



HAL
open science

“ Bestioles, organismes et milieux. Les œuvres vivantes de Daniel Steegmann Mangrané et Tomás Saraceno ”,
Marie-Laure Delaporte

► **To cite this version:**

Marie-Laure Delaporte. “ Bestioles, organismes et milieux. Les œuvres vivantes de Daniel Steegmann Mangrané et Tomás Saraceno ”,. PUP. Variabilité, mutations, instabilité des créations contemporaines,, 2021. hal-04415981

HAL Id: hal-04415981

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-04415981>

Submitted on 29 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Bestioles, organismes et milieux

Les œuvres vivantes de Daniel Steegmann Mangrané et Tomás Saraceno

MARIE-LAURE DELAPORTE

Université Paris Nanterre, HAR, Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, Paris, France

*The itzy-bitsy spider – Climbed up the water spout
Down came the rain – And washed the spider out
Out came the sun – And dried up all the rain
And the itzy-bitsy spider – Climbed up the spout again¹*

Une « transgression des frontières² », c'est ainsi que l'historienne de l'art allemande Ingeborg Reichle définit le croisement entre art et biologie. Si le lien entre pratiques artistiques et sciences du vivant n'est pas spécifique aux xx^e et xxi^e siècles, il faut reconnaître qu'il s'est accentué avec le développement des biotechnologies et les intérêts écologiques. En effet, depuis les années 1980, les sphères de l'art et du biologique se sont considérablement rapprochées, si bien qu'à l'ère de l'Anthropocène³, de nombreux artistes travaillent avec des organismes vivants, humains ou non, jusqu'aux plus microscopiques, afin de créer de véritables « écosystèmes en devenir⁴ ». Ce type de créations, faisant appel aux éléments naturels et vivants, ont notamment été montrées à la quatorzième Biennale de Lyon (2017-2018), intitulée *Mondes flottants*⁵. Mais créer avec le vivant et le non-humain, c'est s'exposer aux transformations des formes animales et aux changements des cycles végétaux. Ces facteurs de variabilité et de mutation sont au cœur des œuvres de deux artistes faisant d'ailleurs partie de

1 Comptine anglo-saxonne ayant pour protagoniste une araignée.

2 Ingeborg Reichle, *Art in the age of technoscience. Genetic engineering, robotics, and artificial life in contemporary art*, New York, Springer, Wien, 2009, p. 1.

3 Cf. Bruno Latour, « L'Anthropocène et la destruction de l'image du globe », dans E. Hache (dir.), *De l'univers clos au monde infini*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2014, p. 27-54.

4 Interview « Tomás Saraceno et Rebecca Lamarche-Vadel », dans cat. expo. *On Air*, Paris, Palais de Tokyo, 2018, p. 10.

5 Exposition ayant eu lieu du 20 septembre 2017 au 7 janvier 2018.

cette biennale : l'argentin Tomás Saraceno (1973-) et l'espagnol Daniel Steegmann Mangrané (1977-). Tous deux créent des œuvres selon le principe de « système naturel ». C'est en 1972 que l'artiste allemand Hans Haacke propose une définition du principe de système en termes de création artistique. Il explique à ce propos :

Le travail préalable est pensé en termes de système; en termes de production de systèmes et de leur révélation. Une telle approche traite avec efficacité les structures d'organisations, dans lesquelles la conversion d'information, d'énergie et/ou de matériau est en jeu. Les systèmes peuvent être de nature physique, biologique ou sociale. Ils peuvent être produits par des gens ou exister naturellement, ou être une combinaison de ces possibilités⁶.

Les œuvres qui suivent ce principe existent par elles-mêmes et réagissent à leur environnement, qu'il soit instable ou indéterminé, tout en étant autonomes et indépendantes. La forme devient alors aléatoire et peut réagir à la lumière, à la température, ou encore être animée par le visiteur.

Nous verrons donc dans un premier temps de quelle manière les deux artistes parviennent à créer à partir d'éléments vivants, non-humains, comme certains insectes, devant s'adapter à leurs caractéristiques, parfois changeantes et instables. C'est le cas par exemple de l'environnement *A transparent Leaf Instead of the Mouth* (2016) de Mangrané, face auquel le visiteur est confronté à un véritable vivarium, qui interroge la perception du mouvement. Cet écosystème qui repose sur une interdépendance complexe, fait du mimétisme sa stratégie de survie et sa poésie artistique. De petits phénomènes naturels aux énergies les plus vives, l'artiste réinterprète la théorie de l'anthropologue brésilien Eduardo Viveiros de Castro, le « perspectivisme multinaturaliste⁷ ».

Quant à l'artiste argentin Tomás Saraceno, il met en espace la notion d'*hypersurface du présent*⁸ dans son installation *Arachno Concert With Arachne (Nephila senegalensis), Cosmic Dust (Porus Chondrite) and the Breathing Ensemble* (2016), composée de projecteurs lumineux, d'une toile d'araignée et d'une bande sonore. Cet « univers de vibration, monde oscillant de l'araignée⁹ » fait de l'œuvre un organisme flottant,

6 Hans Haacke et Edward F. Fry, *Hans Haacke : Werkmonographie*, Cologne, M. DuMont Schauberg, 1972, p. 47.

7 Eduardo Viveiros De Castro, « Perspectivisme et multinaturalisme en Amérique indigène », *Journal des anthropologues*, 2014, p. 161-181.

8 *Hyperweb of the Present* ou « l'hypertoile du présent » est une appropriation artistique de l'hypersurface du présent développée par le mathématicien allemand Hermann Minkowski au début du xx^e siècle : « Pour Minkowski, ni l'espace seul (le volume) ni le temps seul (la durée) n'étaient suffisants pour définir le réel et ses objets. Il appelait donc de ses vœux une unité entre les trois dimensions spatiales et la quatrième dimension du temps, en nommant simplement cette union : "le Monde". » <https://www.labiennaledelyon.com/fr/biennale/biennale-dart-contemporain-2017/expo-internationale/tomas-saraceno-hyperweb-of-the-present-2017>.

9 Mark Wigley, « Dans la toile de Tomás Saraceno : les jeux aériens de l'anti-architecture », dans *On Air*, *op.cit.*, p. 45.

s'étirant dans l'espace et évoluant selon «les rythmes et les bruits, les silences et les vibrations qu'émettent les humains comme les non-humains, qui tous participent à affecter les êtres sensibles et sociaux que nous sommes¹⁰».

L'animal, que l'artiste peut tenter de contenir, mais pas véritablement contrôler, existe selon ses propres codes. Il est cet élément variable et instable faisant évoluer l'œuvre. Mangrané et Saraceno proposent de nouvelles écologies sensorielles, faites d'improvisation visuelle, de changement structurel et d'évolution des formes. Nous nous intéresserons donc dans un second temps aux environnements et espaces dans lesquels évoluent phasmes et araignées, à savoir les végétaux et l'air, auxquels les deux artistes ont respectivement consacré plusieurs créations et projets.

Ces œuvres-frontières, créées à partir d'organismes vivants, animaux ou végétaux, en constante évolution et transformation, s'inscrivent comme déclencheurs d'une réalisation permettant l'exploration des limites de la présence de l'être et sa connexion aux non-humains. Ces artistes questionnent le biologique et l'existence d'un continuum entre les espèces, proposant un régime de visualité aux théories de l'*Umwelt*¹¹ et de l'écologie¹², comme interactions des organismes vivants et des actions des êtres humains dans une conception environnementale.

Donner une visibilité à l'invisible

Daniel Steegmann Mangrané et Tomás Saraceno développent leurs créations d'après une inspiration intrinsèquement liée à la biologie et à l'anthropologie. En plaçant au centre de leurs projets artistiques certains insectes aux propriétés spécifiques, ils travaillent selon le principe de transformation et se concentrent sur ce moment de passage d'un état à un autre, la transition contenant des possibilités formelles infinies. Cette rencontre avec la nature animale permet également de penser différemment les relations humaines et de redéfinir les frontières sociales et naturelles. Il s'agit notamment de s'interroger sur les limites du visible et de l'audible.

Une petite bête qui se dissimule et disparaît ...

Les phasmes – du mot grec *phasma*, qui signifie forme, apparition, vision, fantôme, et par conséquent présage – sont des animaux assez étranges [...] De quoi se nourrit-il? De cette forêt, sans doute, dont il a pris lui-même toute la forme et bientôt la matière.

10 Brandon LaBelle, «L'écoute par le dessous», dans *On Air*, *op.cit.*, p. 121.

11 Cf. Jakob von Uexküll, *Umwelt und Innenwelt der Tiere*, Berlin, Springer, 1909.

12 Le biologiste Ernst Haeckel utilise le terme en 1866 et définit l'écologie comme une « affaire de relations, d'interdépendances, de chaînes de causalité complexes [...] bulles, d'atmosphères et d'ambiances », dans Nathalie Blanc et Julie Ramos, « Pratiques et pensées de l'art et de l'écologie », *Écoplasties : art et environnement*, Paris, Manuella, 2010, p. 18.

Car le phasme ne se contente pas d'imiter, comme le font d'autres animaux, une qualité particulière de son milieu, la couleur par exemple. Le phasme a fait de son propre corps le décor où il se cache, en incorporant ce décor où il naît¹³.

Ces quelques lignes retracent la découverte faite par Georges Didi-Huberman en 1989 lors d'une visite au vivarium du Jardin des Plantes. Dans son essai, le philosophe explique l'effet paradoxal de cette expérience visuelle qui révèle le rapport de ressemblance et de dissemblance, d'apparition et de disparition, de cet animal, nommé *phasme*, qui fait du mimétisme son mode d'existence.

À travers son mode de fonctionnement – adopter la forme et la couleur du végétal sur lequel elle se pose – la petite bête instaure une visibilité flottante que Steegmann Mangrané tente de recréer dans sa série qui lui est consacrée. Les *bâtons du diable*, de leur nom vernaculaire, sont au centre du film *Phasmides*¹⁴ (2012) et de l'installation *A transparent Leaf Instead of the Mouth*¹⁵ (2016) que nous allons analyser. Mais avant cela, il est important de noter que déjà en 1935, alors qu'il est proche du groupe surréaliste, l'écrivain Roger Caillois s'intéressait au potentiel de transformation et d'adaptation du phasme. Dans son texte «Mimétisme et psychasthénie légendaire» publié dans la revue *Le Minotaure* – texte bien évidemment connu à la fois de Georges Didi-Huberman et de Daniel Steegmann Mangrané – Caillois évoque notamment la volonté de dissolution au monde des phasmes à travers leur mécanisme mimétique. Cet organisme qui s'assimile à son milieu végétal, se dissimule et s'identifie à la matière, fait corps avec l'espace dans un phénomène que Caillois qualifie de «dépersonnalisation par assimilation à l'espace¹⁶».

Dans l'œuvre *Phasmides*, Daniel Steegmann Mangrané filme ces insectes qui finissent par ressembler à de véritables brindilles. À l'écran, ils évoluent dans un espace fait à la fois de branchages et de structures blanches, géométriques et abstraites. L'œil de la caméra suit leur évolution, alors qu'ils tentent doucement d'inventer une nouvelle écologie mimétique dans cet environnement artificiel, car totalement créé par l'artiste. En effet, à la fin du film la caméra se détourne du sujet principal et révèle le contexte environnant du tournage, qui n'est autre que l'atelier de l'artiste. Ce dernier dévoile ainsi la double nature des phasmes, tantôt se confondant à leur milieu végétal tantôt réapparaissant sur la blancheur du fond, enchaînant un va-et-vient entre

13 Georges Didi-Huberman, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, 1, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998, p. 11; 17-18.

14 *Phasmides* est un film 16mm transféré sur vidéo HD, couleur, muet, de 22 minutes et 41 sec. Il a notamment été projeté lors de l'exposition *Ne voulais prendre ni forme, ni chair, ni matière* à l'Institut d'art contemporain de Villeurbanne (20 février-28 avril 2019).

15 *A transparent Leaf Instead of the Mouth* est une installation composée d'un vivarium rassemblant différents végétaux, de l'eau et des phasmes. Elle faisait partie de la 14ème Biennale de Lyon, intitulée *Les Mondes flottants*, à La Sucrière (20 septembre 2017-7 janvier 2018).

16 Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 112.



1. Daniel Steegmann Mangrané, *Phasmides*, 2012.

Film 16 mm transféré en vidéo HD, couleur, muet. Durée : 22 :41 min.

Courtesy the artist and Esther Schipper, Berlin. Photogramme © Daniel Steegmann Mangrané.

formes organiques et formes géométriques, aspect naturel et effet d'abstraction. Le film met en exergue toute l'ambivalence de cet être oscillant entre animal et végétal, dont le potentiel de métamorphose interroge la distinction entre l'organisme et son milieu. Cet effet de camouflage s'effectue à la fois par homochromie – harmonisation de la couleur de l'animal à celle de son milieu – et par homomorphie – aspect morphologique semblable au milieu. Ceci souligne l'importance de la présence anthropomorphique dans le processus de réception visuelle qui vient s'ajouter au phytocentrisme mis en avant par l'artiste. Comme le rappelle Roger Caillois : « La ressemblance n'est que dans l'œil de celui qui perçoit¹⁷ ». Ce phénomène d'imitation qui apparaît à travers le processus de transformation déclare ainsi toute la plasticité de cet organisme tant biologique qu'artistique. Si dans le cas de *Phasmides*, il s'agit de l'image en mouvement qui révèle le processus, dans l'installation *A transparent Leaf Instead of the Mouth* (2016), c'est essentiellement l'espace qui interroge l'adaptabilité

17 Roger Caillois, « Mimétisme et psychasthénie légendaire », dans *Le Mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, [1938], p. 94.

de l'animal, le mouvement et la perception. Le visiteur est en effet confronté à un véritable vivarium, dont la transparence des parois dévoile le camouflage de ses petits habitants. Les insectes caméléons évoluent dans cet écosystème formé à partir d'une flore diverse parmi laquelle figurent chêne et hêtre. La métamorphose des phasmes dans leur environnement végétal témoigne de la place du vivant, des formes naturelles au centre de l'œuvre. Prolongeant l'expérience visuelle, du mouvant à l'inerte, de la faune à la flore, l'installation propose de nouvelles écologies visuelles et sensorielles, faites d'improvisation, d'agitation et de spontanéité. Si l'effet de ressemblance est la qualité intrinsèque de ces insectes, Georges Didi-Huberman note également qu'ils sont capables d'incarner leur propre paradoxe, à travers le phénomène de dissemblance. Ainsi, à force de perfection imitative, ils finissent par déconstruire le principe même de mimétisme. Le principe d'imitation aboutit à l'absence de distinction entre le sujet et son objet, la représentation et son modèle. La copie animale finit par dévorer son modèle végétal, qui semble se dissoudre sous l'effet de la *mimesis*. La dissemblance se produit lorsque l'une des deux entités du processus de ressemblance disparaît, ici, sous l'effet de la cryptographie. Le végétal permet ainsi à l'animal d'établir pleinement sa capacité à ne pas être observé, ultime paradoxe de la visibilité de l'œuvre d'art. Steegmann Mangrané explique ce déplacement du biologique à l'artistique : « S'il n'y a plus de sujet ni d'objet, il n'y a plus de spectateur ni d'œuvre d'art, mais des processus de relations de transformations mutuelles. Des combinaisons d'agents qui s'influencent mutuellement¹⁸. »

En spatialisant et en mettant en images l'ensemble de ces relations écologiques et biologiques, l'artiste transpose ces phénomènes et énergies au domaine des arts visuels. De plus, ces œuvres permettent de décentrer le regard du visiteur vers la sphère phyto-centriste en lui faisant expérimenter sa propre appréhension de l'environnement, pour finalement revenir à une orientation plus anthropologique – ce que l'artiste confirme : « Je cherche toujours le moment où le visiteur ne regarde plus les œuvres mais sa propre expérience ; le moment où il se regarde lui-même¹⁹. »

Si pour Steegmann Mangrané, il s'agit de travailler avec les phasmes, Tomás Saraceno, lui, s'intéresse aux araignées et au dialogue (in)audible qu'elles tissent avec leur environnement.

18 Fábio Zucker, « Conversation with Daniel Steegmann Mangrané », *Jacaranda*, n° 4, mai 2017, p. 91.

19 *Ibid.*

Et une petite bête qui monte, qui monte, qui monte...

Aussitôt touchés par le funeste poison,
 les cheveux d'Arachné tombent ainsi que son nez et ses oreilles;
 puis sa tête devient minuscule, tout son corps aussi rapetisse;
 des doigts ténus, à la place des jambes, s'attachent à ses flancs,
 et son ventre forme le reste; c'est de là qu'elle produit du fil et que,
 devenue araignée, elle s'applique à ses toiles de jadis²⁰.

Cette description faite par Ovide de la transformation d'Arachné en araignée rappelle l'importance du lien entre l'insecte et sa toile. Et c'est ce lien que Tomás Saraceno explore dans une série d'œuvres dédiée à cette petite « bestiole ».

Webs of At-tent(s)ion (2018), installation composée de soixante-seize toiles de soie de différents types d'espèces d'araignées, flottant comme emprisonnées dans leurs cadres, est mise en exergue par la luminosité des projecteurs qui éclairent les différentes « stations » au sein d'un environnement d'exposition extrêmement sombre. La toile est l'élément de vie de l'araignée : elle lui permet d'habiter son réseau mais aussi de voir, d'entendre et de se déplacer dans l'air. L'œuvre était d'ailleurs au centre de l'exposition carte blanche de l'artiste, *ON AIR*, au Palais de Tokyo (Paris). C'est à travers les vibrations qu'elle peut émettre, mais aussi ressentir, grâce aux filaments de soie, que l'araignée existe et évolue. L'œuvre dépend donc totalement du bon vouloir de ces petites bêtes. Ce qui intéresse l'artiste au sein de ces écosystèmes est de révéler ce qui n'est pas perceptible à l'humain. C'est pourquoi les sons émis depuis ces constellations soyeuses sont amplifiés par des microphones afin de faire percevoir ce que l'on ne voit pas et ce qui n'est pas audible. Brandon LaBelle explique :

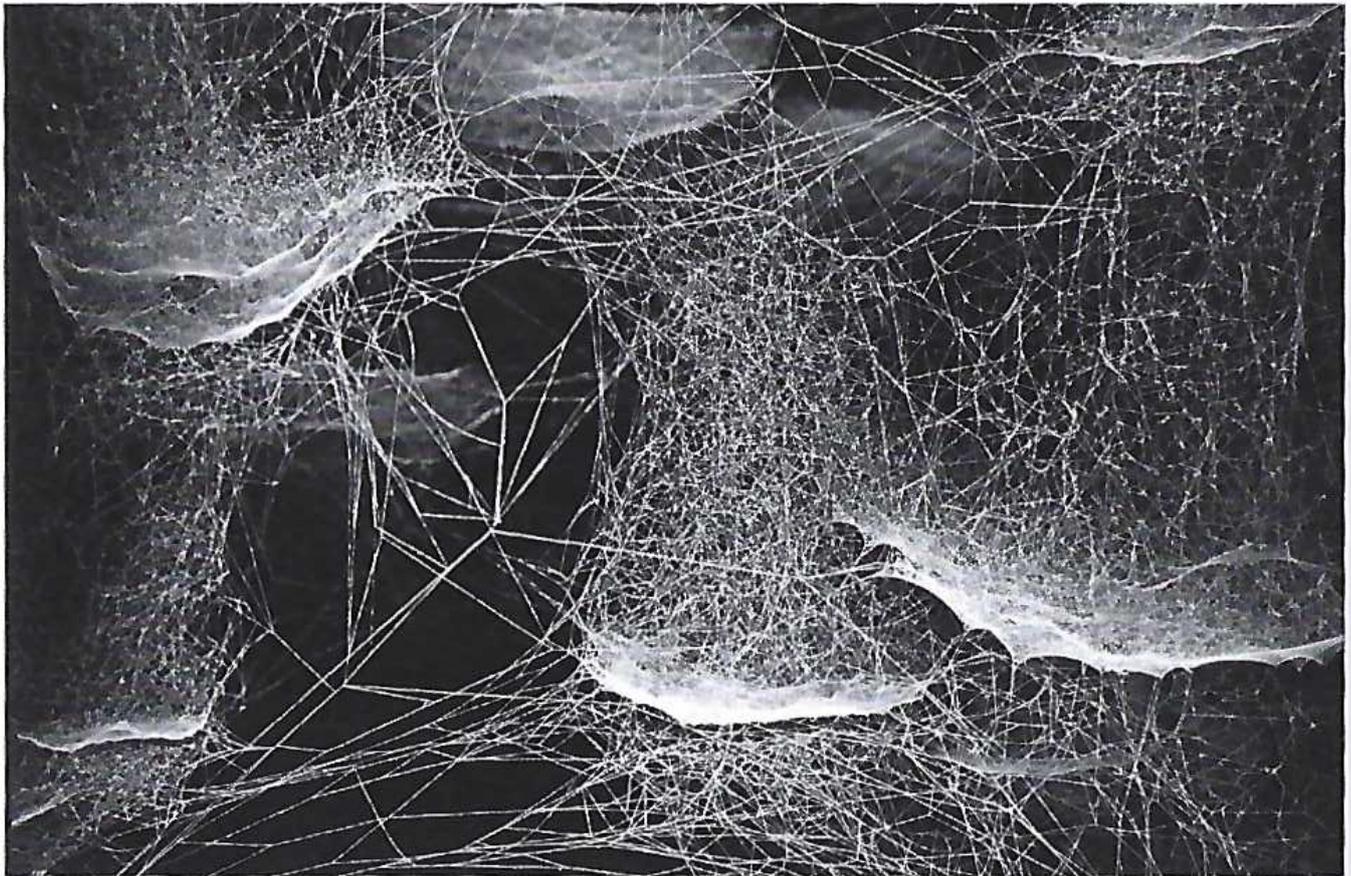
L'acousmatique, en tant que notion, nous amène à comprendre dans quelle mesure les formes d'invisibilité du son agissent contre certains systèmes dominants, le terme « acousmatique » renvoyant ici à un son dont on ne voit pas la source²¹.

Mais cet écosystème naturel, qui a son propre rythme, sa propre évolution, s'il est certes conçu par l'artiste, dépend complètement de ses petites habitantes, de leur mode de vie, de leur organisation, éléments sur lesquels l'artiste ne possède aucun contrôle. C'est ainsi que Saraceno a décliné une variation d'œuvres autour de la tisseuse.

« L'espace en soi et le temps en soi sont condamnés à s'estomper en de simples ombres, et seule une sorte d'union entre les deux saura préserver une réalité indépendante », ces quelques mots prononcés par Hermann Minkowski en 1908 au 80^e Congrès des Chercheurs en Sciences Naturelles et Médecins Allemands, appelant à l'unité entre les trois dimensions spatiales et la quatrième dimension du temps, ont inspiré l'artiste argentin, pour son installation *Arachno Concert With Arachne (Nephila*

20 Ovide, *Métamorphoses*, Livre VI, « La métamorphose d'Arachné » (6, 129-145).

21 Brandon LaBelle, « L'écoute par le dessous », *op.cit.*, p. 121



2. Tomás Saraceno, détail de l'exposition «On Air» au Palais de Tokyo, Paris, 2018-19. Installation composée de toiles d'araignées. (Photographie Jean-Pierre Dalbéra, Licence Creative Commons by 2.0, Flickr. <https://www.flickr.com/photos/dalbera/32316034768>).

senegalensis), *Cosmic Dust (Porus Chondrite)* and *the Breathing Ensemble* (2016). Il y met en espace la notion d'*hypersurface du présent*. Cette notion est issue d'un diagramme théorique élaboré par Minkowski²² afin de questionner les dimensions de temps et d'espace en relation avec le présent et le futur. Saraceno transforme ce principe en *hypertoile du présent* en générant deux cônes lumineux à l'aide de projecteurs. L'un des rayons lumineux éclaire un cadre dans lequel une toile d'araignée hybride est suspendue, habitée par une araignée vivante faisant vibrer la toile, celle que l'artiste appelle «une observatrice endémique». Le second faisceau lumineux projette le fragment d'une autre œuvre de Saraceno, intitulée *163 000 années-lumière*, qui montre l'image du Grand Nuage de Magellan, une galaxie visible depuis l'hémisphère sud. Il faut en effet 163 000 ans à la lumière émise par cette galaxie pour atteindre la surface de la Terre. Ce faisceau illumine la toile d'araignée d'une teinte bleu pâle. L'œuvre est un espace qui symbolise un événement du temps présent et de l'espace vécu. Le moment présent est un point dans l'Univers où se rencontrent deux cônes de lumière, celui du passé et celui du futur. Les cônes lumineux du passé et du futur se rencontrent là où

22 Hermann Minkowski, «Espace et Temps», dans *Annales scientifiques de l'École Normale Supérieure*, série 3, tome 26, 1909, p. 499-517.

l'observateur pose son regard. La rencontre de la constellation tissée de l'araignée et de la galaxie renvoie tant au microcosme qu'au macrocosme, et au rapport de l'humain à son environnement.

Qu'il s'agisse du phasme ou de l'araignée, qu'ils se transforment ou se cachent, les organismes vivants qui prennent place dans les œuvres évoluent à leur rythme et sont tels des éléments perturbateurs, sur lesquels l'artiste n'a plus véritablement la main. Il est donc également essentiel de se pencher sur les environnements au sein desquels ils existent – environnements parfois tout aussi instables et changeants que leurs habitants.

Des œuvres-systèmes et des environnements naturels

En effet, Mangrané et Saraceno ne s'intéressent pas uniquement aux animaux, loin de là. Leurs projets artistiques explorent également les environnements aléatoires et variables de ces organismes. Ces œuvres-systèmes définies comme naturelles interrogent et étudient des éléments biologiques, vivants : le végétal pour Mangrané, l'air pour Saraceno.

Des feuilles, des arbres...

« Les feuilles sont moins couvertes de rosée et la brume nous enveloppe. Des réseaux de racines forment une sorte de dallage sur le sentier, reliant les unes aux autres les bases des troncs couverts de mousses : nous sommes en sous-bois²³ », cette description de l'expérience vécue par Francis Hallé au cœur de la forêt tropicale pourrait être celle représentée dans certaines œuvres de Daniel Steegmann Mangrané. Installé au Brésil en 2004, l'artiste biophile avoue aisément sa fascination pour la forêt amazonienne. Il explique même que sa volonté de vivre et de créer ses œuvres dans l'environnement et la proximité de l'Amazonie est essentiel à son processus de recherche, dans une perspective écologique et politique²⁴.

L'environnement végétal, et plus précisément tropical, et ses effets de mouvement et de modification sont au cœur du film intitulé *16 mm*²⁵ (2009-2011). Tournée dans la forêt vierge du sud-ouest du Brésil, la Mata Atlântica, située dans la région côtière, l'œuvre dévoile la nature au plus près grâce à un processus technique spécifique qui permet à la caméra de capter les moindres détails. Le dispositif mis en place pour la réalisation du film se compose donc de la caméra suspendue à environ 3 mètres

23 Francis Hallé, *Plaidoyer pour la forêt tropicale*, Arles, Actes Sud, 2014, p. 17.

24 Cf. Fábio Zucker, *op.cit.*

25 *16 mm* est un film tourné en 16 mm, couleur et son, de 4 minutes et 54 sec. Il a été projeté lors du *Hub Lafayette Anticipations* à la Fondation d'entreprise Galeries Lafayette, du 2 au 19 décembre 2015.



3. Daniel Steegmann Mangrané, image de production du film *16 mm*, 2008-2011.
 Film en 16 mm, couleur, son numérique synchronisé à 4 canaux, caméra dolly.
 Durée : 4:54 min. Courtesy the artist and Esther Schipper, Berlin.
 Photo © Daniel Steegmann Mangrané.

de haut, accrochée à un câble d'une longueur de 60,96 mètres et le long duquel la caméra glisse progressivement, donnant le rythme au défilement des images. La longueur du câble équivaut à la longueur d'une bobine de pellicule de film 16 mm (mesurant également 60,96 mètres). Ainsi, chaque mètre de film correspond à chaque mètre de câble parcouru par la caméra, permettant un enregistrement en un seul long travelling²⁶. Ce processus technique qui met en évidence la temporalité de la création permet également de faire émerger la sensation de pénétrer au cœur de la forêt, dans sa densité physique et historique. La vie de la forêt est d'autant plus présente qu'au défilement des images vient s'ajouter une bande sonore mêlant froissements de feuilles et bruissements animaliers, amplifiant l'effet immersif de l'œuvre.

À travers ce film, révélant les plus petits phénomènes naturels et les énergies les plus vives, l'artiste réinterprète la théorie de l'anthropologue brésilien Eduardo Viveiros de Castro, le «perspectivisme multinaturaliste» qui vient contrarier la distinction entre humain et non-humain. Afin de développer sa théorie, il s'appuie sur les croyances de certains peuples amérindiens, comme les Tupis du sud Brésil, pour lesquels tout est humain. Pour eux, c'est l'humanité qui unit toutes les formes de vie. Par extension, il n'y a donc pas de distinction entre soi et ce qui nous environne et l'opposition entre objet et sujet, nature et culture devient obsolète. Cette pensée est bien évidemment fondée à partir des réflexions de Philippe Descola²⁷, au sujet notamment de l'animisme.

Ainsi, le perspectivisme repose sur le principe que l'être se définit en fonction de son environnement, dans un processus de relations et de transformations mutuelles, d'une combinaison d'éléments qui s'influencent les uns les autres. L'anthropologue explique :

Le monde est habité par différentes espèces de sujets ou de personnes, humaines ou non-humaines, qui l'appréhendent selon des points de vue distincts [...] Une conception indigène selon laquelle les êtres humains voient les animaux et les autres subjectivités qui peuplent l'univers [...] de manière profondément différente de celle avec laquelle ces êtres voient les humains et se voient eux-mêmes²⁸.

À partir de ce principe, le film *16 mm* permet à Steegmann Mangrané de proposer au visiteur le point de vue de la forêt, afin de se penser et de penser son environnement de manière différente. La formalité filmique et la réflexion anthropologique construisent un nouveau régime de visibilité du rapport entre végétal et humain. L'artiste parvient ainsi à démystifier l'aspect fantasmé de la forêt, que l'on perçoit notamment par la littérature, les récits de voyage ou encore les paysages de la peinture romantique qui continuent de nourrir les imaginaires encore aujourd'hui. L'artiste montre la

26 Les détails techniques sont disponibles sur le site de l'artiste : <http://danielsteegmann.info/works/12/index.html>.

27 Cf. Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

28 Eduardo Viveiros De Castro, *op. cit.*

forêt telle qu'elle est, dense et fragile à la fois, à la biodiversité exceptionnelle²⁹ et tente de remettre en question les limites spatiales et ontologiques entre humain et nature. Comme l'écrit le philosophe Emanuele Coccia : « Interroger les plantes, c'est comprendre ce que signifie être-au-monde³⁰. » Dans le cas de l'œuvre *16 mm*, la mise en image du végétal et la réflexion sur l'environnement permettent justement à l'artiste d'exploiter le potentiel des arbres et des plantes à créer des formes en perpétuelle évolution et mutation.

Parce qu'il n'est pas quelque chose de directement tangible, on prend pour acquis le fait que ces éléments, animaux, végétaux, humains ne seraient rien sans l'air, son atmosphère, sa composition, sa variabilité.

... et de l'air

C'est pourquoi l'étude et l'observation de l'air sont au centre des projets de création de Tomás Saraceno qui porte son intérêt sur les phénomènes terrestres et aériens. Pour cela, il développe une série d'œuvres qui interrogent les interactions et forces qui évoluent dans l'air, entendu au sens le plus large, qu'il s'agisse de l'atmosphère, de l'oxygène... Ces œuvres révèlent les mouvements invisibles³¹, les éléments qui transforment l'environnement, en analysant par exemple les différences de température, de pression, en mesurant les flux et les respirations, ou encore en enregistrant le son de l'air, comme cela est le cas de *Sounding the Air* (2018).

Faisant partie du projet *Aerocene*³², ces créations révèlent les écologies au sein desquelles nous existons et proposent de nouvelles façons de penser notre relation à la Terre, à travers des modes de productions et de déplacements différents. *Aerocene* est un projet collectif et pluridisciplinaire, engagé dans une conception inédite de l'esthétique de l'atmosphère et de l'environnement, révélant une conscience écologique³³ et un engagement éthique envers la planète, sur une proposition des théoriciens Bruno Latour et Bronislaw Szerszynski. Le projet évolutif et polymorphe se compose notamment de sculptures en forme de ballon dont le premier vol en utilisant uniquement l'énergie solaire, a eu lieu le 8 novembre 2015, dans le White Sands National Monument, au Nouveau Mexique. Révéler l'environnement et l'air comme médiums, leur force et leur énergie comme éléments de création, est au cœur du projet car, comme l'explique l'auteure Eva Horn, spécialiste de l'esthétique Antropocène, l'« air est un état qui

29 Stéphen Rostain, *Amazonie. Un jardin sauvage ou une forêt domestiquée*, Arles, Actes Sud, 2016, p. 47.

30 Emanuele Coccia, *La Vie des plantes*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2016, p. 18.

31 Mark Wigley, *op. cit.*

32 Cf. Hans Ulrich Obrist, *Conversation with Tomás Saraceno*, « On Aerocene », dans *Tomás Saraceno, Aerocene* Milan, Skira, 2017, p. 4-17.

33 Le projet fait notamment référence à l'écologie sociale et mentale, développée par Félix Guattari dans *Les Trois écologies* (Paris, Galilée, 1989).

forme et apporte une stabilité aux organismes vivants, et procure une source première d'énergie. L'air est aussi un système de flux et de pressions, créant la vie dans un système de mouvements³⁴. Parmi ces sculptures, *Aerocene pm 2.5* (2017) se gonfle de 240 m³ d'air et peut soulever jusqu'à 1,2 kg tout en flottant. Elle fait partie de ces sculptures aérocéniques autour desquelles la communauté d'artistes, d'ingénieurs, de biologistes et de philosophes se réunit afin d'expérimenter de nouveaux modes de comportements écologiques. Le 7 août 2017, la performance *Aerocene Tata Inti* réunissait les acteurs du projet afin de faire voler huit sculptures au-dessus des Salinas Grande (Argentine), terres sacrées, revendiquées par les autochtones, les *Pueblos Originarios*, mais aussi par les compagnies minières y extrayant du lithium. D'un point de vue écologique les lacs salés ont une importance essentielle, car ils contiennent des cyanobactéries, déterminantes dans le processus d'oxygénation. C'est pourquoi parmi les œuvres figure également *Aerocene Explorer*³⁵, un kit de lancement qui permet d'explorer le ciel notamment en prenant des photos et des vidéos, en enregistrant les données atmosphériques, en mesurant la qualité de l'air, les variations de la température, et les changements de taux d'humidité – tout cela sans aucune émission de gaz à effet de serre.

Si ces œuvres développent de nouvelles attentions écologiques et de nouveaux outils d'observation, elles le font face à l'élément le plus vital aux humains comme aux non-humains, l'air, qui reste pourtant intangible et invisible dans son état le plus commun. Air qui est le lieu où l'araignée tisse sa toile et existe au rythme des vibrations.

À travers leurs œuvres, Daniel Steegmann Mangrané et Tomás Saraceno explorent les rapports du vivant à son environnement. Ces organismes végétaux, en mutation et transformation, parfois presque en dissolution, proposent des formes de visibilité et d'invisibilité au sein d'écosystèmes mouvants et changeants.

Les séries consacrées aux phasmes de Mangrané et celles de Saraceno aux araignées rappellent que les phénomènes biologiques, du mimétisme ou des vibrations, dépendent de processus de visibilité et de transformations formelles. Reposant sur des théories anthropologiques et des réflexions scientifiques, les œuvres interrogeant aussi bien l'animal que le végétal offrent une pensée et un régime de visualité renouvelés. Les deux artistes appliquent le principe exposé par le philosophe Michael Marder : « être avec et dans la nature³⁶ » et mettent en lumière les mutations écologiques définies par Bruno Latour, qui écrit : « Ce qui aurait pu n'être qu'une crise passagère s'est transformé en

34 Eva Horn, « Aesthetics of the Air », dans Tomás Saraceno, *op.cit.*, p. 24 : « Air is a state that shapes and lends stability to the living organism, and it provides a primary source of energy. Air is also a system of fluxes and pressures, creating life in a system of movements. »

35 Cf. cat. expo. *Aerosolar Journeys*, Zürich, Museum Haus Konstruktiv, 2017.

36 Michael Marder, *The Philosopher's Plant : an intellectual herbarium*, Columbia University Press, 2014, p. 18.

une profonde altération de notre rapport au monde³⁷.» Ils proposent notamment de repenser ce rapport au monde, en reconfigurant notre relation à l'environnement et à la nature comme catalyseurs de l'œuvre artistique. Comme le rappelle la conservatrice en chef du Centre Pompidou Marie-Ange Brayer : « Le paradigme de l'œuvre d'art n'est plus l'objet, mais un champ cognitif, réactif, immanent au vivant³⁸. » Et créer avec le vivant, c'est aussi explorer son interaction avec son milieu et son comportement, aussi variables soient-ils.

37 Bruno Latour, *Face à Gaïa, Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte, 2015, p. 17.

38 Marie-Ange Brayer, « La Fabrique du vivant », dans *La Fabrique du vivant. Mutations, Créations*, Orléans, éditions Hyx, 2019, p. 67.