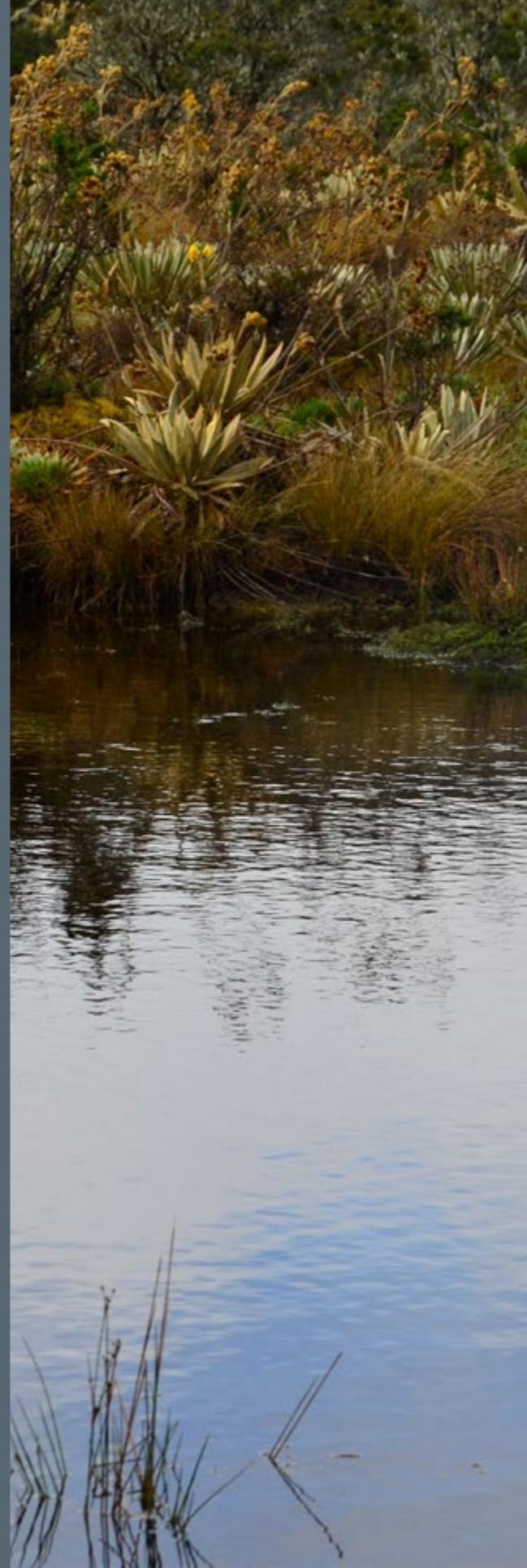


# ÊTRE PÁRAMO

## 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 Métanthropique.

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 participe 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 métanthropique : 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 mé-tanotrope. 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»<sup>48</sup>.

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<sup>49</sup>. 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, laminier, 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 octobre).

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<sup>50</sup>

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<sup>51</sup>. Au point le plus élevé de la route que nous faisons 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 Kusiako, 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<sup>52</sup>, 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<sup>53</sup>.

---

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

---

52. Parc naturel régional de Vistahermosa - Monquentiva Cundinamarca

---

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 avons 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



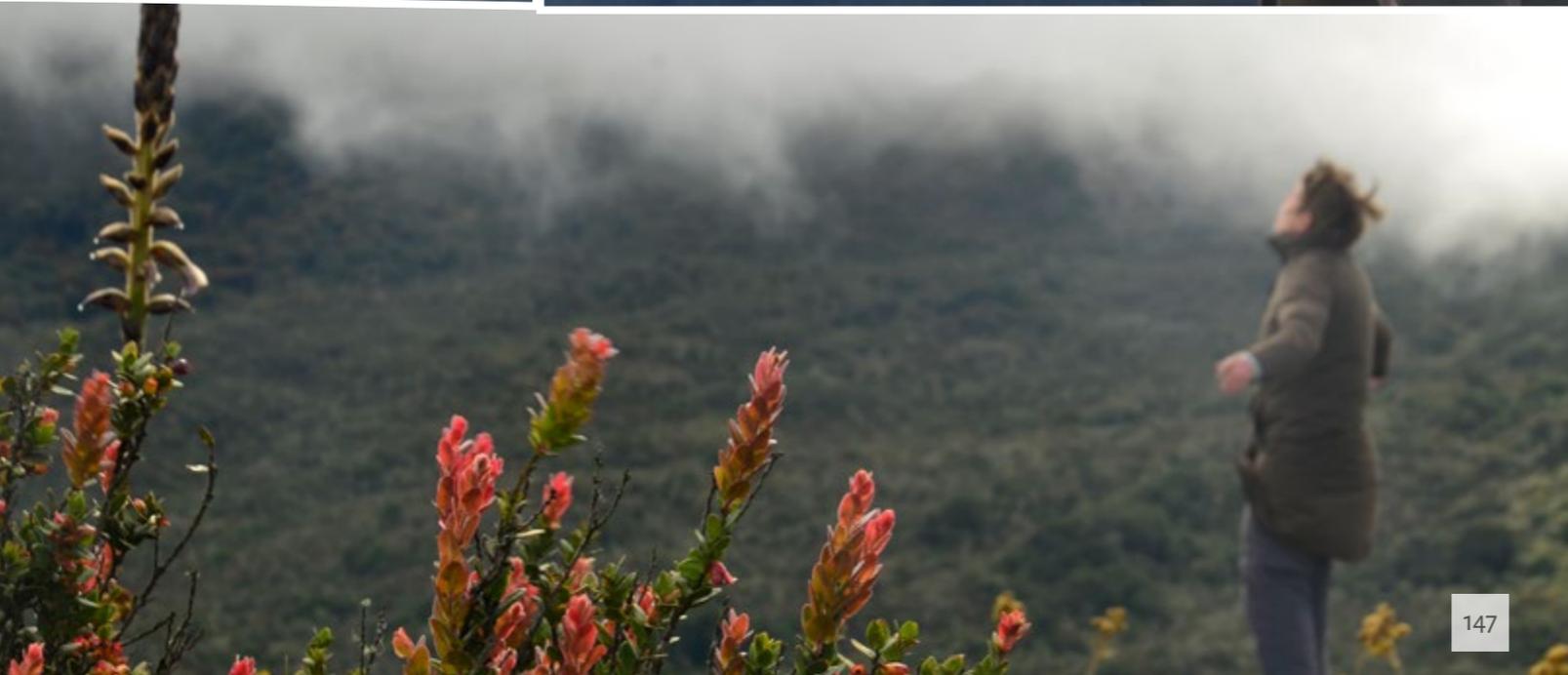
145



146



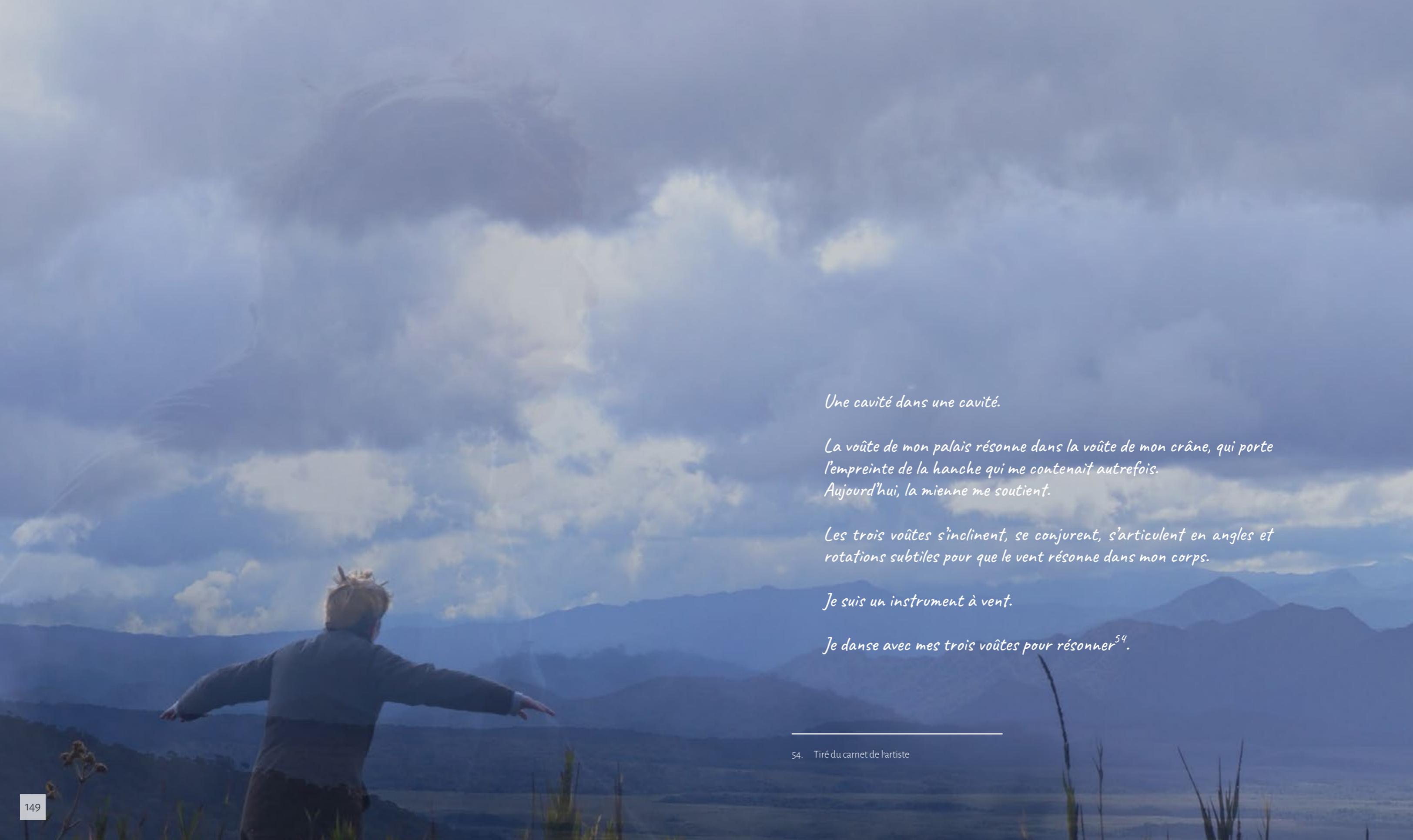
140



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<sup>54</sup>.*

---

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 Corps-  
perméables III  
Vent*, Eulalia De  
Valdenebro, 2021,  
camara par Rodri-  
go 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,  
 camera 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.



151



152



153



154



155



156



150



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<sup>55</sup>.*

---

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<sup>56</sup>. 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 créole 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 d'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 Estupiñán (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<sup>57</sup>, 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.



Fig.160  
Blason national de la Colombie, Wikipedia ([https://es.wikipedia.org/wiki/Escudo\\_de\\_Colombia](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<sup>58</sup>. 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*<sup>59</sup>. 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 répétition 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 le cycle de l'eau qui circule dans tout le proces-

---

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.

sus 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* », entrainé 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 Muisca 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

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 entraîné un énorme corpus de recherches scientifiques orientées vers la connaissance de cet écosystème<sup>60</sup>. 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 Vetás, une municipalité avec une tradition d'exploitation aurifère (Minambiente. 2022, 21 de Enero). Vetás 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 Vetás 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*<sup>61</sup>. 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 petites boules 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'une graine de 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<sup>62</sup>, 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 souviens.

Parallèlement à ces voyages, je participe à la consommation récurrente de remèdes (*Yagé*) avec le *taita* José Joaquín 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<sup>63</sup>. L'apprentissage que

---

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.

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*.

### 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 chamannique.

- **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).

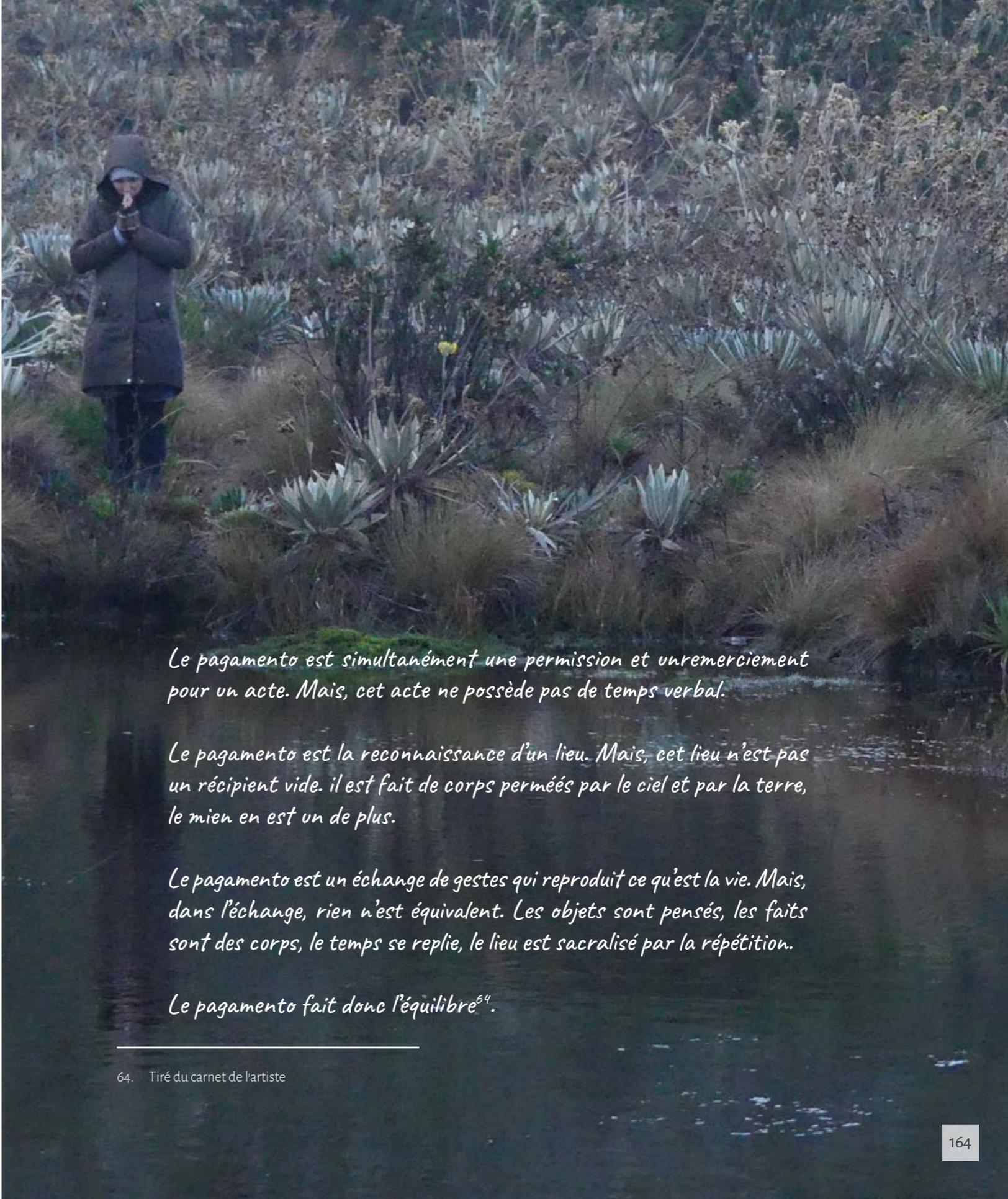
Selon cette conception volumétrique, vitale et cyclique, le fleuve Amazone est une eau en flux permanent, une eau de différentes densités et formes, qui traverse différents mondes, écosystèmes, êtres, corps, altitudes. Si nous pensons aux cycles du fleuve de cette manière, la ligne avec laquelle il est 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.



*Le pagamento est simultanément une permission et un remerciement pour un acte. Mais, cet acte ne possède pas de temps verbal.*

*Le pagamento est la reconnaissance d'un lieu. Mais, cet lieu n'est pas un récipient vide. Il est fait de corps perméés par le ciel et par la terre, le mien en est un de plus.*

*Le pagamento est un échange de gestes qui reproduit ce qu'est la vie. Mais, dans l'échange, rien n'est équivalent. Les objets sont pensés, les faits sont des corps, le temps se replie, le lieu est sacralisé par la répétition.*

*Le pagamento fait donc l'équilibre<sup>64</sup>.*

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 *paramo* 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<sup>65</sup>.*

---

65. Tiré du carnet de l'artiste

