occidental créé par Linné il y a plus de 300 ans.

EDV : Lorsque Linné a lancé ce système, a-t-il regardé le nombre d'étamines des fleurs ? Comment cela fonctionne-t-il aujourd'hui ?

JAC : Il a créé le système binomial, qui consiste à rechercher une combinaison de caractères uniques que ce spécimen ne partage pas avec un autre groupe d'organismes. Cela fait une entité biologique, une espèce qui est classée selon le système de classification sexuelle. S'apercevant que des espèces très différentes ont une lignée commune, il a pensé que les plantes pouvaient être regroupées selon le nombre d'étamines : celles qui n'en ont qu'une seule : les monadelphes, celles qui en ont deux, celles qui en ont trois..... C'était un système artificiel car il s'appuyait sur une caractéristique de lignées complètement distinctes. Ils se sont vite rendu compte que cela ne fonctionnait pas et ils ont cherché des lignées naturelles, ils les ont regroupées en fonction d'ancêtres communs. Engler, qui a été celui qui a réussi à établir cela. C'est le système qui est en place aujourd'hui. À cette époque, Darwin n'était pas encore apparu.

EDV : Même au sein de ces systèmes phylogénétiques, est-il toujours pertinent d'examiner les organes sexuels des plantes comme Linné le proposait, et peut-on dire que ce dont nous disposons aujourd'hui réunit l'observation sexuelle et la phylogénétique ?

JAC : Bien sûr, Linné est celui qui a donné le point initial, disons que sans ce point initial, le développement ultérieur n'aurait pas été possible. En fait, la partie opérationnelle n'a pas changé depuis des siècles. Linnaeus a trouvé où se trouvait la structure. Pour pouvoir séparer les espèces d'un même genre, la seule chose qui les différencie sont les structures reproductives, donc on peut les identifier si elles ont des fleurs et des fruits, les fruits déterminent la dispersion de cette espèce, la dormance qu'elle peut avoir, donc disons que le fruit est aussi important que la fleur.

EDV : Pour en revenir à cette partie du monde, je voudrais vous demander si le travail de Mutis au sein de la REB.NRG a réellement contribué à la connaissance scientifique de la botanique ? Plus précisément, j'aimerais savoir s'il s'agit d'une source de référence, si vous l'utilisez en tant que botaniste. Je pose la question parce qu'il me semble que c'est une œuvre qui n'est pas étudiée en profondeur en art, et je pense qu'elle n'est pas non plus utilisée en science.

JAC : Non, je ne les utilise pas dans les routines d'identification. Le format lui-même est assez peu pratique, bien que tout soit scanné, sur la page du jardin botanique de Madrid, il n'est pas utilisé car il ne s'agit pas d'un travail monographique systématique complet. C'est un travail basé sur ce qu'ils ont collecté autour de Mariquita et de Bogota.

Anexe 2
Article de Eulalia De Valdenebro

publié dans Borsani, M. Y Melendo, M. (comp.). (2016). Ejercicios Decolonisantes II. Arte y experiencias estéticas desobedientes. Ediciones el Signo.

Indigènes/Allogènes
Un principe Métantropique.

Le « Indigène »

Être d'un lieu, être né dans un endroit, avoir formé le sol avec les ancêtres décédés, appartenir à une terre, naître, s'accrocher, manger, se reproduire et mourir dans la terre, être le paysage lui-même. Être indigene.[81]

Peut-être que seules les plantes, qui sont dotées de racines pénétrant le sol, pourraient produire des énoncés aussi drastiques par rapport à un lieu. Non pas un individu-plante, mais une longue chaîne temporelle d'individus qui sont parvenus à adapter chacune de leurs formes, de leurs odeurs, de leurs couleurs et leurs textures aux conditions spécifiques que ce lieu leur a indiquées; en même temps, cette longue chaîne d'individus, en relation avec tant d'autres chaînes d'individus, sont celles qui ont peu à peu donné forme et déterminé les conditions spécifiques de ce lieu. En biologie, cette chaîne est nommée « espèce ». Dans ce même domaine du savoir, on nomme ces chaînes et ces relations spécifiques établies en un lieu « écosystème ». Parler d'espèces natives revient à se questionner sur le lieu. Mais

81. outes les épigraphes sont des notes tirée de mon propre journal de bord. Je suis aussi l'auteur de toutes les photographes, qui font partie du fichier du projet sculptural/Indigène/Allogène

aussi sur le temps: depuis quand une espèce est native? Les migrations végétales sont associées aux migrations humaines; j'aime à penser que les plantes nous utilisent pour se déplacer sur la planète, mais elles sont bien plus anciennes que notre propre existence en tant qu'espèce.

Pour penser le terme de natives, en se référant aux plantes, il est nécessaire de se situer dans un temps géologique; cela a également à voir avec des voyages, des luttes, des migrations et des colonisations, mais selon une échelle métanthropique du temps. Meta: au-delà. Anthropique: relatif à l'humain.

En plus de cette condition temporelle, il s'avère également nécessaire de penser la topologie, puisque les plantes sont toujours locales. Elles font un lieu. Lorsque une plante répand ses graines, elle sait que seul un pourcentage minime d'entre elles rencontrera les conditions idéales quant à la lumière, l'humidité, la nourriture, nécessaires à la croissance. Ceci est un lieu, ainsi, quand nous pensons au natif, cela doit se faire par rapport à temporalité géologique et un lieu spécifique.

Toutes ces réflexions tournent autour de Indigène/Allogène, un projet sculptural que j'ai commencé à développer à Bogota (Colombie), depuis l'année 2010. Il s'agit d'une sculpture vivante, construite/semée dans le patio des arts de l'Université Jorge Tadeo Lozano, au centre de la ville. C'est une structure métallique de 63 m2 qui est utilisée chaque jour comme support pour la croissance d'environ 150 plantes grimpantes de 14 espèces différentes, qui sont toutes des plantes natives de l'altiplano ou de la sabana où se situe aujourd'hui Bogota.

Ceci nous offre déjà une localisation. Bogota est une ville située à 2600 m au-dessus du niveau de la mer, sur l'une des trois chaînes entre lesquelles se divise la cordillère des Andes lorsqu'elle entre en Colombie. La chaîne orientale possède un grand altiplano ou sabana, qui possède à son tour de petites chaînes de montagnes. L'une d'elles est constituée par les collines orientales de Bogota, icône géographique et référence obligée pour tous les habitants de la ville. Les forêts qui se sont développées dans cette zone intertropicale (sans saisons) sont dénommées andines; il s'agit d'un écosystème jouissant d'une biodiversité extrême et qui possède une caractéristique peu commune dans les forêts des zones subtropicales (avec des saisons). Les forêts andines sont denses, parce que les arbres y deviennent des structures qui soutiennent des plantes à chacun de leurs niveaux épiphytes, plantes grimpantes, plantes d'appui; mousses, lichens, bromelias, orchidées, parmi de nombreuses autres. A l'intérieur des forêts andines, chaque espace est occupé par une plante; il n'y a pas de perspective, on ne peut pas voir au-delà de deux mètres de profondeur, parce que tout est un même enchevêtrement de vie dense.

Nous appelons espèces natives de la forêt andine celles qui se sont adaptées peu à peu aux conditions climatiques alors que les Andes grandissaient comme un pli du fond marin. Elles se sont lentement adaptées, il y a des millions d'années, au fait d'avoir 12 heures de lumière durant tous les mois de l'année, sur les versants de montagnes grimpant jusqu'à 5000 mètres d'altitude. Ces énormes masses de terre sont des pièges pour les nébulosités formées dans les océans, les montagnes ensoleillées avec des pluies et des rivières abondantes et permanentes.

Etre nouveau, arrivé récemment, sans racines ni histoire, inconnu pour les locaux, étrange. Etre l'autre, l'allogène, le voyageur.

C'est là un énoncé que nous et de nombreux êtres humains avons pu produire, depuis que nous sommes une espèce: nous qui nous mouvons, qui nous déplaçons, nous enracinons et nous déracinions pour diverses raisons. C'est un énoncé qui se produit depuis une temporalité de peu de générations. Cela varie selon les politiques, en effet, il peut suffire d'une, d'aucune ou de plus de quatre d'entre elles pour cesser d'être allogène. Il faut une transhumance, un déplacement violent, des vacances ou un changement de domicile pour acquérir cette condition. Nous parlons de mois, d'années, au maximum de siècles.

La condition d'allogène se mesure à partir d'une temporalité humaine qui a à voir avec un sentiment historique d'appartenance à un lieu. Elle se développe rapidement, comparée à la temporalité métanthropique des plantes, mais se produit aussi avec elles. Cesser d'être allogène a aussi à voir avec le fait de se reconnaître comme partie d'un paysage, de connaître ses montagnes, ses plaines, ses couleurs, ses sons. Si l'on est nouveau dans un lieu, on commence à le transformer pour le faire sien ou pour faire partie de lui; ceci a une relation avec le fait de transporter les plantes, de manière consciente ou inconsciente. J'insiste sur le fait que j'aime à penser que ce sont elles qui nous utilisent pour se déplacer sur la planète. Ainsi, les plus prospères se sont associées à nous; il s'agit des pins, de l'herbe (des céréales) et des eucalyptus qui ont peu à peu conquis des territoires, non seulement grâce à leurs qualités d'adaptation, mais aussi parce qu'ils font partie de nos coutumes, parce que nous avons besoin d'eux.

Pour penser le terme allogène en référence aux plantes, il est nécessaire de se situer dans une temporalité humaine en relation avec cette transformation au paysage associée à nos déplacements. Situons-nous à nouveau à Bogota, un altiplano andin, territoire muisca, foyer important lors de la conquête, ville coloniale, républicaine et moderne. Avant tout moderne et métisse, une ville qui a récemment commencé à reconnaître timidement ce qu'elle était avant d'être une colonie espagnole; nous vivons ce processus et, avec mon travail, j'en fais partie. Pourtant, la majeure partie des mouvement culturels tournent autour de problématiques nettement humaines, c'est-à-dire, qui consistent à comprendre cette ville à partir de son origine muisca, et plus particulièrement à partir de sa situation actuelle, en tant que capitale d'un pays connaissant de constants et rapides déplacements humains causés par la violence que nous vivons depuis le moment où nous avons commencé à nous penser comme nation. Dans le milieu de la culture et de la politique, il est encore difficile de considérer les plantes comme des êtres vivants. Leur concéder le droit à la vie sans l'associer à nos propres besoins est quelque chose de difficile à concevoir. Les plantes, pour la majeure partie des personnes, sont là pour nous donner de la nourriture, nous offrir des médicaments, décorer nos jardins et nos parcs, pour que nous puissions les contempler et les aimer pour leur beauté, et cela est clair, pour purifier l'air que nous contaminons. En ce qui concerne la science, elles sont de fascinants sujets d'étude, un monde étendu à connaître, classifier et nommer. Si nous prenons comme référence la posture du XVIIIe siècle face au monde végétal, la connaissance tend à le posséder pour le rendre utile aux humains. Il me semble que cette notion de possession est toujours en vigueur, dans de nombreuses situations. Il est rare de considérer les plantes comme des êtres vivants qui se trouvent ici, sans plus. Des collègues planétaires, comme le dirait Lynn Margulis (2002).

Je propose ici un exercice inverse par rapport à la démarche métanthropique: penser les plantes à partir de termes humains, à partir d'une temporalité historique. Dans ce cas de figure, les espèces allogènes sont celles qui sont étrangères au paysage que nous avons construit. Pour Bogota, cette considération n'a rien à voir, ni avec la formation des Andes, ni avec de lentes adaptations évolutives, mais bien avec les plantes que nous avons décidé de semer sur le territoire que nous transformons en ville. Les collines orientales de Bogota sont un bon exemple pour comprendre ce qui s'est passé ici : la forêt andine qui les recouvrait s'est transformée peu à peu en bois de chauffage et en matériel de construction de la ville coloniale; les collines sont devenues des montagnes désertiques qui, au milieu du XXème siècle, ont été arborisées avec des pins et des eucalyptus, les arbres qui donnent le plus rapidement des bois droits et qui, de plus, ne permettent pas que le terrain se remplisse facilement de mauvaises herbes ou de broussailles . J'emploie ces deux termes de manière ironique, car ce sont ceux que les colons utilisent avec mépris pour se référer à la biodiversité d'une forêt, à toutes les plantes qu'ils jugent inutiles ou inconnues. Ces reforestations faites avec des pins et des eucalyptus ont conduit à la formation de forêts homogènes qui, lorsque nous y entrons, nous offrent un regard net et une perspective tranquillisante. Souvenons-nous de l'association de la vue avec la possession d'un territoire, qui s'est matérialisée à l'extrême dans les jardins classiques à la française. L'ensemble du jardin de Versailles (représentation du royaume) peut uniquement être contemplé depuis un seul point de vue privilégié: le balcon du Roi. Les collines de Bogota ont été arborisées au milieu de XXe siècle avec des espèces qui rappellent les forêts des zones subtropicales (en-dessus et en-dessous des tropiques du Cancer et du Capricorne), où il y a bien des saisons et bien sûr, où se trouvent aussi la majorité des pays développés et les centres de l'impérialisme, des pays qui sont le modèle de progrès sur lequel cette nation s'est construite, méconnaissant par là même les conditions biogéographies qui lui sont propres.

Les jardins et zones vertes de la ville de Bogota connaissent le même sort: ils sont constitués à 90% d'espèces allogènes. Les plus anciennes sont les pins et les eucalyptus qui ont été plantés dans les domaines de l'altiplano pour diviser les pâturages. La sabana a rapidement troqué son apparence de forêt andine et de marécage pour celle de la campagne anglaise: de grandes prairies avec des lignes ordonnées d'arbres sveltes. Les saules, avec leur apparence mélancolique propre au romantisme et les frênes de Chine amenés d'Inde, dont la vertu principale a été d'aider à assécher le sol, si détrempé d'eau qu'il rendait difficile la productivité, sont aussi arrivés. Les jardins qui accompagnent l'architecture des habitations ont aussi importé des modèles. Pour ne citer que deux exemples, à l'époque coloniale, on a construit des maisons de style sévillan avec des patios/jardins potagers adaptés pour rafraîchir les étés ibériques. Plus tard, au XXe siècle, on a construit des maisons de style anglais avec des toits idéaux pour laisser rouler la neige qui ne tombe jamais. Les deux styles ont aménagé des jardins avec des rosiers, des agrumes, des saules, des pins et des figuiers qui n'arrivent jamais à maturation car en zone intertropicale, leurs fleurs ne se pollinisent pas. Aucune de ces espèces n'est indigene.

Les jardins bourgeois de Bogota sont réalisés dans le même esprit que les jardins botaniques des empires colonialistes: ils sont un petit échantillon de choses amenées de contrées très lointaines; les jardineries commerciales sont les distributrices principales de ces graines et de cette esthétique. Les jardins populaires constituent également un petit échantillon des choses que les campagnards apportent avec eux: plantes médicinales et comestibles, plantes qui fleurissent et décorent inlassablement les balcons. Je considère cet ensemble de plantes associées à nos migrations et modifications apportées au paysage comme très prospères, justement parce qu'elles s'associent aux humains, l'espèce prospère qui colonise cette planète. Je dirais donc que l'ensemble de ces plantes, leurs dispositions et leurs formes appartiennent à une esthétique coloniale de la formation du paysage urbain et rural de la sabana de Bogota. Je pense que les espèces natives de la forêt andine ont été abritées selon les mêmes politiques de blanchissement de la race qui ont été implantées dans la colonie. Une enclave de forêt native dans un domaine agricole prospère devait être vue avec un mépris égal à celui qui était exercé envers les traits indigènes ou africains chez les créoles qui ont fondé la République. C'est là quelque chose que l'on peut remarquer dans les représentations picturales du paysage qui ont été faites au XIXe siècle: il est presque impossible de reconnaître sur les montagnes une tache de différents verts et de textures diverses, caractéristique d'une forêt andine vue à distance; il est presque impossible de voir au premier plan quelque chose qui ressemblerait à un Yarumo ou un Gaque (arbres propres à la forêt andine). A leur place, nous voyons des pins et des saules, arbres sveltes qui marquent des points importants sur la prairie dominée.

Mais ici, la vie silvestre est persévérante, malgré les efforts humains pour la dominer et l'éradiquer. Des collines orientales descendent douze rivières qui, à cause de la sottise humaine, sont devenus des canaux aux eaux noires, à leur entrée dans la ville de Bogota. Au bord de ces douze lits, des graines de la forêt andine se sont conservées, tout comme dans la partie arrière des collines orientales et dans quelques enclaves difficiles d'accès. Il se passe la même chose avec d'autres chaines montagneuses proches de Bogota; la forêt andine continue à persévérer et nous avons commencé à l'apprécier récemment. Le jardin botanique de Bogota et certaines politiques d'arborisation développées depuis les mandats d'Antanas Mockus en tant que maire[82], se sont chargés de semer des espèces natives dans la ville, pour repeupler les collines. Les jardineries ont aussi commencé à mettre un peu en valeur ces plantes et, dans les jardins de Bogota, il est chaque jour plus fréquent de trouver des fougères arborescentes et des orchidées terrestres. Toutefois, la jungle bio-diversifiée qui constitue la forêt andine n'a presque pas de place dans la ville.

A partir de notre temporalité anthropique ou historique - celle des migrations humaines et de l'élaboration du paysage récent- nous pouvons dire que les plantes allogènes à Bogota sont précisément celles que nous avons appelées natives, en nous situant par rapport à une temporalité métanthropique. Les espèces natives dans la sabana, là où Bogota s'étend actuellement, sont si étranges pour les citoyens qu'elles deviennent allogènes pour eux, malgré le fait qu'il s'agit de plantes qui ont mis 10.000 ans à s'adapter à ce lieu. Ainsi, le natif est devenu allogène à Bogota, et cette condition paradoxale d'un même ensemble de plantes est la clé de la proposition sculpturale Indigène/Allogène.

82. 1995-1998 et 2001-2003.

Le matelas de feuilles humides se creuse quand tu poses le pied dessus, il sent les mousses et les sèves et, au milieu de la densité de ces lignes, avec une force inexplicable, des bras sans corps s'ouvrent un passage dans n'importe quelle direction. Ils se meuvent, rapides, comparés aux êtres aux troncs épais, ils se traînent en touchant de leurs doigts/vrilles le chemin possible, pressentent la hauteur et avec elle, la lumière. Ils commencent à se suspendre, à s'appuyer, à s'étirer comme aucun autre être de la forêt ne le fait. Et ils sont rapides, très rapides.

Les plantes grimpantes ont une perception tactile des structures de la forêt, leurs corps décrivent des tracés obliques, ondulés et enlacés les uns aux autres. Il est très difficile de suivre la continuité de la ligne que dessine une plante grimpante,

en étant à l'intérieur du bois, on ne peut pas voir au loin, parce que tout est rempli. Elles croissent dans ce milieu, remplissent l'interstice depuis le centre et en diagonale, une stratégie qui leur permet de remplir l'espace et de gagner de la hauteur avec le temps. Leurs corps sont la trace, la mémoire de leur vie, chaque torsion est la réponse à une force, et chaque torsion est durcie dans le bois souple.

En 2010, j'ai été invitée à réaliser une exposition avec un projet à développer[83]. La salle était parfaite pour ce que je voulais faire et pourtant, ce qui a suscité mon émotion a été l'accès principal de l'immeuble: depuis l'Avenue El Dorado (un des axes principaux de la ville), s'élève un grand escalier limité à l'ouest par une baie vitrée dans laquelle se reflètent les collines orientales de Bogota. De l'autre côté, l'escalier est limité par une espèce de terrasse verte sur laquelle croît un seul arbre natif (hévéa sabanero), attaché à des chaines qui, je

83. Chambre de commerce de Bogota, immeuble de l'Avenue El Dorado. Commissaire: Paula Silva.

le suppose, lui donnaient de la force. Un arbre adulte mais jeune; comme il avait cet âge, il avait sûrement subi un déplacement. Je me suis souvenue de mes heures de dessin dans la forêt, où il est presque impossible de percevoir un individu végétal; tous sont emmêlés, embrassés dans une sorte de lutte symbiotique. Une pure concurrence pour arriver à la lumière, et à la vie qui émerge dans tous les interstices possibles. Cet arbre avait été déraciné, il était seul. Sa figure dénudée, sa vie de mobilier urbain me parurent étranges et tristes.

J'ai immédiatement pris la décision d'employer les mécanismes de l'art pour créer des enchevêtrements bio-diversifiés de forêt andine à Bogota. Bien des choses commencèrent à prendre du sens pour moi à ce moment-là, et parmi elles, ma propre carrière.

J'ai pensé à une sculpture vivante, une masse dense, pur volume croissant et changeant, dans laquelle les postulats de la sculpture non formaliste, de l'art processuel, de l'Arte Povera pourraient être appliqués[84]. L'artiste ne formaliserait donc rien, mais prendrait soin du lieu, veillant sur des graines d'espèces natives pour que quelque chose de tel soit possible.

J'ai commencé à connaître les plantes que je voulais utiliser pour le projet. Quand j'étais étudiante de Beaux-Arts à Bilbao (Espagne), j'ai travaillé durant tous les étés de mes études dans un jardin français qui était à la fois le potager et la collection de l'Atelier de Peinture Botanique. J'y ai aussi étudié l'illustration botanique scientifique. J'ai ainsi bénéficié, en plus de ma formation d'artiste plastique, de celle d'un personnage du XVIIIe siècle: le jardin dans lequel j'ai travaillé pendant quatre ans reproduisait des techniques et des formes traditionnelles de la région de La Perche, et à l'école, j'ai appris à réaliser des illustrations botaniques comme celles du siècle des Lumières. Rien, dans ma formation, n'a été plus important que cette expérience. Pour ce projet, je ferais exactement le contraire de tout ce que j'avais appris, et pourtant, le dessin botanique et la connaissance qu'implique le fait de travailler les mains enduites de terre seraient mes principaux outils.

J'ai passé des journées entières à dessiner et photographier la forêt sous le regard expert de Mateo Hernández, grand ami et naturaliste qui m'a enseigné des techniques empiriques de reproduction d'espèces natives. J'ai commencé à réaliser une pépinière dans mon atelier/jardin de Bogota, à partir de graines récoltées, de plantules et de boutures, provenant toutes de plantes grimpantes natives de la forêt andine. Je me suis certainement centrée sur ce type de plantes à partir de mon regard de dessinatrice, à partir de la fascination pour les lignes continues, enchantée également par leur rapidité évidente dans la forêt et enfin parce que ce sont des plantes adaptables: elles prennent la forme de la structure qu'elles envahissent. Ceci m'a paru être une vertu propre à un matériau sculptural.

La pépinière poussait lentement, pendant que je projetais la sculpture, l'image des collines orientales reflétée sur la façade de l'immeuble a été déterminante puisque la sculpture serait une réplique de ce profil, qui est

84. Matériaux humbles. Matière en mouvement. Composition donnée par l'indétermination. Relations de juxtaposition entre les matériaux. Présence physique d'êtres vivants. Conscience du changement et de la durée dans le temps. Un essai en vue de rétablir les relations art/ vie. Antiforme comme volonté d'activer les matériaux au lieu de leur donner une forme

l'icône de la ville. Cette ville moderne et réticulée a remplacé les lignes enchevêtrées de la forêt. Je proposerais le processus inverse, dans lequel une structure réticulaire serait envahie par les lignes enchevêtrées des plantes grimpantes.

J'ai commencé à me rendre compte que le temps dont je disposais pour préparer l'exposition (un an) n'avait rien à voir avec les temps de la vie végétale. Ma pépinière rencontrait constamment des échecs et ce qui restait en vie avait environ 10 cm de hauteur. J'ai accepté cette réalité et me suis mise à piloter le projet sculptural à partir du dessin.

L'exposition intitulée Indigène/Allogène a été constituée par les études que j'ai réalisées dans la forêt pour comprendre la stratégie de croissance de chaque espèce. En dessinant, j'ai découvert que certaines plantes possèdent des vrilles qui cherchent de manière tactile leurs supports possibles[85], abandonnent ensuite leurs vrilles quand elles sèchent et renforcent les troncs; il y en a d'autres qui sont dotées de petites ventouses qui se collent aux arbres les plus épais[86]; une autre en particulier qui gagne de la hauteur et de la force en tressant ses branches comme une grosse corde, lorsqu'elle a atteint le sommet, s'ouvre et s'étend dans plusieurs directions au dessus de la cime des arbres; et finalement, tant d'autres qui sont de longues branches flexibles qui s'appuient sur ce qu'elles trouvent[87].

J'ai aussi exposé les photographies de la forêt et de la pépinière en herbe, mais la pièce principale était un grand plan de la structure de la sculpture, fait à l'échelle 1:1, où j'émettais des spéculations sur la manière dont les plantes grimpantes croitraient sur un grillage métallique. Sur ce plan, comme sur la sculpture, la forcequi donnerait forme serait celle des plantes, et non la mienne, en tant qu'artiste créatrice. C'est pour cette raison que le plan a été réalisé avec des impressions de fragments des plantes grimpantes choisies, et c'est pour cela que la structure est une grille où je les laisse mener leurs luttes, suivre leurs rythmes et relations naturels. Il n'y a aucun type d'entretien ni de jardinage dans la formation de la sculpture; j'arrose seulement lors de périodes où la pluviosité est rare.

La sculpture a constitué un dessin, un projet et un discours académique pendant quatre ans. Je l'ai adaptée pour trois institutions distinctes auxquelles je l'ai offerte. Dans chacune, en faisant une étude sur les besoins du lieu et le profil des collines orientales vues depuis ce site en particulier. En 2014, j'ai de nouveau été invitée à exposer le projet[88], cette fois-ci de manière rétrospective et en faisant une petite intervention dans le jardin abandonné de l'espace d'expo-

85. Plantes grimpantes avec vrilles: *Mutisia clematis*, *Passiflora tripartita*, *Similax tomentosa*, *Cobaea scandens*, *Cissus sp.*

86. Plantes grimpantes avec ventouses: *Begonia tropaeolifolia*.

87. Plantes grimpantes: *Fuchsia venusta*, *Fuchsia petiolaris*, *Bidens rubifolia*, *Valeriana clematitis*, *Salvia rufula*.

88. Fundación Odeón, curaduría de Ximena Gamma.

sition. Grâce à cette présentation, l'Université Jorge Tadeo Lozano s'est intéressée à construire/semer la sculpture. Nous avons cherché l'emplacement, ce qui a impliqué de démolir deux petites constructions, récupérer la façade d'un immeuble et dessiner une place pour articuler la structure avec les besoins de l'université. Heureusement, ces besoins ont été liés aux bicyclettes et aux arts, des forces aussi divergentes que les plantes grimpantes.

Durant l'année 2014, le dessin et le discours se sont transformés en terre, en briques, en ciment, en colonnes, en grillage et finalement en plantes grimpantes natives. Aujourd'hui, les plantes envahissent, avec leurs lignes obliques sinueuses et tressées, le grillage orthogonal qui reproduit le profil des collines orientales de Bogota. Pourtant, cette structure nous rappelle facilement les graphiques statistiques ou les rues réticulées de la ville vue à plat. La grille orthogonale renvoie dans tous les cas à des structures humaines; ce n'est pas un hasard si ce matériau (de la maille électrosoudée) est ce qui se trouve à l'intérieur des dalles de béton avec lesquelles on construit des immeubles et des avenues.

La sculpture, qui couvre une surface de 63 m2 ,borde une petite place où ont commencé à arriver différentes espèces d'oiseaux et d'insectes; les étudiants de Beaux-Arts y développent certaines activités et y parquent leurs bicyclettes. Tout cela au centre de la ville.

La dimensión métanthropique du projet

Me voici dans une situation d'attente, de transposition de temps. Je n'aurais rien à faire d'autre que de laisser être, ou plutôt, que de faire seulement les choses nécessaires pour qu'elles puissent être dans dans leur plénitude. Le conflit de temps qui est le nôtre est toujours rapide, toujours encadré par la productivité et il est différent du leur, totalement local, un temps de relations uniques pour un seul lieu.

Ici et maintenant, être un sculpteur mammifère.

Etre une artiste disperseuse de graines, là où l'art (comme l'eau ou le vent) est le véhicule, le milieu où prospère la symbiose.

Indigène/Allogène met en tension deux dimensions du temps distinctes, qui se réfèrent à un même groupe de plantes. Les espèces natives de cette zone de la planète où Bogota se développe aujourd'hui sont devenues allogènes au fil des usages et coutumes que les habitants de la ville ont par rapport aux plantes qui font leur paysage.

Rendre sensible dans une sculpture cette situation paradoxale est un acte politique. C'est proposer une esthétique décoloniale dans laquelle une partie de la forêt andine retrouve une présence dans le territoire urbain, grandissant en une masse verte de relations naturelles, un volume fait de vie et de mort, de reproduction et de compétition; un volume changeant qui envahit (symboliquement et réellement) une structure nettement humaine: métallique, industrielle et grillagée, produit du dessin d'une artiste et du travail de nombreux fabricants.

Faire une sculpture dont le volume, la couleur, la forme, la dimension, l'ensemble de caractéristiques sensibles soient le résultat des relations vitales et locales d'un groupe d'êtres vivants revient à dépouiller l'art de sa condition nettement humaine. C'est aussi un acte politique que j'ai nommé principe métanthropique.

Le mot métanthropique surgit face à l'incommodité de situer le projet dans une logique anti, post ou transhumaniste[89]. Tous ces préfixes possèdent déjà une charge sémantique et un créneau plein de références dans le langage académique. (Hottois, et al, 2015). Cependant, bien que je partage le principe de base consistant à repenser l'humain, et que je peux en arriver à souscrire à certains des postulats qui y sont débattus, je ne me sens à mon aise à l'intérieur d'aucun d'entre eux. En termes très généraux, ces mouvements ont réfléchi autour du sujet de la pensée, au langage depuis son lieu d'énonciation, aux technologies et biotechnologies avec lesquelles produire une nouvelle forme de vie humaine; elles abordent des questions génétiques, bioniques, de prothèse ou des questions de genre; ils réfléchissent aussi par rapport à une société déjà fondée sur ces possibilités. Ceci étant, je sens que ces mouvements continuent à placer l'humain comme question centrale de la pensée. Le métanthropique partage l'idée de repenser l'humain, mais comme un élément parmi d'autres à l'intérieur de la vie de la planète. Il propose que nous nous pensions comme une espèce à l'intérieur d'une temporalité géologique de la vie, au lieu de le faire à partir d'une temporalité historique, en gardant toujours la conscience que nous sommes en train de transformer le climat de la planète. Le métanthropique serait donc une posture politique plus conforme à un concept comme celui de l'anthropocène (Steffen, et al, 2000), qui argumentent que la présence de l'espèce humaine sur la planète possède déjà une échelle suffisante pour marquer une nouvelle ère géologique, celle dans laquelle l'anthropique devient une force planétaire.

Longtemps, j'ai essayé de situer mon travail à l'intérieur d'une posture antihumaniste, en assumant que ce créneau était le plus vaste de tous. Je l'ai fait, parce que je considère que le rôle politique de l'art qui pense la relation avec la planète doit commencer par remettre en question le lien habituel de domination que nous, les humains, avons assumé par rapport à nos autres collègues de planète. Cette position doit critiquer l'humanisme qui a été le point de départ depuis lequel nous avons établi traditionnellement cette relation. Je reprends cette expression (collègues de planète) de Lynn Margulis comme une manière de me référer à la vie sur la planète mais avant tout comme une manière consciente de ne pas employer le mot de nature, car historiquement, ce mot implique

89. Les forums d'Odéon et de l'inauguration de la sculpture à l'Université Jorge Tadeo Lozano se sont tenus en compagnie de mon grand ami, le philosophe et professeur Gustavo Chirolla. Lors de ces forums, nous avons développé les concepts expliqués ici, en dialogue avec sa théorie de cosmopolitiques de l'art, dans laquelle il adapte le concept d'Isabelle Stengers à des projets artistiques. Ce regard coïncide avec celui du Contrat naturel et apporte d'autres nuances. Au cours des dialogues préparatoires de ces forums, nous avons inventé le terme métanthropique et avons commencé à l'employer dans nos contextes académiques.

une séparation entre l'humain et le reste. Les collègues de planète, ce sont nous tous, les habitants de la planète, unis en symbiose et formant avec cette union, l'ensemble des forces et des flux où tout se recycle à travers le métabolisme des vivants: c'est ce qu'est Gaia, une planète où la vie s'organise.

Pourtant et malgré son caractère ample, le préfixe "anti" m'a paru très gênant parce qu'il est excluant ou qu'il laisse supposer une négation. Au contraire, je cherche à situer mon travail dans un contexte où l'humain participe mais sans avoir une position hiérarchique. Cette recherche est entrée sur pied d'égalité et s'est renforcée avec un livre qui a ouvert des portes à de nombreuses lignes de la pensée écologique, je me réfère au Contrat naturel de Michel Serres. Je cite ici quelques-unes de ses phrases les plus puissantes:

> "En effet, la Terre nous parle en termes de forces, de liens et d'interactions, et cela suffit pour établir un contrat. Ainsi, chacun des membres en symbiose doit à l'autre, en fait, la vie, sous peine de mort. Tout cela restera lettre morte si l'on n'invente pas un nouvel homme politique" (Serres, 1991: 71).

Avec cette phrase, Serres annonce un changement très profond de la pensée concernant le rapport avec la planète ; il exige que nous établissions "sous peine de mort" un contrat de symbiose avec les forces de la Terre. Cela implique, en termes juridiques, de reconnaître ces forces et les collègues planétaires comme des sujets de droit. Cela implique que les contrats ne peuvent plus être uniquement sociaux ; ils doivent également reconnaître les forces de la nature, comme nous l'avons fait au cours des derniers siècles avec divers groupes sociaux. Les femmes, les enfants, les différentes identités sexuelles étaient des groupes sociaux qui n'étaient pas reconnus comme tels. Serres propose de continuer à étendre cette frontière au-delà de l'humain. Il propose d'inclure les animaux, les plantes, l'eau, les forces climatiques comme des êtres ayant des droits propres, afin d'établir avec eux un Contrat Naturel.

La phrase de Serres comporte un mot clé : symbiose. Il la propose comme la clé de la négociation, remplaçant la logique de domination hiérarchique avec laquelle nous avons traditionnellement assumé la relation homme/nature. J'ai de cette façon commencé à articuler ce texte avec l'idée évolutionniste de Lynn Margulis : la symbiogenèse propose de placer le moteur de l'évolution, non pas dans le succès des plus forts, mais dans l'association symbiotique des plus vulnérables. Dans ces conditions, la clé de l'adaptation évolutive est donnée par la symbiose, par l'interaction entre des microbes hautement perceptifs et sensibles. C'est l'association des faibles, c'est la communication forcée entre des organismes hétérogènes en raison du stress environnemental. Margulis observe le comportement des cellules bactériennes depuis la périphérie (et non depuis le noyau, qui est le centre d'intérêt habituel de la science) ; elle étudie la boue où la vie a commencé à pulluler et, à partir de ces deux points de vue alternatifs, elle observe que les premières cellules bactériennes n'ont pas évolué parce que certaines étaient plus fortes que d'autres et avaient de meilleures adaptations (une compréhension darwinienne de base), mais parce que, pour survivre dans cet environnement hostile, elles se sont associées de manière symbiotique et se sont organisées. C'est par la symbiose que d'autres individus sont entrés dans la membrane d'un individu et se sont associés pour partager des fonctions, s'organiser et former des métabolismes plus complexes. L'on propose ainsi l'évolution symbiotique ou symbiogenèse, le moteur évolutif de la vie sur la planète.

Pour en revenir à l'idée d'associer la biologie de Margulis à la proposition politique du Contrat naturel, je voudrais faire une comparaison dans laquelle nous pouvons observer comment les modèles que la science propose peuvent finir par être naturalisés par certaines théories comme le darwinisme social. De ce point de vue, vraisemblablement, pour les humains, le marché est le milieu ou le bourbier dans lequel baigne notre mode de vie. Nous voyons ainsi comment le néolibéralisme s'approprie le principe de base de l'évolutionnisme darwinien, où la loi du marché est la loi du plus fort et naturalise ses manières de procéder parce qu'il suppose que ce sont les mêmes manières de procéder dans la vie. Pour ce système économique, il est nécessaire que les plus faibles abondent ; il est valable de soutenir des systèmes de productivité misérables, car seul celui qui s'adapte survit ; il est valable de ne pas tenir compte de ce qui est fait à l'environnement, parce qu'il s'agit d'une compétition à mort pour la productivité maximale ; il est valable de tout homogénéiser pour que le système soit réussi. Grâce à ce modèle économique, une nouvelle forme de colonialisme est établie. fondée sur une logique commerciale transnationale, dans laquelle les contrats sont établis à court terme et uniquement au profit de l'être humain le plus puissant.

Au contraire, nous pourrions penser à l'évolutionnisme symbiotique en termes d'analogie, car sa logique ressemble à toutes ces tentatives d'économies alternatives : de reconnaissance de l'autre qui établissent des contrats entre des personnes hétérogènes, où sont proposés des systèmes de solidarité tels que le troc, les gardiens de semences, les marchés équitables, la production agroécologique et la permaculture ; toutes les pratiques qui tendent à établir une relation plus consciente avec l'environnement, car elles peuvent établir des contrats avec des collègues planétaires non-humains et comprendre le bénéfice articulé avec le cosmos. C'est la loi de la symbiose dans laquelle le bénéfice personnel n'est possible qu'en partenariat avec les autres, et cela nécessite la différence ; elle trouve justement l'homogénéisation nuisible. Je n'ai jamais cessé de m'étonner que la diversité soit l'une des stratégies de la vie ; il y a un besoin de changement permanent, l'instabilité mobilise tout. Je trouve inconcevable la logique (typique du néolibéralisme) qui consiste à produire des semences qui ne se reproduisent pas, afin de forcer les agriculteurs à les acheter à un producteur transnational. Il me semble absurde que la manière de cautionner ces semences soient leur stabilité et leur homogénéisation. Rien ne pourrait être plus contraire à la logique de la vie que ces deux mots.

Envisager une économie symbiotique entre des personnes hétérogènes est l'inverse de l'homogénéisation de l'économie mondiale actuelle. Comprendre la symbiose comme le système qui organise la vie sur la planète peut nous éclairer sur la façon de nous penser comme un nouvel homme politique, comme le propose Serres dans Le contrat naturel. Je comprends la symbiose comme la clé de la vie sur la planète, tant au niveau biologique que politique, les deux sphères nous renvoient à la réflexion sur la relation avec le lieu, avec la maison, avec l'oikos ; c'est-à-dire qu'elles nous renvoient à la réflexion sur l'écologie et pour moi en particulier cela m'a conduit à élaborer une position à partir de mon travail d'artiste. Une position métanthropique.

L'économie, la capitale, les villes, la pollution, les déchets et la technologie constituent notre mode de vie. Pourquoi devrions-nous croire qu'il est différent de celui de la bactérie originelle ? Il y a la compétition, la mort, la reproduction, l'alimentation et les déchets, et ces derniers, compris comme une partie essentielle des métabolismes, sont ce qui a produit le lieu où la vie est possible. J'aimerais faire référence à la relation topologie/vie défendue en même temps par Gilbert Simondon (2009) et

Lynn Margulis (2002), des penseurs arrivés à la conclusion qu'il est impossible de comprendre la vie comme une création ou une fabrication chimique dans un espace euclidien (la voie habituelle de la science). Ils proposent de la penser comme un phénomène qui produit du lieu par ses résidus. Aujourd'hui, nous percevons la terre noire et le ciel bleu comme les conditions de base pour que la vie soit possible, et pourtant ces deux environnements sont le résultat du gaspillage des métabolismes des organismes vivants. Le noir de la terre, ce sont les cadavres des plantes, le bleu du ciel, ce sont les déchets des bactéries qui ont oxydé la planète. Il n'en sera pas autrement pour les déchets que notre système de vie génère ; une nouvelle vie commencera certainement à pulluler dans la boue plastique que nous laissons derrière nous. Voici comment la vie et les molécules forment une paire inséparable, et Gaia ou la Terre est de cette façon devenue une planète vivante à partir des déchets recyclés d'organismes symbiotiques. Assez de supposer que nous sommes différents parce que nous avons une technologie ou une langue. Nous sommes tous des collègues planétaires et la vie est possible parce que nous sommes associés de manière symbiotique depuis bien avant que nous ne devenions une espèce. Assez de cette arrogance humaniste, grâce à laquelle nous croyons avoir le pouvoir d'agir. La seule chose qui est vraiment en danger, c'est nous-mêmes. Les déclarations protectionnistes ou salvatrices, si courantes en écologie, sont fondées sur une distinction hiérarchique entre les humains et la vie sur la planète. Prendre soin de la nature, exploiter durablement, sauver les espèces menacées sont des postulats que je trouve nécessaires et importants d'embrasser, mais qui ne manquent pas de placer l'homme à la même place que celle que nous nous sommes donnée dans la Genèse, et que nous avons si clairement cultivée au siècle des Lumières. Ces déclarations de l'écologie proposent de soigner les symptômes de la crise, et non d'en rechercher la cause profonde (voir Guattari, 1990). Je crois que cette cause est l'humanisme, le fait de se penser supérieur, et donc d'avoir une mission téléologique envers la vie sur la planète. Pour cette raison, dominer (Genèse), classer (Lumières), sauver (contemporanéité), me semblent être des positions humanistes, toutes hiérarchisées, aucune n'est symbiotique.

Cette séparation hiérarchique entre l'homme et la vie sur la planète est l'écart que je veux critiquer dans mon travail. Il ne s'agit pas de dénoncer ces positions de l'écologie militante qui, en tant que symptômes, me paraissent urgentes à accepter, il s'agit d'ajouter une question plus profonde, de nous interroger. Critiquer dans le sens de proposer une autre façon de voir le problème. Se situer dans une écologie profonde, une écologie qui

> "cherche précisément à comprendre l'essence des processus du cosmos et notre identification à ces processus, d'où découle nécessairement une éthique de révérence pratique pour la vie dans toutes ses échelles, manifestations et formes" (Wilches in Maeterlinck, 2007, p. 8).

Je conçois ainsi la critique dans mon travail, plutôt comme la possibilité de rendre sensible, à travers un être de sensation (une sculpture vivante dans ce cas) une manière symbiotique de comprendre les relations des humains avec d'autres collègues planétaires. Cette position m'a amené à remettre en question l'esthétique elle-même, car comprise à partir des régimes d'identification des arts, elle semble être une affaire purement humaine, tant dans sa production que dans son expérience ou sa réception. Avec cela, le problème de me situer dans une esthétique métanotropique, où l'humain n'est qu'un symbiote de plus dans la production du sensible, s'est ouvert pour moi.

Indigène/Allogène dans une esthétique décoloniale et métanotropique

Dans le chapitre "Del ritornelo" d'*Mil plateaux*, Gilles Deleuze avance une idée qui étend le problème de l'esthétique au-delà des limites uniquement humaines. Il nous dit sans ambages que "l'art n'est pas un privilège de l'homme" (1998, p. 323), et configure une esthétique établie à partir l'observation de la vie animale en relation avec le territoire. Une fois encore, la relation vie/topos prend un sens, dans ce cas un sens esthétique.

Pour opérer ce virage, Deleuze doit marquer une distance avec la compréhension du sensible élaborée à partir du romantisme. Il est important d'établir cela car, bien que les formes du romantisme aient été réévaluées, c'est une compréhension qui est tout à fait valable pour le régime actuel d'identification de l'art. Dans le cadre de l'esthétique établie depuis le XVII^{e} siècle, l'art est compris comme la plus haute expression de l'esprit humain et, à son tour, l'expression est le résultat de la subjectivité humaine. L'esthétique, de ce point de vue, est la production, la perception et l'analyse de l'ensemble des formes sensibles (matériaux, sons, couleurs, odeurs, textures, goûts) qu'un artiste utilise dans la composition d'une œuvre. Dans une mesure plus ou moins grande, ces décisions concernant le sensible expriment quelque chose en produisant une expérience esthétique chez le percepteur, et c'est à partir de là que le lien art-politique est établi.

Dans "Del ritornelo" l'art est un être de sensation, c'est une production du sensible qui précède l'homme : cet ensemble de choses perceptibles par les sens qui deviennent expressives, mais ne le font pas sur le fondement de la subjectivité d'un individu ; au contraire, ce qu'elles expriment est un territoire. L'urine d'un tigre, le son des grenouilles, les feuilles retournées sous le nid d'un Scenopoïetes (oiseau australien) expriment un territoire de danger, de nourriture, de sexualité. C'est l'esthétique à partir de laquelle j'ai voulu penser à la sculpture Native/ Non Indigène, mais en voyant la nécessité d'élargir la compréhension du territoire pour le monde végétal et les forces de la terre sans exclure l'humain de l'ensemble des relations. Une certaine humidité dans l'environnement et certaines conditions de vent sont perçues par un groupe de lianes qui déploient un festin de couleurs et d'arômes sous la forme d'une fleur pour attirer l'attention précise d'un groupe d'insectes. Décisions esthétiques des plantes orientées vers les perceptions des sens des insectes. Le moteur de l'art, l'aisthesis, se déploie en fonction de la vie. Le territoire de ces plantes devient expressif pour ces insectes et le fait à travers la forme, la couleur et l'odeur de leurs organes reproducteurs.

Une sculpture vivante, en changement permanent, où la matière est le protagoniste de l'œuvre ; une matière vivante, et donc changeante et instable. La forme de cette sculpture n'est pas le fruit de l'expression de l'artiste. Cependant, le résultat de la rencontre de forces : l'une est la structure, une grille orthogonale de mailles électrosoudées, et l'autre est celle de la vie, qui va grimper, envahir et cacher la première sous ses formes sinueuses et enchevêtrées. Ainsi, la forme de la sculpture est le résultat de l'association symbiotique des formes humaines (grille, gestion, conservation botanique, art) et des formes de croissance des gobeas, curubas, salvias, smilax, valériane, fuchsias, mutisias en concurrence les uns avec les autres pour gagner un territoire[90]; produire des fleurs (expression sexuelle de la couleur, de l'odeur et de la forme) pour être pollinisés par d'autres collègues planétaires ; produire des fruits et des graines pour que d'autres mammifères,

90. Liste des espèces plantées dans la sculpture. Voir les noms scientifiques complets dans les notes 6, 7, 8 et 9.

chauves-souris, souris ou humains dispersent leurs graines ; laisser certains au vent ou au torrent d'eau de pluie pour tenter leur chance dans les interstices que la ville laisse parfois derrière elle. Répandre des graines symboliques par le biais du véhicule de l'art ou d'un chapitre comme celui-ci, pour être considéré comme des collègues planétaires, au lieu de mauvaises herbes ou d'éléments de mobilier urbain.

Ainsi, l'aspect décolonial du projet a une double échelle : une première échelle historique, faisant référence au territoire local de Bogota, et une seconde échelle géologique, faisant référence à la colonisation humaine de la planète. Dans le premier, on propose une esthétique qui s'écarte de la logique d'une ville où convergent les modèles économiques, les architectures et les jardins des pays développés, en proposant la réintégration d'espèces autochtones qui poussent sur une structure métallique sans aucun critère formalisant le jardinage. Les formes de la sculpture ne sont données que par les relations naturelles que ces plantes réalisent. L'artifice, dans ce cas, est celui du réseau et de la gestion nécessaire pour pouvoir les planter dans le centre-ville. Il convient de noter que le contrat d'entretien ne prévoit que l'irrigation en période de sécheresse et le suivi pendant la première année d'adaptation. Cette année est déjà passée avec succès, toutes les vignes ont commencé leur compétition naturelle pour la hauteur et la lumière, en utilisant la grille comme support ; la sculpture est visitée par quelques humains, mais également par des colibris, des papillons, des insectes et des oiseaux qui n'avaient auparavant aucune raison de s'approcher du centre de Bogota.

À l'autre échelle de temps, celle de la géologie, nous pouvons observer que la planète entière est devenue un jardin de culture, le sol a été morcelé, tout est devenu strié, tout endroit du globe est traduisible par une coordonnée sur un plan cartésien. Tout quadrant de ce plan est susceptible, dans une mesure plus ou moins grande, de devenir une grille qui entretient la forme de vie que les humains ont inventée. Partout, les territoires sauvages, les forêts, les forêts indigènes sont constamment pressées, fragmentés et réduits par cette force réticulant. Il suffit de regarder les vues satellites de la forêt amazonienne pour le confirmer. Formellement, si nous considérons la planète comme un dessin de différents types de lignes, nous pouvons observer que la grille humaine envahit et remplace l'enchevêtrement sinueux de la biodiversité. Si nous considérons la sculpture Indigène/Allogène comme un dessin, nous voyons le processus exactement inverse : la grille orthogonale est envahie et remplacée par l'enchevêtrement sinueux des espèces indigènes, manifestant ainsi l'autre échelle décoloniale du projet.

Le travail de l'artiste n'est pas sans rappeler celui des chauves-souris (le principal disperseur de graines de la forêt andine) ; un travail symbiotique qui résonne avec la théorie

de l'évolution de Margulis, mais qui partage et fonctionne également en accord avec la proposition politique du Contrat naturel de Serres.

Dans Indigène/Allogène, les structures de l'humain (l'art, la grille métallique, l'université, ce texte) sont le véhicule par lequel les espèces natives de la forêt andine reviennent sur une partie du territoire qu'elles occupaient depuis 10 000 ans. Mon travail d'artiste était celui du mammifère qui gardait, transportait et semait ces graines. J'ai travaillé pour eux en négociant de manière symbiotique les espaces de l'art avec les rythmes de la vie.

Références bibliographiques

Deleuze, G. (1998). *Mille plateaux*. Pre-Textos.

Guattari, F. (1990). *Las tres ecologías.* Pre-Textos.

Hottois, G., Missa, J. et Perbal, L (2015). *Encyclopédie du trans/posthumanisme L'humain et ses préfixes.* Vrin.

Maeterlinck, M. (2007). *La inteligencia de las flores.* Rocca.

Margulis, L. (2002). *Planeta simbiótico*. Editorial Debate.

Serres, M. (1991). *El contrato natural.* Pre-Textos.

Simondon, G. (2009). *La individuación*. Ediciones La Cebra et Editorial Cactus.

Steffen, W., Persson,A., Deutsch,L., Zalasiewicz,J., Williams, M., Richardson, K. et al. (2011) "The Anthropocene : From Global Change to Planetary Stewardship", in *Ambio, Royal Swedich academy* 40. 7. 739-761.

Annexe 3
Entretien avec Clemencia Plazas
5 - 3 - 2022

Doctorat en archéologie de l'université CIDHEM, Cuernavaca, Mexique. Elle a travaillé pendant 33 ans au Musée de l'or de Bogotá, dont 17 en tant que conservatrice de la collection et 10 en tant que directrice (1987-1997). Elle a notamment publié des ouvrages sur l'orfèvrerie préhispanique et le système hydraulique Zenú. Professeur aux facultés d'anthropologie et de muséologie de l'Universidad Nacional, de l'Universidad del Externado et de l'Escuela de Joyería Materia Prima à Bogotá.

CP : Clemencia Plazas
EDV : Eulalia De Valdenebro

EDV : Je veux vous poser des questions à deux niveaux, un personnel qui vient du fait que nous avons pris le yagé tant de fois ensemble puisque nous avons partagé une amitié avec les taita pendant tant d'années, et votre disciplinaire, de votre expérience en tant que conservateur du Musée de l'Or. Je veux savoir si l'un a influencé l'autre, j'imagine que oui.

CP : Je l'espère...

EDV : En tenant compte de ces deux niveaux, comment comprenez-vous le pagamento ? Et comment interprétez-vous La balsa de El Dorado[91] ?

CP : Il est important de faire la différence entre l'ofrenda exvoto et l'amuleto, car ils sont similaires mais pas identiques. Je me suis toujours posé la question du pagamento, car j'ai peur de faire une erreur avec l'interprétation espagnole. L'exvoto est une représentation d'une calamité dont souffre la personne, une maladie du foie ou un pied enflé. Elle est représentée afin de recevoir la guérison. Reconnaître ces choses est une façon de comprendre le pagamento, qui pour moi est plus proche de l'offrande.

Le radeau de l'El Dorado est un tunjo, une figure d'or, une offrande.

Mon travail de premier cycle consistait à classer les tunjos et à les étudier.

91. De l'or coulé à la cire perdue. AD 500 et 1600 fait allusion à la cérémonie de la dorure. C'est l'une des pièces emblématiques du Musée de l'or. 19,5 x 10, 1, cm

Ce que je fais, c'est identifier le langage symbolique fermé qui existe dans les tunjos, il n'est pas ouvert dans le sens où tout ne rentre pas dans l'interprétation. Pour le découvrir, je commence à classer toutes les formes de corps possibles, j'analyse les pieds ou les terminaux, toutes les formes de mains, je vérifie si les positions des corps, j'étudie tout ce qu'ils peuvent avoir dans leurs mains et les objets qui s'y trouvent. On trouve souvent des mères avec des bébés, des soldats ou des mercenaires. Il y a aussi de la nourriture, des pots, des hamacs, des petites choses de la vie quotidienne. Les tunjos ne représentent donc pas des calamités comme dans les offrandes votives.

Partons du principe qu'ils avaient un dialogue avec le surnaturel. Ici, dans la savane de Bogotá, qui est la région des Muiscas, il est très intéressant de voir les endroits où ces dialogues ont commencé. Les tunjos ne proviennent pas des tombes, la plupart sont trouvés avec des offrandes dans des lieux de paiement : lagunes, grottes, fissures dans les rochers. Tous sont des trous naturels de la terre mère. Pour les préhispaniques, il est clair que la terre, la montagne est la source d'approvisionnement, car à l'intérieur se trouve tout ce qui est nécessaire pour vivre. La terre est la mère.

EDV : Le paiement est une sorte de retour à cette terre... L'or sort de la terre et y retourne à nouveau.

CP : Oui, il retourne dans le ventre de la mère pour féconder tout ce qui en sort. Au niveau des récoltes, des enfants de la communauté, de la prospérité en général.

EDV : Peut-on dire que le paiement est cyclique ?

CP : Oui, il faut prendre en compte l'ordonnancement du territoire pour comprendre le pagamento, je veux dire la distinction entre l'inframonde, ce monde, et le surmonde. Le pagamento est la circulation entre ces mondes.

Pour en revenir au radeau d'or, il représente un rituel de paiement qui était célébré au début du mandat d'un nouveau cacique, il montait sur un radeau, accompagné d'autres personnes, il était tout couvert de poussière d'or, on l'enduisait de térébenthine et d'huiles pour en faire "l'El Dorado". L'homme s'est immergé dans la lagune et l'or a été déposé délicatement dans la matrice, qui est la lagune, parce que l'or est le sperme du soleil et que, dans le rituel, la terre-mère entière est fécondée. C'est-à-dire que toute la production agricole est fertilisée, tous les bébés qui vont naître, tout l'avenir rentable de la communauté. Voilà ce qu'est le rituel de l'El Dorado.

EDV : Quel est le rapport entre ce rituel et la recherche de l'El Dorado qui motivait tant les Espagnols ?

CP : Il existe des chroniques qui relatent le rituel, les plus anciennes datent de 1500 et les chroniques ultérieures d'environ 1600. Ils disent par exemple qu'il y a d'autres personnes sur le radeau, mais qu'aucune d'entre elles ne peut regarder le futur cacique dans les yeux. On dit qu'il y a de l'encens, de la myrrhe, des émeraudes. Nous pouvons voir toutes ces choses représentées dans le tunjo du radeau.

EDV : A travers les récits de ces chroniqueurs, on peut dire que le rituel se transforme en un lieu recherché par les Espagnols, ce que nous connaissons comme la recherche de l'El Dorado ?

CP : Oui, mais il ne s'agit pas seuleent de El Dorado, il s'agit aussi des sept villes de Cíbola. Il y a trois ou quatre mythes liés à l'or qui déplacent les Espagnols dans toute l'Amérique. Ils en placent certains à Miami, d'autres au Venezuela, d'autres dans les Guyanes, et ici, près de Bogota, ils les emmènent dans la lagune de Guatavita. Ce sont des mythes qui ont nourri l'ambition des Espagnols et plus tard des Créoles pour l'or. Par exemple, en 1920, ils se sont associés à des Anglais qui l'ont draguée, et en fait ils ont extrait beaucoup de morceaux.

EDV : Je vous pose une question moins localisée, plus du point de vue de l'espèce humaine :

En dehors des vertus métallurgiques de l'or, pourquoi pensez-vous qu'il soit si précieux ?

CP : Je peux vous dire que la valeur donnée par les indigènes était très différente de celle donnée par les Espagnols. On peut le comprendre dans des choses comme celle-ci : par exemple, à Urabá (aujourd'hui Panama), les indigènes ont fouillé dans les excréments des Espagnols pour voir s'ils avaient mangé l'or. C'était la seule explication qu'ils se donnaient pour comprendre pourquoi ils la recherchaient autant. Pour les Indiens, l'or non travaillé était comme l'argile : le récipient en céramique était important, mais l'argile dont il était fait n'avait aucune valeur. Avant sa valeur symbolique, l'or était également sans valeur.

Tout le développement métallurgique en Europe était basé sur les techniques de fabrication des armes, on recherchait le meilleur métal en termes de dureté et de coupe. D'autre part, en Amérique, tout le développement métallurgique était basé sur le symbole de l'or comme reflet du soleil. Par exemple, lors des guerres contre les conquistadors, on a dit que c'était la rencontre du fer et de l'or. Les caciques se tenaient sur un lieu élevé afin que le soleil les éclaire, et ils étaient entièrement vêtus d'objets en or, avec des ornements qui sonnaient et reflétaient le soleil. Ils étaient convaincus que le son, le mouvement, la lumière, l'éclat, le reflet feraient fuir les Espagnols. Cette histoire nous montre la différence de valeurs, elle montre que le développement métallurgique de l'Amérique était orienté vers la recherche du symbole.

EDV : Mais en Europe, il y a aussi cette utilisation symbolique de l'or, car ils l'utilisaient pour faire des autels, des couronnes, des ostensoirs. Ils ne l'ont pas pris pour fabriquer des armes. Comment comprendre ce qui se passe là-bas ?

CP : question intéressante. Lorsque vous êtes un précolombien de métier, la chose la plus douloureuse est d'arriver en Espagne et de voir toutes ces cathédrales de 1600 avec tout l'or coulé de ces pièces précolombiennes.

EDV : On peut donc dire qu'ils ont transposé la valeur symbolique dans d'autres formes.

CP : Oui.

EDV : En supposant que l'or a une valeur symbolique donnée par sa couleur et son éclat, j'ai une autre question à vous poser :

Si nous comprenons la conquête et la colonie comme une lutte iconoclaste qui a changé le symbolisme de l'or, nous pouvons dire : le musée de l'or rompt-il cette tradition en commençant à valoriser les formes symboliques des indigènes ?

CP : Oui, le musée de l'or a commencé en 1939, mais cette première collection était privée, elle était dans la salle du conseil, elle a simplement commencé parce qu'une dame a apporté l'or Poporo et a dit à la Banque de l'acheter pour qu'il ne parte pas à l'étranger. Cela coïncide avec la fondation de l'Institut d'anthropologie, c'est un mouvement provoqué par les émigrants fuyant le monde nazi et arrivant en Colombie, cela coïncide avec la découverte de San Agustín[92] , et avec un mouvement indigène venant du Mexique. Plusieurs facteurs ont permis à l'anthropologie locale de commencer à être valorisée. Le don du trésor de Quimbaya a eu lieu en 1892 et personne n'a trouvé étrange que des pièces aussi extraordinaires soient emmenées en Espagne. Ils ont été offerts à la Reine en remerciement de l'arbitrage de la frontière vénézuélienne. Cela nous montre qu'à l'époque, personne n'était intéressé, mais 50 ans plus tard, les choses ont commencé à changer.

Dans les années 1960, la collection du musée a été déplacée au sous-sol du Banco de la República, c'était une salle en marbre très coûteuse, elle comptait une vingtaine de vitrines, et j'ai commencé à travailler à la banque à cette époque. Et il est vrai que la forme des pièces et le matériau ont commencé à être valorisés, mais il n'existe aucune donnée archéologique ou anthropologique. En Colombie, la valorisation de notre propre passé a été très lente, parce que, croyez-moi, ce que les Créoles voulaient vraiment, c'était l'effacer, purifier la race, perpétuer la hiérarchie coloniale, et c'est quelque chose qui est toujours en cours.

Le radeau arrive au musée en 1969, coïncidant avec l'ouverture du nouveau musée au public.

EDV : Que pouvez-vous nous dire sur l'exploitation aurifère préhispanique ? Je vous pose cette question parce que j'aborde la relation entre l'or et l'eau.

CP : Il est intéressant de voir comment, à l'époque préhispanique, l'exploitation de l'or impliquait un certain nombre de rituels, par exemple les jeûnes des femmes, et était liée aux saisons des pluies. D'une certaine manière, les groupes humains limiteraient, réglementeraient l'extraction de l'or, car on ne peut pas prendre plus d'or que ce dont on a besoin.

La relation entre l'or et l'eau est présente dès la naissance de l'or : la rivière lave le filon et transporte l'or dans l'eau. Le 95 de l'or préhispanique provient du battement de l'eau de la rivière. La fertilité est toujours implicite dans toute la manipulation de l'or, ce sont des peuples totalement intégrés à la nature, ils font partie de la même chose. Comme on le comprend en prenant l'essence du pagamento, tout est cyclique et doit être équilibré. En fait, les véritables pagamentos des Koguis[93], sont faits lorsqu'ils savent que quelque chose de

92. Ruines archéologiques

93. Les peuples indigènes du nord de la Colombie

terrible est en train de se produire. Ils savent qu'il faut compenser la nature, compenser le propriétaire. C'est une notion importante, tout a un propriétaire, les animaux, les plantes et nous aussi. Je ne peux donc pas prendre plus d'or que nécessaire sans payer le propriétaire, sans demander la permission. Le dialogue commence par un regard respectueux. Je dois demander au propriétaire la permission de manger cet animal et seulement cet animal. Le propriétaire leur fait également mesurer leur consommation.

EDV : La question suivante concerne le niveau élevé de développement de l'orfèvrerie dans cette région.

CP : Si l'on parle de fondation, sans aucun doute oui. Il n'y a rien de tel que les premiers Quimbaya en Amérique[94]. Ils sont sans doute les plus développés techniquement.

Ici, nous étions surtout des orfèvres, et je pense que cela a à voir avec le niveau de développement social. Auparavant, on pensait que tous les groupes sociaux finiraient par former un État, mais plus on travaille en Amazonie et dans ces zones intertropicales, plus on se rend compte que ces gens ne voulaient tout simplement pas devenir un État. L'or était utilisé dans cette région pour différencier les clans avec certains animaux. Là encore, l'or a une signification symbolique. L'or travaillé avait une raison sociale importante, qui est de s'exprimer symboliquement.

L'entretien a eu lieu alors qu'il m'apprenait à interpréter les formes des pièces d'or. Cela nous a conduit à la question suivante :

EDV : Que pouvez-vous me dire sur le fleuve flottant en Amazonie ? Je ne sais pas si c'est lié au serpent à plumes.

CP : Bien sûr que oui, le serpent à plumes est sûr de nombreuses pièces, certaines d'entre elles sont les anneaux de nez ou les ceintures (il me montre plusieurs pièces en pointant le serpent à plumes).

S'il s'agit de la rivière flottante, cela fait référence à la façon dont l'eau monte, se condense, puis descend et pleut. Le serpent passe du monde inférieur au monde supérieur, fertilisant ce monde où se trouvent les cultures. Et nous retournons avec cette histoire à la fertilité. Le serpent à plumes fait fondamentalement référence au cycle de l'eau. La rivière flottante est le serpent à plumes, elle représente le cycle de l'eau, elle est la fertilité car la pluie tombe sur ce monde et les cultures poussent.

94. Les peuples indigènes du centre de la Colombie

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie citée

Agamben, G. (2006). *Lo abierto*. Adriana Hidalgo

Agencia Tegantai (s.f.). *Lorena Cabnal: Hay varios Feminismos comunitarios* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=ioZTCIXajTo

Amaya, J. (2005). *Mutis apóstol de Linneo: Historia de la botánica en el virreinato de nueva granada 1760-1783*. Tomo 1. Instituto Colombiano de Antropología e Historia. tomo 1.

_____ (2005). *Mutis apóstol de Linneo: Historia de la botánica en el virreinato de nueva granada 1760-1783*. Tomo 2. Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

Aristoteles (1966), De l´âme, Paris: Les Belles Lettres.

Benavides, J. (2013). Perturbaciones en las turberas de páramo: La acción del hombre y el clima. InCortés, J. Et Sarmiento, C. (Eds.), *Visión socioecosistémica de los páramos y la alta montaña colombiana: Memorias del proceso de definición de criterios para la delimitación de páramos*. (pp.81-87). Instituto de Investigación de Recursos Biológicos Alexander von Humboldt.

Bleichmar, D. (2016). *El imperio visible: Expediciones botánicas y cultura visual en la ilustración hispánica. (Trad. H. Pons)* Fondo de Cultura Económica.

Borsani, M. Et Melendo, M. (comp.). (2016). Ejercicios Decolonisantes II. Arte y experiencias estéticas desobedientes. Ediciones el Signo.

Bosdeveix, R. (2021, 26 de noviembre). Comment les étudiants pensent-ils les vegetaux?: Apports d'une étude didactique [conference]. dans le colloque *Nos sœurs les plantes: Repenser les parentèles.* Paris, France. https://youtu.be/qlWVYkuwyLM

Butler, J. (2001). ¿Qué es la crítica?: Un ensayo sobre la virtud de Foucault. *Transversal texts*. https://transversal.at/transversal/0806/butler/es

Cabanes, V. (2019). La nature a des droits. *Reliefs*, (9), 118-125.

Cabnal, L. (2010). Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala. In: *Feminismos diversos: el feminismo comunitario*. Acsur Las Segovias.

Camelo, A. (2021). Los páramos en la interfaz ciencia-política y la imagen fotográfica para democratizar su conocimiento. In L. Blackmore. Et E. De Valdenebro (Eds.), *Cuerpos permeables: Páramos, arte y ciencia en diálogo con las obras de Eulalia de Valdenebro*. (pp.194-205). Instituto de Investigación de Recursos Biológicos Alexander von Humboldt.

Centre des Politiques de la Terre y Université de Paris. (25 et 26 nov 2021). Colloque *Nos sœurs les plantes: Repenser les parentèles.*. Paris, France.

Chirolla, G. (2021, 20 octubre). *Estética y política de la naturaleza a la luz del neoespinosismo* [Ponencia], dans le racont Incipit Terra, Bogotá, Colombie.

CISCSA Ciudades Feministas (2019, 4 y 5 abril). *Lorena Cabnal - Red de Sanadoras Ancestrales del Feminismo Comunitario Territorial* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=4frGU4qOnpU

Cleef, A. (2013). Origen, evolución, estructura y diversidad biológica de la alta montaña colombiana. In Cortés, J. Et Sarmiento, C. (Eds.), *Visión socioecosistémica de los páramos y la alta montaña colombiana: Memorias del proceso de definición de criterios para la delimitación de páramos*. (pp. 3-21). Instituto de Investigación de Recursos Biológicos Alexander von Humboldt.

Coccia, E. (2016). *La vie des plantes: Une métaphysique du mélange.* Éditons Payot & Rivages.

Cortés, J. Et Sarmiento, C. (comp.) (2013) *Visión socioecosistemica de los páramos y la alta montaña colombiana: memorias del proceso de definición de criterios para la delimitación de páramos.* Instituto de Investigación de Recursos Biológicos Alexander von Humboldt.

Corzo, G. (2013). Una mirada desde los páramos a la conservación de la biodiversidad en Colombia. In Cortés, J. Et Sarmiento, C. (Eds.), *Visión socioecosistémica de los páramos y la alta montaña colombiana: Memorias del proceso de definición de criterios para la delimitación de páramos*. (pp. 89-101). Instituto de Investigación de Recursos Biológicos Alexander von Humboldt

Cruz, H. (2016). Una mirada muy otra a los territorios-cuerpos femeninos. *Solar, 12* (1), 35-46.

Cvrčková, F. Lipavská, H. Zársky, V. (2021). L´intelligence des plantes. Pourquoi, pourquoi pas, oú? dans Hiernaux, Q. (comp.) *Philosophie du vegetal: Botanique, épistémologie, opntologie*. (pp. 175-197). Librairie Philosophique J. Vrin.

DANE (2022). *Censo Nacional de Población y Vivienda 2018 Colombia: ¿Cuántos somos?*. https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/demografia-y-poblacion/censo-nacional-de-poblacion-y-vivenda-2018/cuantos-somos

Danowski, D. Et Viveiros de Castro, E. (2019). *Hay un mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines* (Trad. R. Álvares). Caja Negra.

Deleuze, G. (1989). El pliegue: Leibniz y el barroco. Ediciones Paidós Ibérica.

Deleuze, G. Et Guattari, F. (1998) Mil mesetas (Trad. J. Vásquez).Pre-textos.

De Valdenebro, E. (2013). Cuerpo permeable I: Frailejón. eulaliadevaldenebro.com. http://eulaliadevaldenebro.com/frailejon.html

_____ (2009). Eulalia *De Valdenebro*. http://eulaliadevaldenebro.com/proyecto.html

Diazgranados, M (2013). Aportes a la delimitación de los páramos desde el estudio de los frailejones. In Cortés, J. Et Sarmiento, C. (comp.), *Visión socioecosistemica de los páramos y la alta montaña colombiana: memorias del proceso de definición de criterios para la delimitación de páramos.* Instituto de Investigación de Recursos Biológicos Alexander von Humboldt.

Diccionario etimológico chileno en linea (s.f.) http://etimologias.dechile.net/

Escobar, A. (2018). *Otro posible es posible. Caminando hacia las transiciones desde Abya Yala/Afro/Latinoamérica*. Ediciones desde abajo.

Facultad de Derecho Universidad de los Andes (s.f.). *ConversaTeoría: Feminismo negro en Colombia: una conversación con Mara Viveros y Ochy Curiel* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=OKz7XZ2qH78

Gallini, S., de la Rosa, S. Et Abello, R. (2015). Historia ambiental. En: Ungar, P. (ed.) (2015). Hojas dfe ruta. Guías para el estudio socioecológico de la alta montaña en Colombia. Instituto de Investigación de Recursos Biológicos Alexander von Humboldt

Galvis, M. (Ed). (2021). Claves para la gestión local del páramo. Instituto Alexander von Humboldt.

Galvis, M. Et Ungar, P. (Eds.). (2021). *Páramos colombia: Biodiversidad y gestión*. Instituto de Investigación de Recursos Biológicos Alexander von Humboldt

Globalwitness. (2020, 29 de julio). *Defender el mañana*. https://www.globalwitness.org/es/defending-tomorrow-es/

Gonzales, B. (2013). *Manual de arte del siglo xix en colombia:. aportes paralelos sobre el arte europeo de Veronica Uribe Hanabergh*. Uniandes.

Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema: Generar un parentezco en el chuthuluceno. (Trad. H. Torres)* Consonni.

Hernandez, G. (1983). *Archivo epistolar del sabio naturalista Don Jose Celestino Mutis,* Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.

Hiernaux, Q. (Comp.). (2021) *Philosophie du végétal: Botanique, épistémoligie, ontologie.* Librairie Philosophique J. Vrin.

Hofstede, R. (2013). Lo mucho que sabemos del páramo: Apuntes sobre el conocimiento actual de la integridad, la transformación y la conservación del páramo. In Cortés, J. Et Sarmiento, C. (Eds.), *Visión socioecosistémica de los páramos y la alta montaña colombiana: Memorias del proceso de definición de criterios para la delimitación de páramos*. (pp.113-125). Instituto de Investigación de Recursos Biológicos Alexander von Humboldt.

Huberman, D. (2008). *Ser cráneo: Lugar, contacto, pensamiento, escultura*. (Trad G. Zalamea) Universidad Nacional de Colombia Facultad de Artes.

INDEPAZ.(2021, 14 de septiembre). *Líderes ambientales asesinados*. https://indepaz.org.co/lideres-ambientales-asesinados/

Koman Ilel (2015, 21 de agosto). *Feminismo Comunitario* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=C6l2BnFCsyk

Latour, B. (2017). *Cara a cara con el planeta: Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*. Siglo Veintiuno Editores

Linares, E. Et Bye, R. (2013). Codice de la Cruz-Bandiano. *Arqueología mexicana, nº 51.*

Lozano, A. (2020). Un dibujante + una mujer que posa + una pantalla + una cuadricula o dos cortes en la sustancia del mundo. *MAVAE cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas, 15* (1), 158-171.

Ludeña, F. (2012). *Más allá del principio antrópico : hacia una filosofía del Out Side.* Prometeo libros.

Main, Y. (2008). *Passions botaniques : Naturalistes voyageurs au temps des grandes découvertes.* Ouest-France.

Mancuso, S. Et Viola, A. (2017). *Sensibilidad e inteligencia en el mundo vegetal*. Galaxia Gutemberg.

Margulis, L. (2002). *Planeta Simbiótico: Un nuevo punto de vista sobre la evolución.* (Trad. V. Laporta). Debate.

Margulis, L. Et Sagan, D. (2013). *Microcosmos.* (Trad. M. Piqueras). Fabula TusQuets.

Martínez. D. (2008). Reviven ceremonia muisca de correr la tierra en Guasca, Cundinamarca. *Rupestreweb.* http://www.rupestreweb.info/correrlatierra.html

Ministerio de Ambiente y Desarrollo Sostenible [Minambiente]. (2022, 21 de Enero). *Vetas, primer municipio en concertar delimitación del páramo de Santurbán.* https://www.minambiente.gov.co/comunicaciones/vetas-primer-municipio-en-concertar-delimitacion-del-paramo-de-santurban/

Ministerio de Educación Nacional de Colombia (2020). *Estadísticas históricas de la educación superior en Colombia.* https://hecaa.mineducacion.gov.co/consultaspublicas/content/poblacional/index.jsf

Molano, J. (2013). Delimitaciones geopolíticas y ambientales en los Andes ecuatoriales de Colombia: ¿Por qué y para quién limitar y delimitar los páramos?. In Cortés, J. Et Sarmiento, C. (Eds.), *Visión socioecosistémica de los páramos y la alta montaña colombiana: Memorias del proceso de definición de criterios para la delimitación de páramos*. (pp.165-185). Instituto de Investigación de Recursos Biológicos Alexander von Humboldt.

Næss, A. (2017). *Une écosophie pour la vie: Introduction à l´écologie profonde*. Éditions du Seuil.

Nieto, M. (2000). *Remedios para el imperio: Historia natural y apropiación del nuevo mundo.* Uniandes.

Noguera, A. (2004). *El reencantamiento del mundo*. PNUMA-Universidad nacional de Colombia.

Palti, E. (2018). *Una arqueologia de lo político. Regímenes de poder desde el siglo XVII.* Fondo de Cultura Economica.

Pérez, A. (1997). Mutis o la trampa de la Mutisia Clematis. *Boletín Cultural y Bibliográfico, XXXIV* (46), 29-59.

Platón (1986) República (Tomo IV). Madrid. Gredos.

Portela, H. (2000). *El pensamiento de las aguas de las montañas: Coconucos, Guambianos, Paeces, y Anaconas*. Universidad del Cauca.

Pouteau, S. (2014). Par-delà de «seconds animaux»: donner sens à une èthiquepour les plantes. In Hiernaux, Q. (Comp.). (2021) *Philosophie du végétal: Botanique, épistémoligie, ontologie.* Librairie Philosophique (pp. 319-374). J. Vrin.

Quijano, A. y. Segato, R. (2014). *Textos de fundación*. Ediciones del signo.

Rancière, J. (2011). *El espectador emancipado*. Manantial.

_____ (2014). *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Prometeo Libros.

_____ (2018). *Aisthesis: Escenas del régimen estético del arte. (Trad. H. Pons)*. Manantial.

Ramírez, J. (1975). La laguna de Guatavita. *Boletín de la Sociedad Geográfica de Colombia, XXIX*(107), 1-12. www.sogeocol.edu.co/documentos/la_lag_guat.pdf

Rincón, C. (2007). *De la guerra de las imágenes a la mezcla barroca de los imaginarios en el mundo colonial americano.* Universidad Nacional de Colombia.

Sánchez, L. (2011, 20 de octubre). *Listado de verbos [acciones sobre la materia] para relacionar uno mismo—Richard Serra*. https://www.cosasdearquitectos.com/2011/10/listado-de-verbos-acciones-sobre-la-materia-para-relacionar-uno-mismo-richard-serra/

Serres, M. (1991). *El contrato natural*. Pre-textos.

_____(1990). *Le Contrat Naturel*, editions François Bourin.

Simondon, G. (2009). *La individuación*. Ediciones La cebra et Editorial Cactus.

Spinoza, B. (2000). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Editorial Trotta S. A.

Stengers, I. (2017). *En tiempos de catástrofes: Cómo resistir a la barbarie que viene.* (Trad. V. Goldstein) Ned Ediciones.

Trewavas, A. (2014). Le comportement et l´intelligence des plantes. In Hiernaux, Q. (Comp.). (2021) *Philosophie du végétal: Botanique, épistémoligie, ontologie.* Librairie Philosophique (pp. 147-173). Librairie Philosophique J. Vrin.

Ungar, P. (2021). Los queremos vivos: Reflexiones en torno al ensayo sobre la geografía de las plantas de Humboldt. In Blackmore, L. Et De Valdenebro, E. (Eds). *Cuerpos permeables: Páramos arte y ciencia en diálogo con la obra de Eulalia De Valdenebro.* (pp 187-193). Instituto de Investigaciones de Recursos Biológicos Alexander von Humboldt et Entre__rios.

Universidad Nacional de Colombia (2019). Cifras generales. Aspirantes y Admitidos Universidad Nacional de Colombia. http://estadisticas.unal.edu.co/menu-principal/cifras-generales/cifras-generales/

Vargas, I. (2017). Plants and the Law: Vegetal Ontologies and the Rights of Nature. A Perspective from Latin America. *Australian Feminist Law Journal*, *volumen* (43), 67-87.

Vargas, O. (2013). Disturbios en los páramos andinos. In Cortés, J. Et Sarmiento, C. (Eds.), *Visión socioecosistémica de los páramos y la alta montaña colombiana: Memorias del proceso de definición de criterios para la delimitación de páramos*. (pp. 39-57). Instituto de Investigación de Recursos Biológicos Alexander von Humboldt

Warren.K. (Ed.).(2003). *Filosofías ecofeministas.* (Trad S. Iriarte). Icaria.Wikipedia (2022, 10 de Junio). *Carlos Alban*. https://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_Alb%C3%A1n#:~:text=Carlos%20Alb%C3%A1n%20(Asunci%C3%B3n%20de%20Popay%C3%A1n,ingeniero%20civil%20y%20polic%C3%ADa%20colombiano.&text=Doctor%20y%20general%20Carlos%20Alb%C3%A1n

Wikipedia (2022, 14 de Febrero). *Mambe*.https://es.wikipedia.org/wiki/Mambe

Wikipedia 2021, 14 de Junio). *Virgen de Quito.* https://es.wikipedia.org/wiki/Virgen_de_Quito

Bibliographie de référence

Abderhalden, R. (2018), *Mapa Teatro : El escenario expandido.* Universidad Nacional de Colombia

Abderhalden, R. (2019), *Mapa Teatro y artes vivas.*Tangrama

Acevedo-Zapata, D. Et Cortés, Y. (2021) Aportes para una pedagogía feminista descolonial en filosofía. in: Prada Dussan, M. (comp.) *Didácticas emergentes en filosofía*. Universidad Pedagógica Nacional.

————— (2021) Caminar el páramo andino. In: Blackmore, L. Et De Valdenebro, E. (ed.), *Cuerpos permeables: páramos, arte y ciencia en diálogo con las obras de Eulalia de Valdenebro*. Instituto de Investigación de Recursos Biológicos Alexander Von Humboldt, entre—ríos.

Alimonda, H. (Comp.).(2011). *La naturaleza colonizada: Ecología política y minería en America Latina*. Ediciones Ciccus et Clasco

Barbanti, R. Et Verner, L. (Comp.). (2016). *Les Limites du Vivant.* Éditions Dehors

Berque, A. (2009). *Écoumène: introduction à l`étude des milieux humains.* Alpha.

Bilheust, H. (1995). *L'art des bâtisseurs romans: La géometrie et les matres de l'œuvre.* Cahier de Boscodon N4

Boumediene, S. (2016). *La colonisation du savoir: Une histoire des plantes médicinales du «Nouveau Monde» (1942-1750)*. Les éditions des mondes à faire

Clavel, J. Et Ginot, I. (2018). *Écosomatiques: Penser l'écologie depuis le geste.* Deuxieme Époque

Chartier, D. (2021). The deplantationocene. Listening to yeasts and rejecting the plantation worldwiew. *In* Brives C., Rest M., Sariola S. (ed.), *With Microbes*, Mattering

Press, Manchester, 2021, p. 47-67

Chirolla, G. (2010).The politics of the Scream in a Threnody. In Zepke, S. Et O'Sullivan, S. (ed.), *Deleuze and contemporary art*. Edimburgh University

Chirolla, G. (2017). Deleuze and Didi-Huberman on art history. In Tuinen, S. Et Zepke, S. (ed.), *Art history after Deleuze and Guatari*. Luven University Press

Foucault, M. (1991). *El sujeto y el poder.* Carpe Diem

Garraud, C. (1994). *L'idée de nature dans l'art contemporain*. Flamarion

Guatari, F. (2015). *¿Que es la ecosofía?* Cactus

————(1990). *Las tres ecologías.* Pre-textos

Göbel, B. Et Ulloa, A. (comp.). (2014). *Extractivismo minero en Colombia y America Latina*. Universidad Nacional de Colombia et Ibero-Amerikanisches institut

Hiernaux, Q. Et Timmermans, B. (Comp.) (2018). *Philosophie du végétal*. Librairie Philosophique J. Vrin.

Jiménez Duque, B. (1996). *Historia de la espiritualidad*. Editorial Juan Flors.

Lozano, A (2017). Los derechos de los vivientes. *Errata N18. Los derechos de los vivientes.* (18), 25-52.

Logé, S. (2019). *Renaissance sauvage: L'art de l'antropocène.* Puf

Mancuso, S. (2017). *El futuro es vegetal*. Galaxia Gutemberg

Maris, V. (2018). *La part sauvage du monde.* Seuil

Mies, M. Et Vandana Shiva. (2014). *Ecofeminismo.* Icaria Antrazyt Ecologia

Penone, G. (2004). *Respirer l'ombre.* École national supérieure des beaux-arts

Pouteau, S. (2016). Point, ligne et plante: l'être végétal comme expérience de seuil existentiel. in Barbanti, R. Et Verner, L. (Comp.). *Les Limites du Vivant.* Éditions Dehors

Quintana, L. (2020) *Política de los cuerpos: Emancipaciones desde y más allá de Jacques Rancière.* Herder

Reale, G. Et Antiseri, D. (2001). *Historia del pensamiento Filosófico y científico.* Herder

Santos, B. (2019). *Curación como tecnología*. Idartes

Serres, M. (2002). *Los cinco sentidos: Ciencia, poesía y filosofía del cuerpo.* Taurus

————(1994). *El nacimiento de la física en el texto de Lucrecio: Caudales y turbulencias.* Pre-textos

————(1991). *Historia de las ciencias.* Catedra

————(1991). *El paso del Noroeste: Hermes V.* Editorial Debate

————(1995). *Atlas.* Editorial Debate

Stengers, I. (2017). *Otra ciencia es posible: Manifiesto por una desaceleración de las ciencias.* Ned Ediciones.

Wulf, A. (2015). *La invención de la Naturaleza: El nuevo mundo de Alexander von Humboldt.* Taurus

Zepke, S. (2019). *La sensación más allá de los límites: Ensayos sobre Arte y política*. Pontificia Universidad Javeriana