

## Anexo 2

Article de Eulalia De Valdenebro publié dans  
Borsani, M. Y Melendo, M. (comp.). (2016). Ejercicios Decolonisantes II. Arte y  
experiencias estéticas desobedientes. Ediciones el Signo.

### Indigène/Allogène Un principe Métantropique.

Le « Indigène »

*Être d'un lieu, être né dans un endroit, avoir formé le sol avec les  
ancêtres décédés, appartenir à une terre, naître, s'accrocher,  
manger, se reproduire et mourir dans la terre, être le paysage lui-  
même. Être indigène.<sup>1</sup>*



PHOTO 1

Vue interne d'un bois andin. Enchevêtrement de Bomarea ssp

---

<sup>1</sup> toutes les épigraphes sont des notes tirées de mon propre journal de bord. Je suis aussi l'auteur de toutes les photographes, qui font partie du fichier du projet sculptural/Indigène/Allogène

Peut-être que seules les plantes, qui sont dotées de racines pénétrant le sol, pourraient produire des énoncés aussidrastiques par rapport à un lieu. Non pas un individu-plante, mais une longue chaîne temporelle d'individus qui sont parvenus à adapter chacune de leurs formes, de leurs odeurs, de leurs couleurs et leurs textures aux conditions spécifiques que ce lieu leur a indiquées; en même temps, cette longue chaîne d'individus, en relation avec tant d'autres chaînes d'individus, sont celles qui ont peu à peu donné forme et déterminé les conditions spécifiques de ce lieu. En biologie, cette chaîne est nommée « espèce ». Dans ce même domaine du savoir, on nomme ces chaînes et ces relations spécifiques établies en un lieu « écosystème ». Parler d'espèces natives revient à se questionner sur le lieu. Mais aussi sur le temps: depuis quand une espèce est native? Les migrations végétales sont associées aux migrations humaines; j'aime à penser que les plantes nous utilisent pour se déplacer sur la planète, mais elles sont bien plus anciennes que notre propre existence en tant qu'espèce.

Pour penser le terme de natives, en se référant aux plantes, il est nécessaire de se situer dans un temps géologique; cela a également à voir avec des voyages, des luttes, des migrations et des colonisations, mais selon une échelle métanthropique du temps. Meta: au-delà. Anthropique: relatif à l'humain.

En plus de cette condition temporelle, il s'avère également nécessaire de penser la topologie, puisque les plantes sont toujours locales. Elles font un lieu. Lorsque une plante répand ses graines, elle sait que seul un pourcentage minime d'entre elles rencontrera les conditions idéales quant à la lumière, l'humidité, la nourriture, nécessaires à la croissance. Ceci est un lieu, ainsi, quand nous pensons au natif, cela doit se faire par rapport à temporalité géologique et un lieu spécifique.



PHOTO 2

Vue d'intérieur d'une forêt andine. Vrilles de *Passiflora tripartita*

Toutes ces réflexions tournent autour de Indigène/Allogène, un projet sculptural que j'ai commencé à développer à Bogota (Colombie), depuis l'année 2010. Il s'agit d'une sculpture vivante, construite/ semée dans le patio des arts de l'Université Jorge Tadeo Lozano, au centre de la ville. C'est une structure métallique de 63 m<sup>2</sup> qui est utilisée chaque jour comme support pour la croissance d'environ 150 plantes grimpantes de 14 espèces différentes, qui sont toutes des plantes natives de l'altiplano ou de la sabana où se situe aujourd'hui Bogota.

Ceci nous offre déjà une localisation. Bogota est une ville située à 2600 m au-dessus du niveau de la mer, sur l'une des trois chaînes entre lesquelles se divise la cordillère des Andes lorsqu'elle entre en Colombie. La chaîne orientale possède un grand altiplano ou sabana, qui possède à son tour de petites chaînes de montagnes. L'une d'elles est constituée par les collines orientales de Bogota, icône géographique et référence obligée pour tous les habitants de la ville. Les forêts qui se sont développées dans cette zone intertropicale (sans saisons) sont dénommées andines; il s'agit d'un écosystème jouissant d'une biodiversité extrême et qui possède une caractéristique peu commune dans les forêts des zones subtropicales (avec des saisons). Les forêts andines sont denses, parce que les arbres y deviennent des structures qui soutiennent des plantes à chacun de leurs niveaux épiphytes, plantes grimpantes, plantes d'appui; mousses, lichens, bromelias, orchidées,

parmi de nombreuses autres. A l'intérieur des forêts andines, chaque espace est occupé par<sup>4</sup> une plante; il n'y a pas de perspective, on ne peut pas voir au-delà de deux mètres de profondeur, parce que tout est un même enchevêtrement de vie dense.

Nous appelons espèces natives de la forêt andine celles qui se sont adaptées peu à peu aux conditions climatiques alors que les Andes grandissaient comme un pli du fond marin. Elles se sont lentement adaptées, il y a des millions d'années, au fait d'avoir 12 heures de lumière durant tous les mois de l'année, sur les versants de montagnes grimant jusqu'à 5000 mètres d'altitude. Ces énormes masses de terre sont des pièges pour les nébulosités formées dans les océans, les montagnes ensoleillées avec des pluies et des rivières abondantes et permanentes.

## L' « allogène »

*Etre nouveau, arrivé récemment, sans racines ni histoire, inconnu pour les locaux, étrange. Etre l'autre, l'allogène, le voyageur.*



PHOTO 3

Collines orientales de Bogota et vue de la ville

C'est là un énoncé que nous et de nombreux êtres humains avons pu produire, depuis que nous sommes une espèce: nous qui nous mouvons, qui nous déplaçons, nous enracinons et nous déracinons pour diverses raisons. C'est un énoncé qui se produit depuis une temporalité de peu de générations. Cela varie selon les politiques, en effet, il peut suffire d'une, d'aucune ou de plus de quatre d'entre elles pour cesser d'être allogène. Il faut une transhumance, un déplacement violent, des vacances ou un changement de domicile pour acquérir cette condition. Nous parlons de mois, d'années, au maximum de siècles.

La condition d'allogène se mesure à partir d'une temporalité humaine qui a à voir avec un sentiment historique d'appartenance à un lieu. Elle se développe rapidement, comparée à la temporalité méthanthropique des plantes, mais se produit aussi avec elles. Cesser d'être allogène a aussi à voir avec le fait de se reconnaître comme partie d'un paysage, de connaître ses montagnes, ses plaines, ses couleurs, ses sons. Si l'on est nouveau dans un lieu, on commence à le transformer pour le faire sien ou pour faire partie de lui; ceci a une relation avec le fait de transporter les plantes, de manière consciente ou inconsciente. J'insiste sur le fait que j'aime à penser que ce sont elles qui nous utilisent pour se déplacer sur la planète. Ainsi, les plus prospères se sont associées à nous; il s'agit des pins, de l'herbe (des céréales) et des eucalyptus qui ont peu à peu conquis des territoires, non seulement grâce à leurs qualités d'adaptation, mais aussi parce qu'ils font partie de nos coutumes, parce que nous avons besoin d'eux.

Pour penser le terme allogène en référence aux plantes, il est nécessaire de se situer dans une temporalité humaine en relation avec cette transformation au paysage associée à nos déplacements. Situons-nous à nouveau à Bogota, un altiplano andin, territoire muisca, foyer important lors de la conquête, ville coloniale, républicaine et moderne. Avant tout moderne et métisse, une ville qui a récemment commencé à reconnaître timidement ce qu'elle était avant d'être une colonie espagnole; nous vivons ce processus et, avec mon travail, j'en fais partie. Pourtant, la majeure partie des mouvements culturels tournent autour de problématiques nettement humaines, c'est-à-dire, qui consistent à comprendre cette ville à partir de son origine muisca, et plus particulièrement à partir de sa situation actuelle, en tant que capitale d'un pays connaissant de constants et rapides déplacements humains causés par la violence que nous vivons depuis le moment où nous avons commencé à nous penser comme nation. Dans le milieu de la culture et de la politique, il est encore difficile de considérer les plantes comme des êtres vivants. Leur concéder le droit à la vie sans l'associer à nos propres besoins est quelque chose de difficile à concevoir. Les plantes, pour la majeure partie des personnes, sont là pour nous donner de la nourriture, nous offrir des médicaments, décorer nos jardins et nos parcs, pour que nous puissions les contempler et les aimer pour leur beauté, et cela est clair, pour purifier l'air que nous contaminons. En ce qui concerne la science, elles sont de fascinants sujets d'étude, un monde étendu à connaître, classifier et nommer. Si nous prenons comme référence la posture du XVIII<sup>e</sup> siècle face au monde végétal, la connaissance tend à le posséder pour le rendre utile aux humains. Il me semble que cette notion de possession est toujours en vigueur, dans de nombreuses situations. Il est rare de considérer les plantes comme des êtres vivants qui se trouvent ici, sans plus. Des collègues planétaires, comme le dirait Lynn Margulis (2002).

Je propose ici un exercice inverse par rapport à la démarche méthanthropique: penser les plantes à partir de termes humains, à partir d'une temporalité historique. Dans ce cas de figure, les espèces allogènes sont celles qui sont étrangères au paysage que nous avons construit. Pour Bogota, cette considération n'a rien à voir, ni avec la formation des Andes, ni avec de lentes adaptations évolutives, mais bien avec les plantes que nous avons décidé de semer sur le territoire que nous transformons en ville. Les collines orientales de Bogota sont un bon exemple pour comprendre ce qui s'est passé ici : la forêt andine qui les recouvrait s'est transformée peu à peu en bois de chauffage et en matériel de construction de la ville coloniale; les collines sont devenues des montagnes désertiques qui, au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, ont été arborisées avec des pins et des eucalyptus, les arbres qui donnent le plus rapidement des bois droits et qui, de plus, ne permettent pas que le terrain se remplisse facilement de mauvaises herbes ou de broussailles . J'emploie ces deux termes de manière ironique, car ce sont ceux que les colons utilisent avec mépris pour se référer à la biodiversité

d'une forêt, à toutes les plantes qu'ils jugent inutiles ou inconnues. Ces reforestations faites<sup>7</sup> avec des pins et des eucalyptus ont conduit à la formation de forêts homogènes qui, lorsque nous y entrons, nous offrent un regard net et une perspective tranquillisante. Souvenons-nous de l'association de la vue avec la possession d'un territoire, qui s'est matérialisée à l'extrême dans les jardins classiques à la française. L'ensemble du jardin de Versailles (représentation du royaume) peut uniquement être contemplé depuis un seul point de vue privilégié: le balcon du Roi. Les collines de Bogota ont été arborisées au milieu de XXe siècle avec des espèces qui rappellent les forêts des zones subtropicales (en-dessus et en-dessous des tropiques du Cancer et du Capricorne), où il y a bien des saisons et bien sûr, où se trouvent aussi la majorité des pays développés et les centres de l'impérialisme, des pays qui sont le modèle de progrès sur lequel cette nation s'est construite, méconnaissant par là même les conditions biogéographies qui lui sont propres.

Les jardins et zones vertes de la ville de Bogota connaissent le même sort: ils sont constitués à 90% d'espèces allogènes. Les plus anciennes sont les pins et les eucalyptus qui ont été plantés dans les domaines de l'altiplano pour diviser les pâturages. La sabana a rapidement troqué son apparence de forêt andine et de marécage pour celle de la campagne anglaise: de grandes prairies avec des lignes ordonnées d'arbres sveltes. Les saules, avec leur apparence mélancolique propre au romantisme et les frênes de Chine amenés d'Inde, dont la vertu principale a été d'aider à assécher le sol, si détrempé d'eau qu'il rendait difficile la productivité, sont aussi arrivés. Les jardins qui accompagnent l'architecture des habitations ont aussi importé des modèles. Pour ne citer que deux exemples, à l'époque coloniale, on a construit des maisons de style sévillan avec des patios/ jardins potagers adaptés pour rafraîchir les étés ibériques. Plus tard, au XXe siècle, on a construit des maisons de style anglais avec des toits idéaux pour laisser rouler la neige qui ne tombe jamais. Les deux styles ont aménagé des jardins avec des rosiers, des agrumes, des saules, des pins et des figuiers qui n'arrivent jamais à maturation car en zone intertropicale, leurs fleurs ne se pollinisent pas. Aucune de ces espèces n'est indigène.

Les jardins bourgeois de Bogota sont réalisés dans le même esprit que les jardins botaniques des empires colonialistes: ils sont un petit échantillon de choses amenées de contrées très lointaines; les jardinerie commerciales sont les distributrices principales de ces graines et de cette esthétique. Les jardins populaires constituent également un petit échantillon des choses que les campagnards apportent avec eux: plantes médicinales et comestibles, plantes qui fleurissent et décorent inlassablement les balcons. Je considère cet ensemble de plantes associées à nos migrations et modifications apportées au paysage comme très prospères, justement parce qu'elles s'associent aux humains, l'espèce prospère

qui colonise cette planète. Je dirais donc que l'ensemble de ces plantes, leurs dispositions et leurs formes appartiennent à une esthétique coloniale de la formation du paysage urbain et rural de la sabana de Bogota. Je pense que les espèces natives de la forêt andine ont été abritées selon les mêmes politiques de blanchissement de la race qui ont été implantées dans la colonie. Une enclave de forêt native dans un domaine agricole prospère devait être vue avec un mépris égal à celui qui était exercé envers les traits indigènes ou africains chez les créoles qui ont fondé la République. C'est là quelque chose que l'on peut remarquer dans les représentations picturales du paysage qui ont été faites au XIXe siècle: il est presque impossible de reconnaître sur les montagnes une tache de différents verts et de textures diverses, caractéristique d'une forêt andine vue à distance; il est presque impossible de voir au premier plan quelque chose qui ressemblerait à un Yarumo ou un Gaque (arbres propres à la forêt andine). A leur place, nous voyons des pins et des saules, arbres sveltes qui marquent des points importants sur la prairie dominée.

Mais ici, la vie silvestre est persévérante, malgré les efforts humains pour la dominer et l'éradiquer. Des collines orientales descendent douze rivières qui, à cause de la sottise humaine, sont devenus des canaux aux eaux noires, à leur entrée dans la ville de Bogota. Au bord de ces douze lits, des graines de la forêt andine se sont conservées, tout comme dans la partie arrière des collines orientales et dans quelques enclaves difficiles d'accès. Il se passe la même chose avec d'autres chaînes montagneuses proches de Bogota; la forêt andine continue à persévérer et nous avons commencé à l'apprécier récemment. Le jardin botanique de Bogota et certaines politiques d'arborisation développées depuis les mandats d'Antanas Mockus en tant que maire<sup>2</sup>, se sont chargés de semer des espèces natives dans la ville, pour repeupler les collines. Les jardinerie ont aussi commencé à mettre un peu en valeur ces plantes et, dans les jardins de Bogota, il est chaque jour plus fréquent de trouver des fougères arborescentes et des orchidées terrestres. Toutefois, la jungle bio-diversifiée qui constituait la forêt andine n'a presque pas de place dans la ville.

A partir de notre temporalité anthropique ou historique - celle des migrations humaines et de l'élaboration du paysage récent- nous pouvons dire que les plantes allogènes à Bogota sont précisément celles que nous avons appelées natives, en nous situant par rapport à une temporalité méthanthropique. Les espèces natives dans la sabana, là où Bogota s'étend actuellement, sont si étranges pour les citoyens qu'elles deviennent allogènes pour eux, malgré le fait qu'il s'agit de plantes qui ont mis 10.000 ans à s'adapter à ce lieu. Ainsi, le natif est devenu allogène à Bogota, et cette condition paradoxale d'un même ensemble de plantes est la clé de la proposition sculpturale Indigène/Allogène.

---

<sup>2</sup> 1995-1998 et 2001-2003.



## Le projet sculptural

*Le matelas de feuilles humides se creuse quand tu poses le pied dessus, il sent les mousses et les sèves et, au milieu de la densité de ces lignes, avec une force inexplicable, des bras sans corps s'ouvrent un passage dans n'importe quelle direction. Ils se meuvent, rapides, comparés aux êtres aux troncs épais, ils se traînent en touchant de leurs doigts/vrilles le chemin possible, pressentent la hauteur et avec elle, la lumière. Ils commencent à se suspendre, à s'appuyer, à s'étirer comme aucun autre être de la forêt ne le fait. Et ils sont rapides, très rapides.*

*Les plantes grimpantes ont une perception tactile des structures de la forêt, leurs corps décrivent des tracés obliques, ondulés et enlacés les uns aux autres. Il est très difficile de suivre la continuité de la ligne que dessine une plante grimpante,*

*en étant à l'intérieur du bois, on ne peut pas voir au loin, parce que tout est rempli. Elles croissent dans ce milieu, remplissent l'interstice depuis le centre et en diagonale, une stratégie qui leur permet de remplir l'espace et de gagner de la hauteur avec le temps. Leurs corps sont la trace, la mémoire de leur vie, chaque torsion est la réponse à une force, et chaque torsion est durcie dans le bois souple.*

En 2010, j'ai été invitée à réaliser une exposition avec un projet à développer<sup>3</sup>. La salle était parfaite pour ce que je voulais faire et pourtant, ce qui a suscité mon émotion a été l'accès principal de l'immeuble: depuis l'Avenue El Dorado (un des axes principaux de la ville), s'élève un grand escalier limité à l'ouest par une baie vitrée dans laquelle se reflètent les collines orientales de Bogota. De l'autre côté, l'escalier est limité par une espèce de terrasse verte sur laquelle croît un seul arbre natif (hévée sabanero), attaché à des chaînes qui, je le suppose, lui donnaient de la force. Un arbre adulte mais jeune; comme il avait cet âge, il avait sûrement subi un déplacement. Je me suis souvenue de mes heures de dessin dans la forêt, où il est presque impossible de percevoir un individu végétal; tous sont emmêlés, embrassés dans une sorte de lutte symbiotique. Une pure concurrence pour arriver à la lumière, et à la vie qui émerge dans tous les interstices possibles. Cet arbre avait été déraciné, il était seul. Sa figure dénudée, sa vie de mobilier urbain me parurent étranges et tristes.

J'ai immédiatement pris la décision d'employer les mécanismes de l'art pour créer des

---

<sup>3</sup> Chambre de commerce de Bogota, immeuble de l'Avenue El Dorado. Commissaire: Paula Silva.

enchevêtrements bio-diversifiés de forêt andine à Bogota. Bien des choses commencèrent à prendre du sens pour moi à ce moment-là, et parmi elles, ma propre carrière.

J'ai pensé à une sculpture vivante, une masse dense, pur volume croissant et changeant, dans laquelle les postulats de la sculpture non formaliste, de l'art processuel, de l'Arte Povera pourraient être appliqués<sup>4</sup>. L'artiste ne formaliserait donc rien, mais prendrait soin du lieu, veillant sur des graines d'espèces natives pour que quelque chose de tel soit possible.

J'ai commencé à connaître les plantes que je voulais utiliser pour le projet. Quand j'étais étudiante de Beaux-Arts à Bilbao (Espagne), j'ai travaillé durant tous les étés de mes études dans un jardin français qui était à la fois le potager et la collection de l'Atelier de Peinture Botanique. J'y ai aussi étudié l'illustration botanique scientifique. J'ai ainsi bénéficié, en plus de ma formation d'artiste plastique, de celle d'un personnage du XVIIIe siècle: le jardin dans lequel j'ai travaillé pendant quatre ans reproduisait des techniques et des formes traditionnelles de la région de La Perche, et à l'école, j'ai appris à réaliser des illustrations botaniques comme celles du siècle des Lumières. Rien, dans ma formation, n'a été plus important que cette expérience. Pour ce projet, je ferais exactement le contraire de tout ce que j'avais appris, et pourtant, le dessin botanique et la connaissance qu'implique le fait de travailler les mains enduites de terre seraient mes principaux outils.

J'ai passé des journées entières à dessiner et photographier la forêt sous le regard expert de Mateo Hernández, grand ami et naturaliste qui m'a enseigné des techniques empiriques de reproduction d'espèces natives. J'ai commencé à réaliser une pépinière dans mon atelier/jardin de Bogota, à partir de graines récoltées, de plantules et de boutures, provenant toutes de plantes grimpantes natives de la forêt andine. Je me suis certainement centrée sur ce type de plantes à partir de mon regard de dessinatrice, à partir de la fascination pour les lignes continues, enchantée également par leur rapidité évidente dans la forêt et enfin parce que ce sont des plantes adaptables: elles prennent la forme de la structure qu'elles envahissent. Ceci m'a paru être une vertu propre à un matériau sculptural.

---

<sup>4</sup> Matériaux humbles. Matière en mouvement. Composition donnée par l'indétermination. Relations de juxtaposition entre les matériaux. Présence physique d'êtres vivants. Conscience du changement et de la durée dans le temps. Un essai en vue de rétablir les relations art/ vie. Antiforme comme volonté d'activer les matériaux au lieu de leur donner une forme

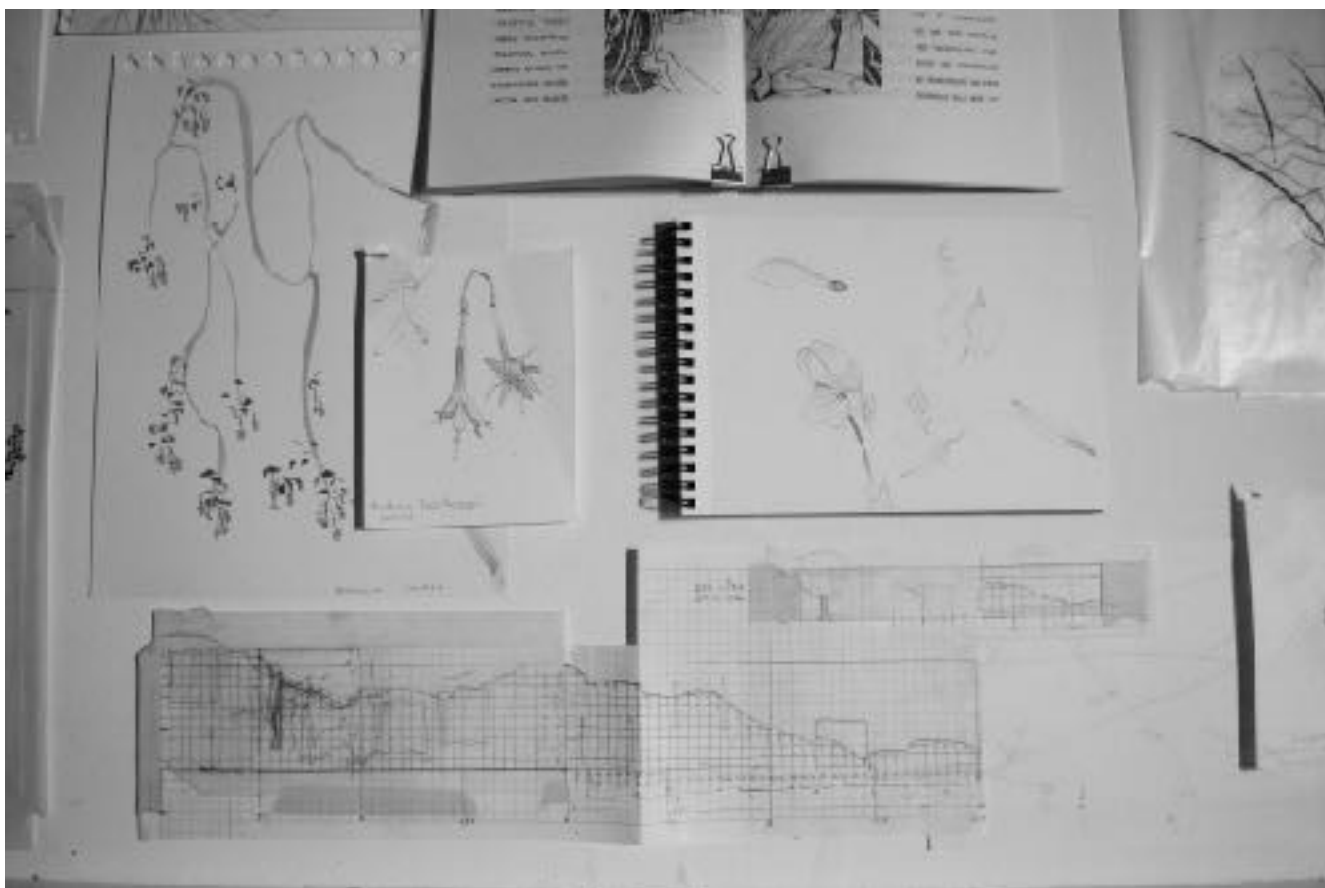


PHOTO 4

Dessins du carnet de l'artiste, étude des plantes. Images tirées de l'exposition rétrospective du projet. Fondation Odeón, 2014

La pépinière poussait lentement, pendant que je projetais la sculpture, l'image des collines orientales reflétée sur la façade de l'immeuble a été déterminante puisque la sculpture serait une réplique de ce profil, qui est l'icône de la ville. Cette ville moderne et réticulée a remplacé les lignes enchevêtrées de la forêt. Je proposerais le processus inverse, dans lequel une structure réticulaire serait envahie par les lignes enchevêtrées des plantes grimpantes.

J'ai commencé à me rendre compte que le temps dont je disposais pour préparer l'exposition (un an) n'avait rien à voir avec les temps de la vie végétale. Ma pépinière rencontrait constamment des échecs et ce qui restait en vie avait environ 10 cm de hauteur. J'ai accepté cette réalité et me suis mise à piloter le projet sculptural à partir du dessin.



FOTO 5

Pépinière/atelier, fin 2012

L'exposition intitulée Indigène/Allogène a été constituée par les études que j'ai réalisées dans la forêt pour comprendre la stratégie de croissance de chaque espèce. En dessinant, j'ai découvert que certaines plantes possèdent des vrilles qui cherchent de manière tactile leurs supports possibles<sup>5</sup>, abandonnent ensuite leurs vrilles quand elles sèchent et renforcent les troncs; il y en a d'autres qui sont dotées de petites ventouses qui se collent aux arbres les plus épais<sup>6</sup>; une autre en particulier qui gagne de la hauteur et de la force en tressant ses branches comme une grosse corde, lorsqu'elle a atteint le sommet, s'ouvre et s'étend dans plusieurs directions au dessus de la cime des arbres; et finalement, tant d'autres qui sont de longues branches flexibles qui s'appuient sur ce qu'elles trouvent<sup>7</sup>.

J'ai aussi exposé les photographies de la forêt et de la pépinière en herbe, mais la pièce principale était un grand plan de la structure de la sculpture, fait à l'échelle 1:1, où j'émettais des spéculations sur la manière dont les plantes grimpantes croitraient sur un grillage métallique. Sur ce plan, comme sur la sculpture, la force qui donnerait forme serait

<sup>5</sup> Plantes grimpantes avec vrilles: *Mutisia clematis*, *Passiflora tripartita*, *Similax tomentosa*, *Cobaea scandens*, *Cissus sp.*

<sup>6</sup> Plantes grimpantes avec ventouses: *Begonia tropaeolifolia*.

<sup>7</sup> Plantes grimpantes: *Fuchsia venusta*, *Fuchsia petiolaris*, *Bidens rubifolia*, *Valeriana clematitidis*, *Salvia rufula*.

celle des plantes, et non la mienne, en tant qu'artiste créatrice. C'est pour cette raison que le plan a été réalisé avec des impressions de fragments des plantes grimpantes choisies, et c'est pour cela que la structure est une grille où je les laisse mener leurs luttes, suivre leurs rythmes et relations naturels. Il n'y a aucun type d'entretien ni de jardinage dans la formation de la sculpture; j'arrose seulement lors de périodes où la pluviosité est rare.



FOTO 6

Détails du plan, spéculation sur la croissance,  
échelle 1:1

La sculpture a constitué un dessin, un projet et un discours académique pendant quatre ans. Je l'ai adaptée pour trois institutions distinctes auxquelles je l'ai offerte. Dans chacune, en faisant une étude sur les besoins du lieu et le profil des collines orientales vues depuis ce site en particulier. En 2014, j'ai de nouveau été invitée à exposer le projet<sup>8</sup>, cette fois-ci de manière rétrospective et en faisant une petite intervention dans le jardin abandonné de l'espace d'exposition. Grâce à cette présentation, l'Université Jorge Tadeo Lozano s'est intéressée à construire/semer la sculpture. Nous avons cherché l'emplacement, ce qui a impliqué de démolir deux petites constructions, récupérer la façade d'un immeuble et dessiner une place pour articuler la structure

<sup>8</sup> Fundación Odeón, curaduría de Ximena Gamma.

avec les besoins de l'université. Heureusement, ces besoins ont été liés aux bicyclettes et aux arts, des forces aussidivergentes que les plantes grimpantes.

Durant l'année 2014, le dessin et le discours se sont transformés en terre, en briques, en ciment, en colonnes, en grillage et finalement en plantes grimpantes natives. Aujourd'hui, les plantes envahissent, avec leurs lignes obliques sinueuses et tressées, le grillage orthogonal qui reproduit le profil des collines orientales de Bogota. Pourtant, cette structure nous rappelle facilement les graphiques statistiques ou les rues réticulées de la ville vue à plat. La grille orthogonale renvoie dans tous les cas à des structures humaines; ce n'est pas un hasard si ce matériau (de la maille électrosoudée) est ce qui se trouve à l'intérieur des dalles de béton avec lesquelles on construit des immeubles et des avenues.

La sculpture, qui couvre une surface de 63 m<sup>2</sup>, borde une petite place où ont commencé à arriver différentes espèces d'oiseaux et d'insectes; les étudiants de Beaux-Arts y développent certaines activités et y parquent leurs bicyclettes. Tout cela au centre de la ville.

### La dimensión méthanthropique du projet

*Me voici dans une situation d'attente, de transposition de temps. Je n'aurais rien à faire d'autre que de laisser être, ou plutôt, que de faire seulement les choses nécessaires pour qu'elles puissent être dans dans leur plénitude. Le conflit de temps qui est le nôtre est toujours rapide, toujours encadré par la productivité et il est différent du leur, totalement local, un temps de relations uniques pour un seul lieu.*

*Ici et maintenant, être un sculpteur mammifère.*

*Etre une artiste disperseuse de graines, là où l'art (comme l'eau ou le vent) est le véhicule, le milieu où prospère la symbiose.*



FOTO 7  
Mains d'Eulalia de Valdenebro travaillant dans la pépinière. Plantules de *Cobaea scandens*

Indigène/Allogène met en tension deux dimensions du temps distinctes, qui se réfèrent à un même groupe de plantes. Les espèces natives de cette zone de la planète où Bogota se développe aujourd'hui sont devenues allogènes au fil des usages et coutumes que les habitants de la ville ont par rapport aux plantes qui font leur paysage.

Rendre sensible dans une sculpture cette situation paradoxale est un acte politique. C'est proposer une esthétique décoloniale dans laquelle une partie de la forêt andine retrouve une présence dans le territoire urbain, grandissant en une masse verte de relations naturelles, un volume fait de vie et de mort, de reproduction et de compétition; un volume changeant qui envahit (symboliquement et réellement) une structure nettement humaine: métallique, industrielle et grillagée, produit du dessin d'une artiste et du travail de nombreux fabricants.

Faire une sculpture dont le volume, la couleur, la forme, la dimension, l'ensemble de caractéristiques sensibles soient le résultat des relations vitales et locales d'un groupe d'êtres vivants revient à dépouiller l'art de sa condition nettement humaine. C'est aussi un acte politique que j'ai nommé principe métanthropique.

Le mot métanthropique surgit face à l'inconfort de situer le projet dans une

logique anti, post ou transhumaniste<sup>9</sup>. Tous ces préfixes possèdent déjà une charge sémantique et un créneau plein de références dans le langage académique. (Hottois, et al, 2015). Cependant, bien que je partage le principe de base consistant à repenser l'humain, et que je peux en arriver à souscrire à certains des postulats qui y sont débattus, je ne me sens à mon aise à l'intérieur d'aucun d'entre eux. En termes très généraux, ces mouvements ont réfléchi autour du sujet de la pensée, au langage depuis son lieu d'énonciation, aux technologies et biotechnologies avec lesquelles produire une nouvelle forme de vie humaine; elles abordent des questions génétiques, bioniques, de prothèse ou des questions de genre; ils réfléchissent aussi par rapport à une société déjà fondée sur ces possibilités. Ceci étant, je sens que ces mouvements continuent à placer l'humain comme question centrale de la pensée. Le métanthropique partage l'idée de repenser l'humain, mais comme un élément parmi d'autres à l'intérieur de la vie de la planète. Il propose que nous nous pensions comme une espèce à l'intérieur d'une temporalité géologique de la vie, au lieu de le faire à partir d'une temporalité historique, en gardant toujours la conscience que nous sommes en train de transformer le climat de la planète. Le métanthropique serait donc une posture politique plus conforme à un concept comme celui de l'anthropocène (Steffen, et al, 2000), qui argumentent que la présence de l'espèce humaine sur la planète possède déjà une échelle suffisante pour marquer une nouvelle ère géologique, celle dans laquelle l'anthropique devient une force planétaire.

Longtemps, j'ai essayé de situer mon travail à l'intérieur d'une posture antihumaniste, en assumant que ce créneau était le plus vaste de tous. Je l'ai fait, parce que je considère que le rôle politique de l'art qui pense la relation avec la planète doit commencer par remettre en question le lien habituel de domination que nous, les humains, avons assumé par rapport à nos autres collègues de planète. Cette position doit critiquer l'humanisme qui a été le point de départ depuis lequel nous avons établi traditionnellement cette relation. Je reprends cette expression (collègues de planète) de Lynn Margulis comme une manière de me référer à la vie sur la planète mais avant tout comme une manière consciente de ne pas employer le mot de nature, car historiquement, ce mot implique une séparation entre l'humain et le reste. Les collègues de planète, ce sont nous tous, les habitants de la planète, unis en symbiose et formant avec cette union, l'ensemble des forces et des flux où tout se recycle à travers le métabolisme des vivants: c'est ce qu'est Gaia, une planète où la vie s'organise.

---

<sup>9</sup> Les forums d'Odéon et de l'inauguration de la sculpture à l'Université Jorge Tadeo Lozano se sont tenus en compagnie de mon grand ami, le philosophe et professeur Gustavo Chirolla. Lors de ces forums, nous avons développé les concepts expliqués ici, en dialogue avec sa théorie de cosmopolitiques de l'art, dans laquelle il adapte le concept d'Isabelle Stengers à des projets artistiques. Ce regard coïncide avec celui du Contrat naturel et apporte d'autres nuances. Au cours des dialogues préparatoires de ces forums, nous avons inventé le terme métanthropique et avons commencé à l'employer dans nos contextes académiques.



Pourtant et malgré son caractère ample, le préfixe "anti" m'a paru très gênant parce qu'il est excluquant ou qu'il laisse supposer une négation. Au contraire, je cherche à situer mon travail dans un contexte où l'humain participe mais sans avoir une position hiérarchique. Cette recherche est entrée sur pied d'égalité et s'est renforcée avec un livre qui a ouvert des portes à de nombreuses lignes de la pensée écologique, je me réfère au Contrat naturel de Michel Serres. Je cite ici quelques-unes de ses phrases les plus puissantes:

"En effet, la Terre nous parle en termes de forces, de liens et d'interactions, et cela suffit pour établir un contrat. Ainsi, chacun des membres en symbiose doit à l'autre, en fait, la vie, sous peine de mort. Tout cela restera lettre morte si l'on n'invente pas un nouvel homme politique" (Serres, 1991: 71).

Avec cette phrase, Serres annonce un changement très profond de la pensée concernant le rapport avec la planète ; il exige que nous établissions "sous peine de mort" un contrat de symbiose avec les forces de la Terre. Cela implique, en termes juridiques, de reconnaître ces forces et les collègues planétaires comme des sujets de droit. Cela implique que les contrats ne peuvent plus être uniquement sociaux ; ils doivent également reconnaître les forces de la nature, comme nous l'avons fait au cours des derniers siècles avec divers groupes sociaux. Les femmes, les enfants, les différentes identités sexuelles étaient des groupes sociaux qui n'étaient pas reconnus comme tels. Serres propose de continuer à étendre cette frontière au-delà de l'humain. Il propose d'inclure les animaux, les plantes, l'eau, les forces climatiques comme des êtres ayant des droits propres, afin d'établir avec eux un Contrat Naturel.

La phrase de Serres comporte un mot clé : symbiose. Il la propose comme la clé de la négociation, remplaçant la logique de domination hiérarchique avec laquelle nous avons traditionnellement assumé la relation homme/nature. J'ai de cette façon commencé à articuler ce texte avec l'idée évolutionniste de Lynn Margulis : la symbiogenèse propose de placer le moteur de l'évolution, non pas dans le succès des plus forts, mais dans l'association symbiotique des plus vulnérables. Dans ces conditions, la clé de l'adaptation évolutive est donnée par la symbiose, par l'interaction entre des microbes hautement perceptifs et sensibles. C'est l'association des faibles, c'est la communication forcée entre des organismes hétérogènes en raison du stress environnemental. Margulis observe le comportement des cellules bactériennes depuis la périphérie (et non depuis le noyau, qui est le centre d'intérêt habituel de la science) ; elle étudie la boue où la vie a commencé à pulluler

et, à partir de ces deux points de vue alternatifs, elle observe que les premières cellules bactériennes n'ont pas évolué parce que certaines étaient plus fortes que d'autres et avaient de meilleures adaptations (une compréhension darwinienne de base), mais parce que, pour survivre dans cet environnement hostile, elles se sont associées de manière symbiotique et se sont organisées. C'est par la symbiose que d'autres individus sont entrés dans la membrane d'un individu et se sont associés pour partager des fonctions, s'organiser et former des métabolismes plus complexes. L'on propose ainsi l'évolution symbiotique ou symbiogenèse, le moteur évolutif de la vie sur la planète.

Pour en revenir à l'idée d'associer la biologie de Margulis à la proposition politique du Contrat naturel, je voudrais faire une comparaison dans laquelle nous pouvons observer comment les modèles que la science propose peuvent finir par être naturalisés par certaines théories comme le darwinisme social. De ce point de vue, vraisemblablement, pour les humains, le marché est le milieu ou le borbier dans lequel baigne notre mode de vie. Nous voyons ainsi comment le néolibéralisme s'approprie le principe de base de l'évolutionnisme darwinien, où la loi du marché est la loi du plus fort et naturalise ses manières de procéder parce qu'il suppose que ce sont les mêmes manières de procéder dans la vie. Pour ce système économique, il est nécessaire que les plus faibles abondent ; il est valable de soutenir des systèmes de productivité misérables, car seul celui qui s'adapte survit ; il est valable de ne pas tenir compte de ce qui est fait à l'environnement, parce qu'il s'agit d'une compétition à mort pour la productivité maximale ; il est valable de tout homogénéiser pour que le système soit réussi. Grâce à ce modèle économique, une nouvelle forme de colonialisme est établie. fondée sur une logique commerciale transnationale, dans laquelle les contrats sont établis à court terme et uniquement au profit de l'être humain le plus puissant.

Au contraire, nous pourrions penser à l'évolutionnisme symbiotique en termes d'analogie, car sa logique ressemble à toutes ces tentatives d'économies alternatives : de reconnaissance de l'autre qui établissent des contrats entre des personnes hétérogènes, où sont proposés des systèmes de solidarité tels que le troc, les gardiens de semences, les marchés équitables, la production agroécologique et la permaculture ; toutes les pratiques qui tendent à établir une relation plus consciente avec l'environnement, car elles peuvent établir des contrats avec des collègues planétaires non-humains et comprendre le bénéfice articulé avec le cosmos. C'est la loi de la symbiose dans laquelle le bénéfice personnel n'est possible qu'en partenariat avec les autres, et cela nécessite la différence ; elle trouve justement l'homogénéisation nuisible. Je n'ai jamais cessé de m'étonner que la diversité soit l'une des stratégies de la vie ; il y a un besoin de changement permanent, l'instabilité mobilise

tout. Je trouve inconcevable la logique (typique du néolibéralisme) qui consiste à produire des semences qui ne se reproduisent pas, afin de forcer les agriculteurs à les acheter à un producteur transnational. Il me semble absurde que la manière de cautionner ces semences soient leur stabilité et leur homogénéisation. Rien ne pourrait être plus contraire à la logique de la vie que ces deux mots.

Envisager une économie symbiotique entre des personnes hétérogènes est l'inverse de l'homogénéisation de l'économie mondiale actuelle. Comprendre la symbiose comme le système qui organise la vie sur la planète peut nous éclairer sur la façon de nous penser comme un nouvel homme politique, comme le propose Serres dans *Le contrat naturel*. Je comprends la symbiose comme la clé de la vie sur la planète, tant au niveau biologique que politique, les deux sphères nous renvoient à la réflexion sur la relation avec le lieu, avec la maison, avec l'oïkos ; c'est-à-dire qu'elles nous renvoient à la réflexion sur l'écologie et pour moi en particulier cela m'a conduit à élaborer une position à partir de mon travail d'artiste. Une position métanthropique.

L'économie, la capitale, les villes, la pollution, les déchets et la technologie constituent notre mode de vie. Pourquoi devrions-nous croire qu'il est différent de celui de la bactérie originelle ? Il y a la compétition, la mort, la reproduction, l'alimentation et les déchets, et ces derniers, compris comme une partie essentielle des métabolismes, sont ce qui a produit le lieu où la vie est possible. J'aimerais faire référence à la relation topologie/vie défendue en même temps par Gilbert Simondon (2009) et Lynn Margulis (2002), des penseurs arrivés à la conclusion qu'il est impossible de comprendre la vie comme une création ou une fabrication chimique dans un espace euclidien (la voie habituelle de la science). Ils proposent de la penser comme un phénomène qui produit du lieu par ses résidus. Aujourd'hui, nous percevons la terre noire et le ciel bleu comme les conditions de base pour que la vie soit possible, et pourtant ces deux environnements sont le résultat du gaspillage des métabolismes des organismes vivants. Le noir de la terre, ce sont les cadavres des plantes, le bleu du ciel, ce sont les déchets des bactéries qui ont oxydé la planète. Il n'en sera pas autrement pour les déchets que notre système de vie génère ; une nouvelle vie commencera certainement à pulluler dans la boue plastique que nous laissons derrière nous. Voici comment la vie et les molécules forment une paire inséparable, et Gaïa ou la Terre est de cette façon devenue une planète vivante à partir des déchets recyclés d'organismes symbiotiques. Assez de supposer que nous sommes différents parce que nous avons une technologie ou une langue. Nous sommes tous des collègues planétaires et la vie est possible parce que nous sommes associés de manière symbiotique depuis bien avant que nous ne devenions une espèce. Assez de cette arrogance humaniste, grâce à laquelle nous

croyons avoir le pouvoir d'agir. La seule chose qui est vraiment en danger, c'est nous-mêmes. Les déclarations protectionnistes ou salvatrices, si courantes en écologie, sont fondées sur une distinction hiérarchique entre les humains et la vie sur la planète. Prendre soin de la nature, exploiter durablement, sauver les espèces menacées sont des postulats que je trouve nécessaires et importants d'embrasser, mais qui ne manquent pas de placer l'homme à la même place que celle que nous nous sommes donnée dans la Genèse, et que nous avons si clairement cultivée au siècle des Lumières. Ces déclarations de l'écologie proposent de soigner les symptômes de la crise, et non d'en rechercher la cause profonde (voir Guattari, 1990). Je crois que cette cause est l'humanisme, le fait de se penser supérieur, et donc d'avoir une mission téléologique envers la vie sur la planète. Pour cette raison, dominer (Genèse), classer (Lumières), sauver (contemporanéité), me semblent être des positions humanistes, toutes hiérarchisées, aucune n'est symbiotique.

Cette séparation hiérarchique entre l'homme et la vie sur la planète est l'écart que je veux critiquer dans mon travail. Il ne s'agit pas de dénoncer ces positions de l'écologie militante qui, en tant que symptômes, me paraissent urgentes à accepter, il s'agit d'ajouter une question plus profonde, de nous interroger. Critiquer dans le sens de proposer une autre façon de voir le problème. Se situer dans une écologie profonde, une écologie qui

“cherche précisément à comprendre l'essence des processus du cosmos et notre identification à ces processus, d'où découle nécessairement une éthique de révérence pratique pour la vie dans toutes ses échelles, manifestations et formes” (Wilches in Maeterlinck, 2007, p. 8).

Je conçois ainsi la critique dans mon travail, plutôt comme la possibilité de rendre sensible, à travers un être de sensation (une sculpture vivante dans ce cas) une manière symbiotique de comprendre les relations des humains avec d'autres collègues planétaires. Cette position m'a amené à remettre en question l'esthétique elle-même, car comprise à partir des régimes d'identification des arts, elle semble être une affaire purement humaine, tant dans sa production que dans son expérience ou sa réception. Avec cela, le problème de me situer dans une esthétique métanotrope, où l'humain n'est qu'un symbiote de plus dans la production du sensible, s'est ouvert pour moi.

### **Indigène/Allogène dans une esthétique décoloniale et métanotrope**

Dans le chapitre "Del ritornelo" d'*Mil plateaux*, Gilles Deleuze avance une idée qui étend le problème de l'esthétique au-delà des limites uniquement humaines. Il nous dit sans ambages que "l'art n'est pas un privilège de l'homme" (1998, p. 323), et configure une

esthétique établie à partir l'observation de la vie animale en relation avec le territoire. Une fois<sup>21</sup> encore, la relation vie/topos prend un sens, dans ce cas un sens esthétique.

Pour opérer ce virage, Deleuze doit marquer une distance avec la compréhension du sensible élaborée à partir du romantisme. Il est important d'établir cela car, bien que les formes du romantisme aient été réévaluées, c'est une compréhension qui est tout à fait valable pour le régime actuel d'identification de l'art. Dans le cadre de l'esthétique établie depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, l'art est compris comme la plus haute expression de l'esprit humain et, à son tour, l'expression est le résultat de la subjectivité humaine. L'esthétique, de ce point de vue, est la production, la perception et l'analyse de l'ensemble des formes sensibles (matériaux, sons, couleurs, odeurs, textures, goûts) qu'un artiste utilise dans la composition d'une œuvre. Dans une mesure plus ou moins grande, ces décisions concernant le sensible expriment quelque chose en produisant une expérience esthétique chez le perceuteur, et c'est à partir de là que le lien art-politique est établi.

Dans "Del ritornelo" l'art est un être de sensation, c'est une production du sensible qui précède l'homme : cet ensemble de choses perceptibles par les sens qui deviennent expressives, mais ne le font pas sur le fondement de la subjectivité d'un individu ; au contraire, ce qu'elles expriment est un territoire. L'urine d'un tigre, le son des grenouilles, les feuilles retournées sous le nid d'un Scenopoiètes (oiseau australien) expriment un territoire de danger, de nourriture, de sexualité. C'est l'esthétique à partir de laquelle j'ai voulu penser à la sculpture Native/ Non Indigène, mais en voyant la nécessité d'élargir la compréhension du territoire pour le monde végétal et les forces de la terre sans exclure l'humain de l'ensemble des relations. Une certaine humidité dans l'environnement et certaines conditions de vent sont perçues par un groupe de lianes qui déploient un festin de couleurs et d'arômes sous la forme d'une fleur pour attirer l'attention précise d'un groupe d'insectes. Décisions esthétiques des plantes orientées vers les perceptions des sens des insectes. Le moteur de l'art, l'aisthesis, se déploie en fonction de la vie. Le territoire de ces plantes devient expressif pour ces insectes et le fait à travers la forme, la couleur et l'odeur de leurs organes reproducteurs.



PHOTO 8

Indigène/Allogène à l'Universiad Jorge Tadeo  
Lozano Photo de Margarita Mejía. 2015.  
Avec l'aimable autorisation de l'auteur.

Une sculpture vivante, en changement permanent, où la matière est le protagoniste de l'œuvre ; une matière vivante, et donc changeante et instable. La forme de cette sculpture n'est pas le fruit de l'expression de l'artiste. Cependant, le résultat de la rencontre de forces : l'une est la structure, une grille orthogonale de mailles électrosoudées, et l'autre est celle de la vie, qui va grimper, envahir et cacher la première sous ses formes sinueuses et enchevêtrées. Ainsi, la forme de la sculpture est le résultat de l'association symbiotique des formes humaines (grille, gestion, conservation botanique, art) et des formes de croissance des gobeas, curubas, salvias, smilax, valériane, fuchsias, mutisias en concurrence les uns avec les autres pour gagner un territoire<sup>10</sup>; produire des fleurs (expression sexuelle de la couleur, de l'odeur et de la forme) pour être pollinisés par d'autres collègues planétaires ; produire des fruits et des graines pour que d'autres mammifères, chauves-souris, souris ou humains dispersent leurs graines ; laisser certains au vent ou au torrent d'eau de pluie pour tenter leur chance dans les interstices que la ville laisse parfois derrière elle. Répandre des

<sup>10</sup> Liste des espèces plantées dans la sculpture. Voir les noms scientifiques complets dans les notes 6, 7, 8 et 9.

graines symboliques par le biais du véhicule de l'art ou d'un chapitre comme celui-ci, pour être considéré comme des collègues planétaires, au lieu de mauvaises herbes ou d'éléments de mobilier urbain.

Ainsi, l'aspect décolonial du projet a une double échelle : une première échelle historique, faisant référence au territoire local de Bogota, et une seconde échelle géologique, faisant référence à la colonisation humaine de la planète. Dans le premier, on propose une esthétique qui s'écarte de la logique d'une ville où convergent les modèles économiques, les architectures et les jardins des pays développés, en proposant la réintégration d'espèces autochtones qui poussent sur une structure métallique sans aucun critère formalisant le jardinage. Les formes de la sculpture ne sont données que par les relations naturelles que ces plantes réalisent. L'artifice, dans ce cas, est celui du réseau et de la gestion nécessaire pour pouvoir les planter dans le centre-ville. Il convient de noter que le contrat d'entretien ne prévoit que l'irrigation en période de sécheresse et le suivi pendant la première année d'adaptation. Cette année est déjà passée avec succès, toutes les vignes ont commencé leur compétition naturelle pour la hauteur et la lumière, en utilisant la grille comme support ; la sculpture est visitée par quelques humains, mais également par des colibris, des papillons, des insectes et des oiseaux qui n'avaient auparavant aucune raison de s'approcher du centre de Bogota.

À l'autre échelle de temps, celle de la géologie, nous pouvons observer que la planète entière est devenue un jardin de culture, le sol a été morcelé, tout est devenu strié, tout endroit du globe est traduisible par une coordonnée sur un plan cartésien. Tout quadrant de ce plan est susceptible, dans une mesure plus ou moins grande, de devenir une grille qui entretient la forme de vie que les humains ont inventée. Partout, les territoires sauvages, les forêts, les forêts indigènes sont constamment pressées, fragmentés et réduits par cette force réticulant. Il suffit de regarder les vues satellites de la forêt amazonienne pour le confirmer. Formellement, si nous considérons la planète comme un dessin de différents types de lignes, nous pouvons observer que la grille humaine envahit et remplace l'enchevêtrement sinueux de la biodiversité. Si nous considérons la sculpture Indigène/Allogène comme un dessin, nous voyons le processus exactement inverse : la grille orthogonale est envahie et remplacée par l'enchevêtrement sinueux des espèces indigènes, manifestant ainsi l'autre échelle décoloniale du projet.

Le travail de l'artiste n'est pas sans rappeler celui des chauves-souris (le principal disperseur de graines de la forêt andine) ; un travail symbiotique qui résonne avec la théorie de l'évolution de Margulis, mais qui partage et fonctionne également en accord avec la

proposition politique du Contrat naturel de Serres.

Dans Indigène/Allogène, les structures de l'humain (l'art, la grille métallique, l'université, ce texte) sont le véhicule par lequel les espèces natives de la forêt andine reviennent sur une partie du territoire qu'elles occupaient depuis 10 000 ans. Mon travail d'artiste était celui du mammifère qui gardait, transportait et semait ces graines. J'ai travaillé pour eux en négociant de manière symbiotique les espaces de l'art avec les rythmes de la vie.

## Références bibliographiques

Deleuze, G. (1998). *Mille plateaux*. Pre-Textos.

Guattari, F. (1990). *Las tres ecologías*. Pre-Textos.

Hottois, G., Missa, J. et Perbal, L. (2015). *Encyclopédie du trans/posthumanisme L'humain et ses préfixes*. Vrin.

Maeterlinck, M. (2007). *La inteligencia de las flores*. Rocca.

Margulis, L. (2002). *Planeta simbiótico*. Editorial Debate.

Serres, M. (1991). *El contrato natural*. Pre-Textos.

Simondon, G. (2009). *La individuación*. Ediciones La Cebra et Editorial Cactus.

Steffen, W., Persson, A., Deutsch, L., Zalasiewicz, J., Williams, M., Richardson, K. et al. (2011) "The Anthropocene : From Global Change to Planetary Stewardship", in *Ambio, Royal Swedich academy* 40. 7. 739-761.