



# LE PRINCIPE MÉTANTHROPIQUE :

Faire lieu à partir d'une  
épistémè végétale possible.

Eulalia De Valdenebro

Thèse de doctorat  
Sous la direction de M. Roberto Barbanti  
Université Paris8

Chers amis, étudiants et ceux qui s'intéressent à mon travail

J'ai décidé de partager l'introduction de ma thèse, ainsi que quelques images du processus de travail des œuvres que je présente dans l'exposition, afin que vous puissiez mieux comprendre ce qui se passera mardi prochain entre 13h30 et 16h.

La soutenance aura lieu mardi prochain 15 novembre entre 1:30 et 16H dans l'auditorium de la SNFH (84 Rue De Grenelle 75007). Il s'agit d'un événement public, vous pouvez donc inviter toute personne susceptible d'être intéressée. L'exposition se trouve au même endroit et sera ouverte jusqu'au 18 novembre (inclus).

Pour plus d'informations sur mes projets, vous pouvez consulter le site [www.eulaliadevaldenebro](http://www.eulaliadevaldenebro).

l'exposition sera ouverte jusqu'au 18 novembre (inclus).

## 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

### ISBN:

978-958-49-7241-5

### 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

# Liste des abréviations

(sc 1:1) échelle 1:1

(EBR-NRC) 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<sup>1</sup>.*

---

<sup>1</sup> 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 raliés 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 répons 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<sup>2</sup>, 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<sup>3</sup> », 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 méthanthropique 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 à 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 méthanthropique. 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 méthanthropique 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<sup>e</sup> 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.

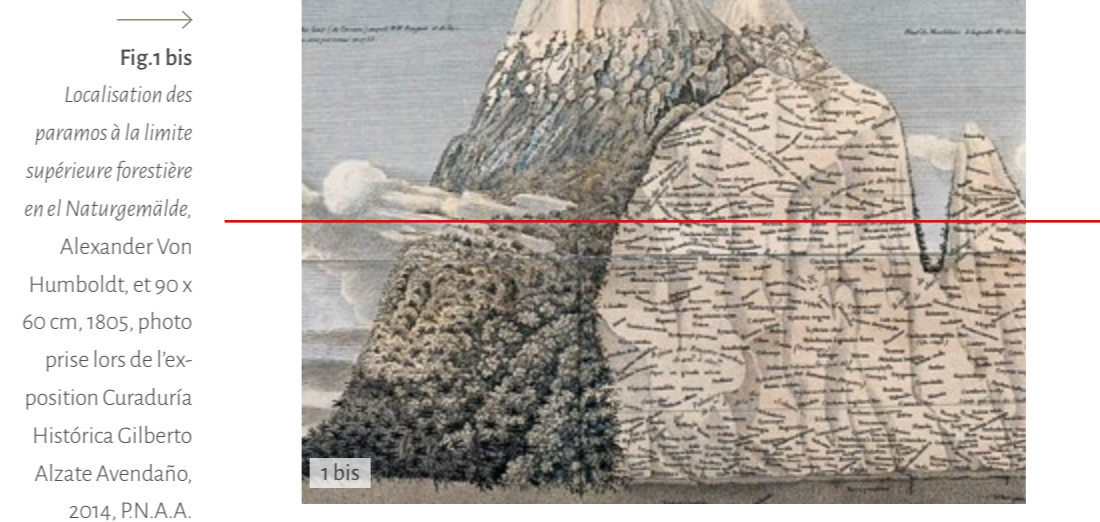
À travers mes pratiques artistiques, j'essaie d'utiliser cet anthropomorphisme comme une stratégie pour faire une critique de l'anthropocentrisme, et de là, de l'épistémè botanique moderne. Je reconnais dans l'affection de la ressemblance, une puissance anthropique, qui nous aide à passer à un lieu métanthropique.

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.



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<sup>4</sup>, 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<sup>5</sup>, 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<sup>6</sup>. 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 que le 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*<sup>7</sup>, 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<sup>e</sup> 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'*Instituto Alexander Von Humboldt para la investigación de las ciencias biológicas* 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 citoyens et les habitants paramunos :** la seconde tension est celle qui existe entre les mouvements conservacionnistes 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 « visions du monde indigènes ». Pour les peuples andins du sud de la Colombie, composés des Coconuco, Gambiano, Paeces, Ingas et Yanacunas, 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 Yanacuna). 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'expé-

rience 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 pouvoirs, 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 Yanacunas 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 bisaïeux 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<sup>8</sup>. 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<sup>9</sup>.

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. Sur 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<sup>10</sup>. 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 méthanthropique.

---

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, France.





# 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 indépendant,  
cosmopolite  
Régime éthique des arts.

## 1.2.

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

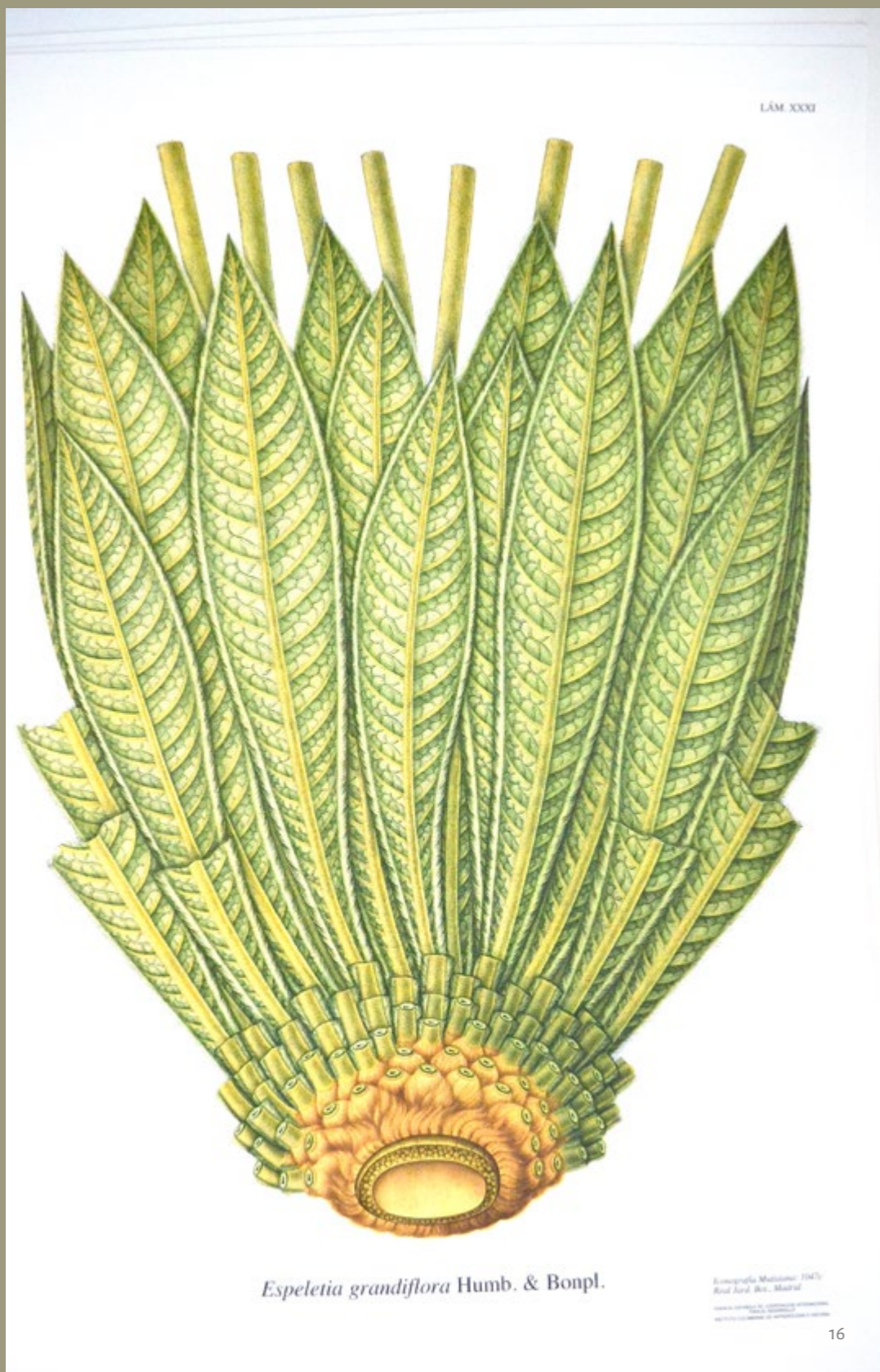
## 1.3.

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

## 1.4.

Déracinement  
La colonialité du pouvoir sur le monde végétal





←  
**Fig. 16**  
 Illustration  
 botanique *Espeletia Grandiflora*  
 famille *Asteraceae*  
 Auteur anonyme,  
 37x54 cm., Tiré  
 de Tomo XLVI  
 Flora de la Real  
 Expedición  
 Botánica del Nuevo  
 Reino de Granada,  
 Ediciones Cultura  
 Hispánica  
 Madrid.



→  
**Fig. 17**  
 Illustration  
 botanique famille  
*Onagraceae* EBR.  
 NRG Auteur  
 anonyme, 37x54  
 cm., Tiré de Tomo  
 XXXII Flora de la  
 Real Expedición  
 Botánica del Nuevo  
 Reino de Granada,  
 Ediciones Cultura  
 Hispánica Madrid.





←  
 Fig. 18  
 Illustration  
 botanique famille  
 Melastomataceae.  
 Auteur anonyme,  
 37x54 cm., Tiré de  
 Tomo XXX Flora de  
 la Real Expedición  
 Botánica del Nuevo  
 Reino de Granada,  
 Ediciones Cultura  
 Hispánica Madrid.



→  
 Fig. 19  
 Illustration  
 botanique famille  
 Orchidiaceae.  
 Auteur anonyme,  
 37x54 cm., Tiré de  
 Tomo IV Flora de  
 la Real Expedición  
 Botánica del Nuevo  
 Reino de Granada,  
 Ediciones Cultura  
 Hispánica Madrid.



# 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



ÉLÉMENTS DE LA COLONIALITÉ SUR LES CORPS VÉGÉTAUX	CE QU'ELLE GÉNÈRE DANS LA COLONIALITÉ DU POUVOIR	DES STRATÉGIES DÉCOLONIALES DANS MON TRAVAIL
1. <b>Voir</b> : 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 comme autres possibilités de connaissance.
2. <b>Nommer</b> : 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 <i>frailejón</i> pour développer la recherche, c'est reconnaître 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. « <b>Découvrir</b> »: 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 comme des sujets sur leur territoire, reconnaître leur temporalité.

4. <b>Disséquer</b> : 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. <b>Classer</b> : 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. <b>Objectualiser</b> : 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.



←  
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.





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 *Astéracées*, 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.





36

## 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.



37



**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.

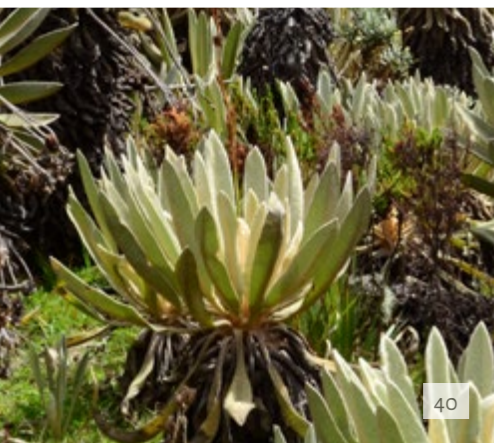




38



39



40



41

### 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.





#### 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 /  $2\pi$  = 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.





## 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*<sup>39</sup>. 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 problème de la variation des couleurs dans le cycle de vie des feuilles. Pour répondre à la question « De quelle couleur est un *frailejón* ? » 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 suspendues 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.





### Voyage 8 : Le cadeau.

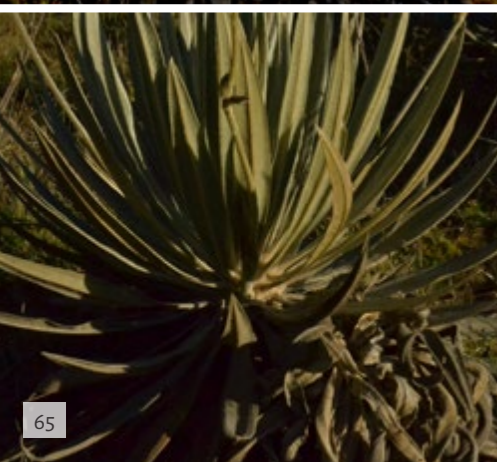
Les inflorescences du *Espeletia grandiflora* émergent de la partie la plus haute du tronc et, comme les feuilles, restent attachées au corps pendant de nombreuses années. Elles montrent également la transition entre le moment où elles se tiennent debout dans le ciel et celui où elles descendent lentement 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.





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.

70



71



72



73



**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.





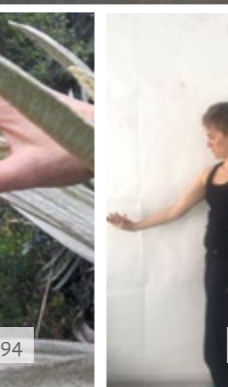
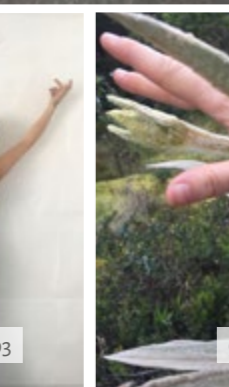
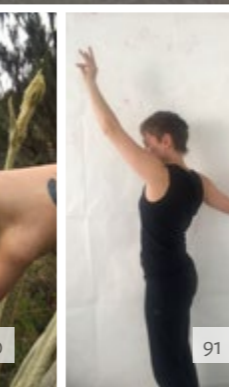
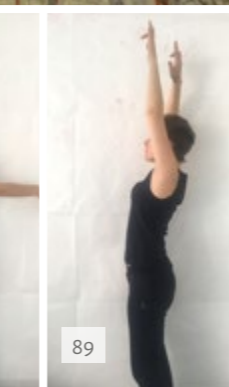
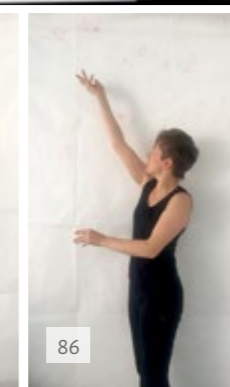
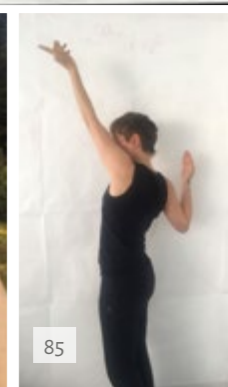
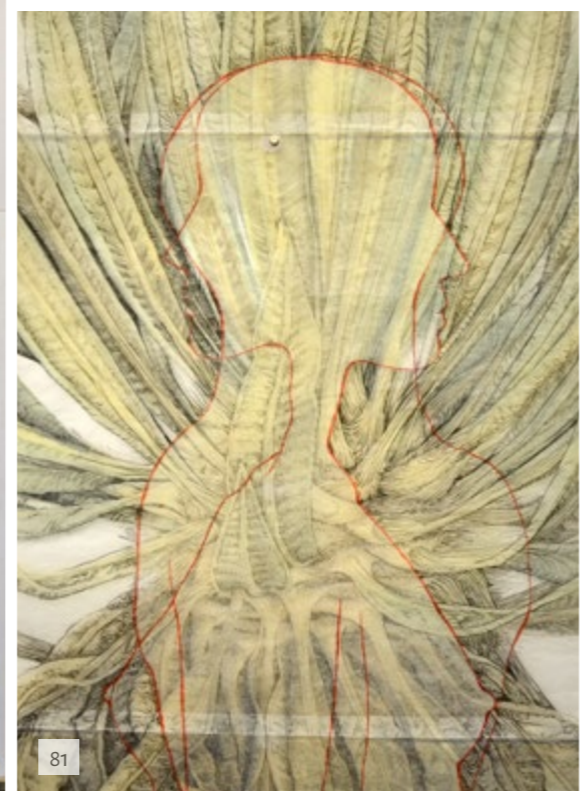
### Voyage 12 : le prêt et les feuilles grises

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.

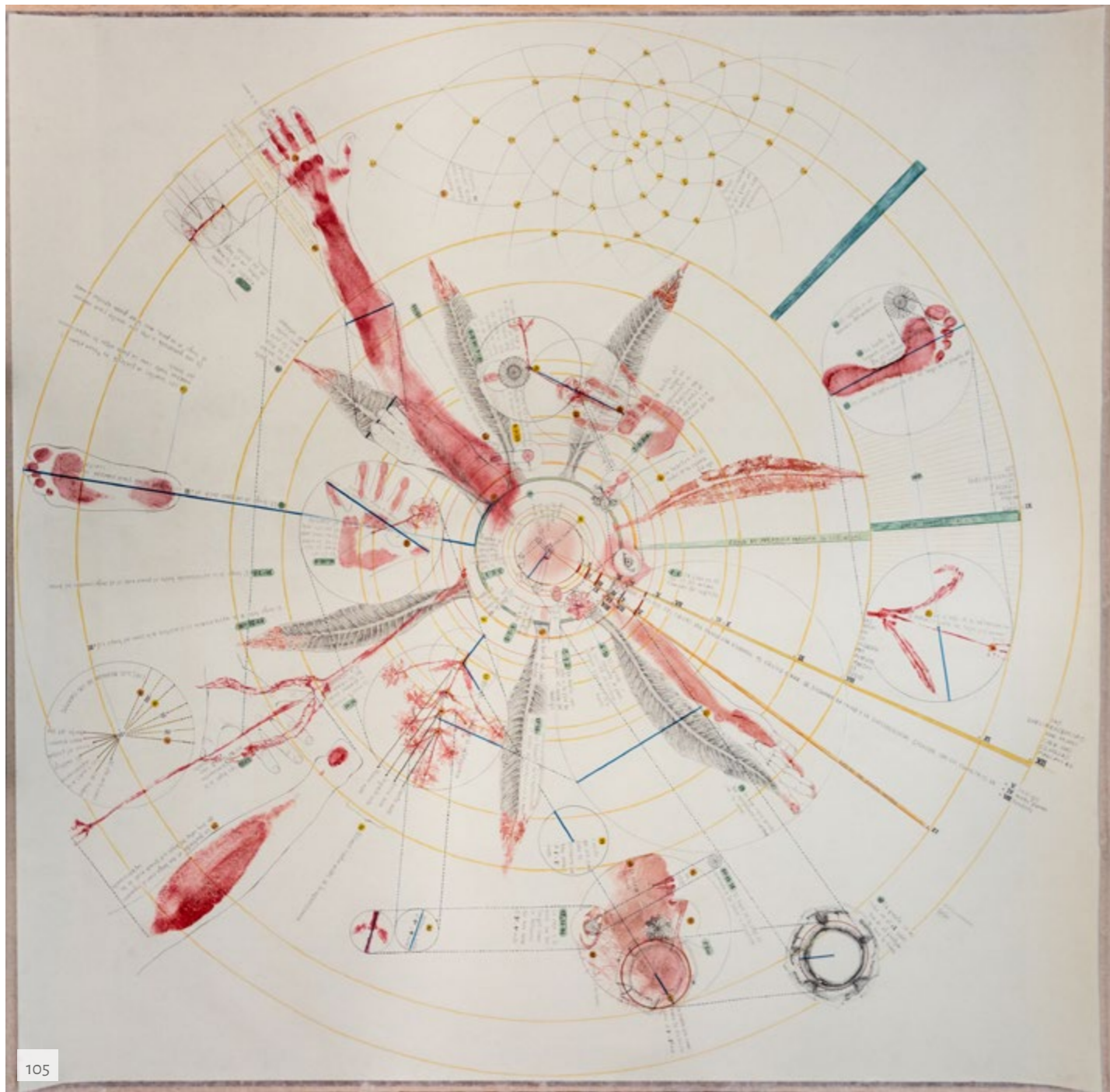


Fig.74, 75, 76  
*Frailejonmétrie*  
Comparative sc1:1  
en cours, 2020,  
P.N.A.A.









105



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





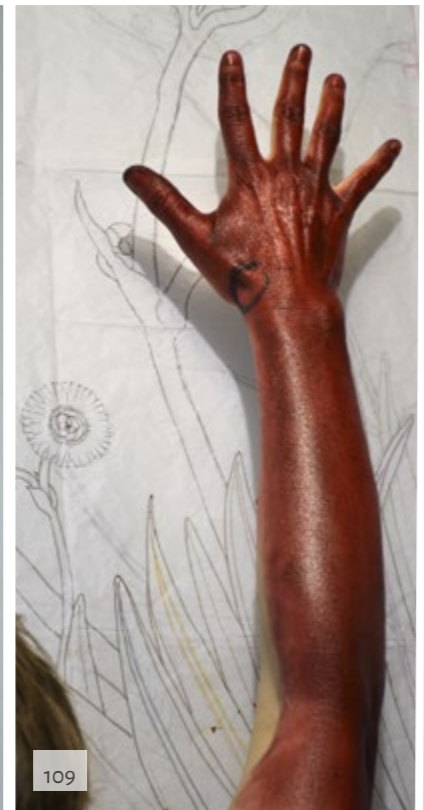
106



107



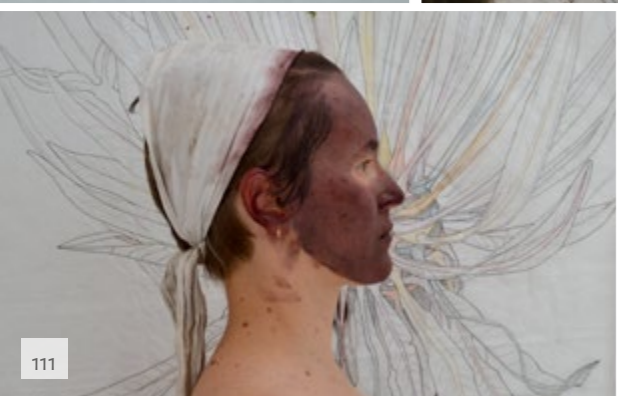
108



109



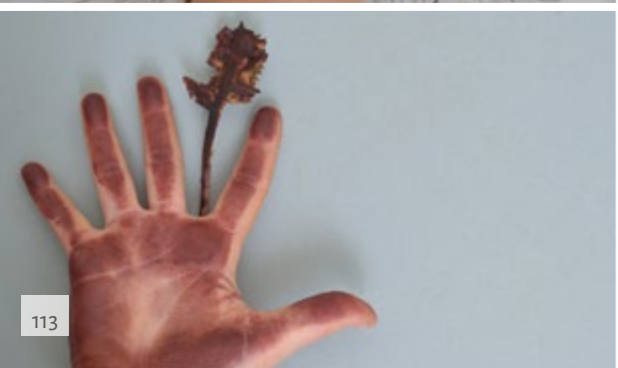
110



111



112



113



←

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 Valde-  
nebro, 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



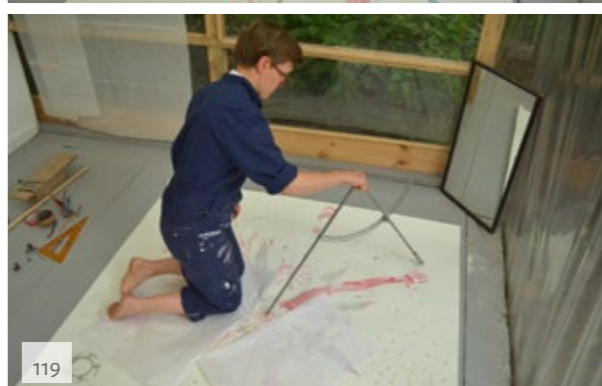
116



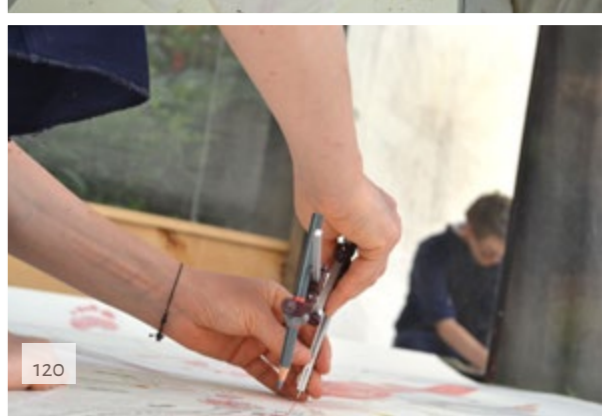
117



118

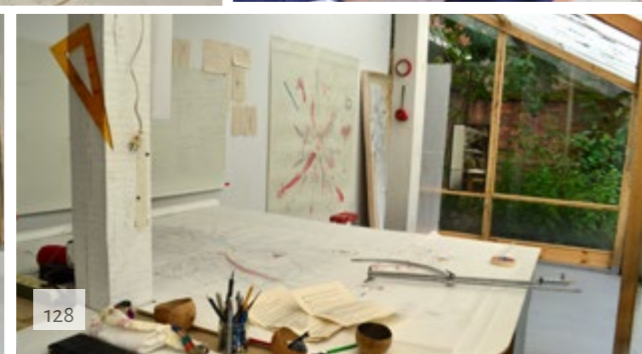
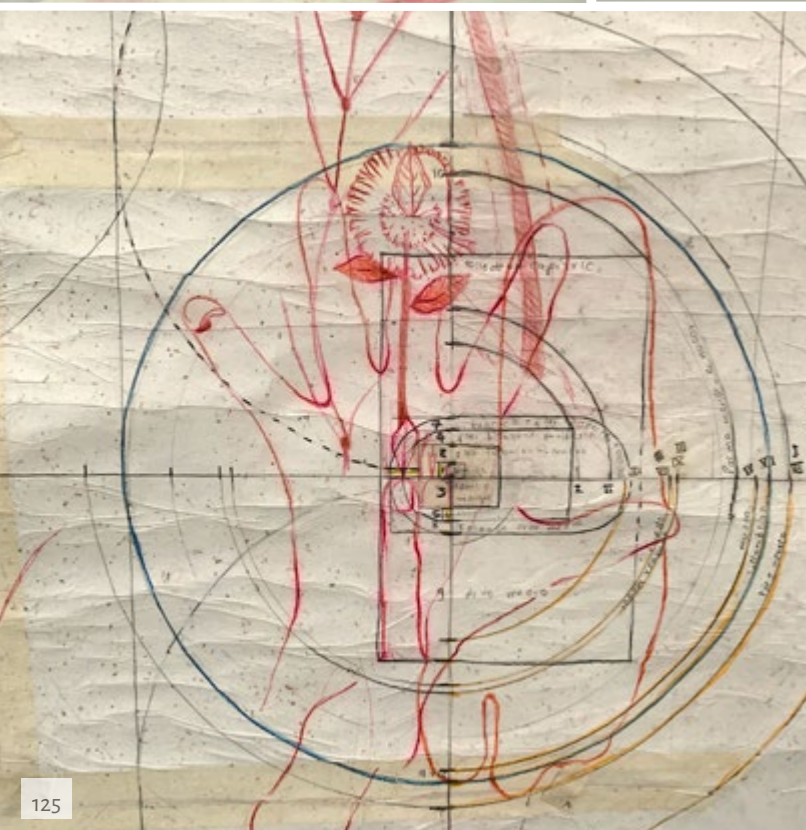


119



120





←  
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.



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

o. 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.

R.III 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.



# 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



A person with their back to the camera, arms outstretched, stands on a grassy hill. In the background, a vast mountain range stretches across the horizon under a sky filled with large, billowing clouds. A large, faint, ethereal face of a person is superimposed on the sky, appearing to be part of the clouds. The overall mood is contemplative and surreal.

*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<sup>54</sup>.*

---

54. Tiré du carnet de l'artiste



A person's hand is visible on the left side of the frame, reaching out towards the center. The background is a dark, misty environment with numerous small, white raindrops falling, creating a sense of depth and atmosphere. The lighting is soft and diffused, highlighting the texture of the hand and the individual raindrops.

*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<sup>55</sup>.*

---

55. Tiré du carnet de l'artiste





*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<sup>65</sup>.*

---

65. Tiré du carnet de l'artiste



