

Engaging with Vegetable Others Entrer en relation avec l'Autre végétal

Amanda White

Numéro 87, printemps-été 2016

Le Vivant
The Living

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/81635ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)
1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

White, A. (2016). Engaging with Vegetable Others / Entrer en relation avec l'Autre végétal. *esse arts + opinions*, (87), 14–23.

Engaging with Vegetable Others



**Pei-Ying Lin, Dimitris Stamatis,
Jasmina Weiss & Špela Petrič**
PSX Consultancy sex toy concept,
2014.

Photo : Pei-Ying Lin & Dimitris Stamatis,
© Pei-Ying Lin, Dimitris Stamatis,
Jasmina Weiss & Špela Petrič

The central question in Jane Bennett's book *Vibrant Matter* is, "How would the political responses to public problems change were we to take seriously the vitality of non-human bodies?"¹ For Bennett, among others, the non-human is not just animal but what Bruno Latour describes as "actants": all "things" that have the capacity to act as agents or forces with their own trajectories and tendencies.² This question stems from the larger—and admittedly complicated—project of decentring the human in the current anthropocentric era. To this end, the lowly plant is, both physically and conceptually, an excellent model and point of departure for exercising this decentralizing impulse.

Amanda White

Our relationship with plant life is fundamental, and yet so are our differences. From the human position, understanding or relating to plant being, both as a distinct kingdom of life and as singular organisms, seems like an impossible task. Although individual plant bodies are decentralized, without a central node or "brain" as we understand it, plant communities are equally without human equivalent. In his book *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life*, Michael Marder contends that plants are "capable, in their own fashion of accessing, influencing and being influenced by a world that does not overlap the human but that corresponds to the vegetal modes of dwelling in and on the earth."³ Until recently, plants were often rendered invisible or secondary in our cultural imaginings, and were used as a background against which to explore human or animal concerns, a phenomenon known as plant blindness. By contrast, the recent "plant turn," which is described by anthropologist Natasha Myers as a "swerve in attention to the fascinating lives of plants among philosophers, anthropologists, and popular science writers,"⁴ involves just such a shift away from the human-centred or animal world and toward a consideration of plant actants. This interest in looking at plants across a range of disciplines intersects with

various ideas, such as plant being, thinking, and sensing. Many contemporary visual artists also seek to intervene in, and comment on, the connection between people and plants. Even if a project involving living plants is conceptualized as a metaphor for human issues, the material alone may speak to this cross-species connection. If a work is grown, not made, it requires the participation of plants in order to exist and necessarily brings them to the foreground, involving a measure of intersubjectivity between the artist, the viewer, and the plants that should be acknowledged as part of the piece.

Artistic production involving living things presents many limitations and challenges; in the case of plants, the work relies on their participation to varying degrees by requiring their presence or growth. Additionally, there is a loss of control inherent in the inclusion of living organisms in such a process, rendering the outcomes unpredictable. There are also ethical challenges; just as any community-based or socially engaged practice must consider ethical questions around its participants, so to must the participants be considered when the community includes non-human others.

In the 1982 Documenta 7 exhibition, German artist Joseph Beuys initiated the participatory project *7000 Oaks—City Forestation*

Instead of City Administration, in which seven thousand oak trees were planted across the city of Kassel, Germany, by Beuys and a multitude of volunteers. Over forty years later, this piece is still developing, as it takes sixty to eighty years for an oak tree to mature. Here, the work is produced on the time scale of plants rather than humans, as "the work lives and breathes with generations of people as they pass through life."⁵ Beuys intended for this work to function

1 — Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (Durham, NC: Duke University Press, 2009), viii.

2 — Ibid. Bennett refers to Latour's theory from his book *The Politics of Nature* (2004).

3 — Michael Marder, *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life* (New York: Columbia University Press, 2013), 8.

4 — Natasha Myers, "Conversations on Plant Sensing: Notes from the Field," *NatureCulture* 03 (2015): 35–66, <http://natureculture.sakura.ne.jp/wp/wp-content/uploads/2015/09/PDF-natureculture-03-03-conversations-on-plant-sensing.pdf>.

5 — Ackroyd & Harvey, "Beuys' Acorns," *Antennae* 17 (2011): 63.

Lois Weinberger

↓ *Burning and Walking*,
documenta X, Kassel, 1997.

Photo : Werner Maschmann,
permission de l'artiste | courtesy of the artist

Ron Benner

↘ *Your Disease Our Delicacy*
(*Cuitlacoche*), Justina M. Barnicke
Gallery, Toronto, 2012–2016.

Photo : © Ron Benner

Scenocosme : Grégory Lasserre & Anaïs met den Ancxt

→ *Akousmaflöre*, Bòlit, Centre d'Art
Contemporani, Gérone, 2011.

Photo : permission des artistes | courtesy of
the artists

as a “social sculpture,” a term that he developed to describe a way of working in the social realm with the objective of transforming society. *7000 Oaks* does have real, lasting effects on the community that it occupies by engaging with the interconnectedness of plants and humans in the urban ecology, transforming the biology and the design of the city space around the inclusion of these trees. Beuys’s concept of the social sculpture is acknowledged by many to be one of the precursors to the current social turn in contemporary art practices; the proliferation of artworks characterized by an emphasis on intersubjectivity, collectivity, and social interaction; and a motivation to “channel art’s symbolic capital towards constructive social change.”⁶ In works such as *7000 Oaks*, ecological concerns merge with social art practice, and the projects of decentralizing the artist and decentralizing the human are drawn together and converge.

Participatory works in which the viewer physically engages with plants may work toward these forms of social change, and they may allow a deeper understanding of plant biological processes, which are nothing like our own. In recent years, there has been a proliferation of new media artists using various technologies toward these ends, such as using imaging technologies or biometric sensors to capture and visualize plant bio-data and act as translators. The collaborative interactive work *Akousmaflöre* (2007), by France-based artists Grégory Lasserre & Anaïs met den Ancxt, is such a translation. Exhibited as a grid hanging from above, the plants in *Akousmaflöre* create a symphony of sounds in reaction to human touch and proximity—a sonification of the electrostatic energy between humans and plants. *Botanicalls*, an ongoing project developed jointly by Rob Faludi, Kate Hartman, and Kati London in 2006, is another work involving translation





through technology. Using moisture sensors and microcontrollers, *Botanicalls* enables plant individuals to send text messages, phone calls, or social media updates to let their human caregivers know when they need water.

Many theorists have suggested that visual differences, such as the absence of observable movement, are the most salient barriers to dismissal of culturally constructed distinctions of intelligence between plant and animal life.⁷ Projects such as *Akousmaflora* and *Botanicalls* make the invisible biological processes of plants apparent and relatable by expressing animal-like qualities such as movement or sound, which we can understand and connect to.

To fully appreciate our anthropocentric worldview would be impossible; however, we can become more sympathetic by examining our interactions with other species more closely and attempting to relate. The Plant-Sex Consultancy, developed by Pei-Ying Lin, Dimitris Stamatis, Jasmina Weiss, and Špela Petrič in 2014, demonstrates an effort at this kind of relatability. The consultancy attempts to create an awareness of the reproductive needs of plants by proposing augmentations to supplement or enhance them. Each of the consultancy's hypothetical products is developed with the needs of a specific plant species, or "client," in mind. For example, a cyclamen flower that has relied solely on the frequency of vibrations emitted during visits by a now-extinct species of bee for pollination is fitted with a perfectly

tuned vibrating apparatus, allowing it to release pollen onto other insects. The artists note that the anthropomorphism of the Plant Sex Consultancy is intentional; rather than being actual design solutions, the works function as critical tools aiming to respect and consider plant others.⁸ By creating a vegetal analogue for sex toys, the work emphasizes the common experience of reproductive sex across species.

Our relationship with eating is another point of departure for this exercise in relating to the vegetal. Michael Marder suggests that how we eat—by dominating and devouring entire beings—is particularly symptomatic of our human-centred worldview. By contrast, for plants, eating is "a sort of receptivity, a

6 — Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (London: Verso, 2012), 12.

7 — Gunalan Nadarajan, "Phytodynamics and Plant Difference," *Leonardo Electronic Almanac* 11, no. 10 (2003), accessed October 24, 2013, <http://www.leoalmanac.org/wp-content/uploads/2012/07/LEA-v11-n10.pdf>; Michael Pollan, "The Intelligent Plant," *The New Yorker*, December 23, 2013, 92–105.

8 — Pei-Ying Lin, Dimitris Stamatis, Jasmina Weiss, and Špela Petrič, "Designing for the Non-Human Other," accessed February 6, 2016, http://psx-consultancy.com/booklet/psx_consultancy.pdf.

channeling of the other, rather than an endeavor to swallow up its very otherness.”⁹ Marder considers the experience of eating like a plant, absorbing nourishment from the environment rather than consuming whole bodies. Diane Borsato similarly considered this notion in her performance work *How to Eat Light* (2003), in which she sat alone with a community of plants for the duration of their day, from dawn to dusk, attempting to learn from them. Her performance expresses both a desire to communicate with plants and the impossibility of understanding the lived experience of other species, acknowledging a potential wisdom and ability beyond our own.

Before eating even occurs, there is the production of food, which is arguably the most fraught relationship between humans and plants. It is here that the messy politics of domestication, colonization, and genetic manipulation come into play. Canadian artist Ron Benner works with domesticated, captive plants, creating gardens in which he purposely cultivates select species in order to comment on the relationships between humans and their agricultural plant subjects. In a recent garden installation outside of the Justina M. Barnicke Gallery in Toronto, *Your Disease Our Delicacy (cuitlacoche)* (2012–15), images, texts, and plant life are combined in a garden that examines the locations and politics of both indigenous and introduced cultivated species. In this work, the focus is a fungal growth on corn that is considered a delicacy to some and a disease to others. Like much of Benner’s practice, this piece looks beyond the static position of plants as rooted in the soil and considers their participation in mobile aspects of human culture such as global capitalism and the legacy of colonialism, unearthing what our various geographies, histories, and migrations may reveal about our shared experiences with plants.

Austrian artist Lois Weinberger’s work, on the other hand, represents a disruption in this narrative of subjugation, pointing to the collective political potential and power of the plant body. Referring to Deleuze and Guattari’s concept of the rhizome, Weinberger connects this concept to the way in which ruderal plants (what many would describe as common weeds) grow, migrate, and proliferate as a metaphor for human communities and forms of resistance against hierarchical systems. Weinberger’s “vegetable subversives” are the ever-present underclass of the plant-world, “the ‘multitude’ constantly threatening to rise up and disrupt the orderly regime of the city.”¹⁰ In Weinberger’s public, site-specific installations, ruderals are provided with opportunities to take over spaces. An intervention in Salzburg in 1993—which has since been re-enacted in other cities—titled *Burning and Walking*, involves breaking up the asphalt in a section of public space and revealing the earth underneath. No planting takes place. However, by opening up potential living spaces for these contested species, Weinberger facilitates their growth, relying on the will of plants themselves to arrive and

complete the work, proving their ever-present and opportunistic nature. In the related series *Wild Cube* (1991/2011), Weinberger creates plant enclosures, “inverted” cages constructed to keep humans out rather than to keep plants in, placed over areas of exposed earth in public city spaces. The cubes are installed and then left to be repopulated by “plants who arrive by wind, birds or seeds already living in the earth.”¹¹ Like Beuys’s *7000 Oaks*, this work is decades in the making, relying on the timeline of plant lives to be fully realized. Whereas Benner’s plants are captives, Weinberger’s enact resistance to captivity, illustrating the tenuous superior position we hold over them.

Artists who engage with plant actants through social, collaborative, and participatory practices present us with various imaginings of plant being and alternatives to human-centred approaches by relying on the intersubjectivity of human-plant exchanges to realize their works. These projects and practices attempt to produce real relationships or effects by engaging directly with plant life, through interventions on the existing relationships between human and plant populations. ●

9 — Michael Marder, “Is It Ethical to Eat Plants?,” *Parallax* 19, no. 1 (2013): 33.

10 — Tom Trevor, “The Three Ecologies,” in *Lois Weinberger*, ed. Philippe Van Caueren (Ostfildern: Hatje Cantz, 2013), 217.

11 — Lois Weinberger, artist’s website, accessed June 23, 2015, <http://www.loisweinberger.net/>.

Pei-Ying Lin, Dimitris Stamatis, Jasmina Weiss & Špela Petrič

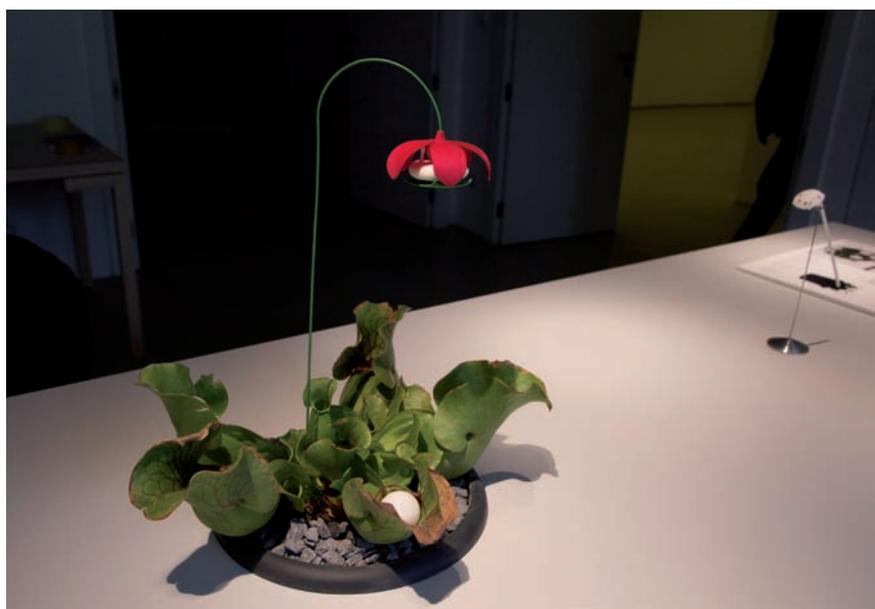
↓ *PSX Consultancy*,
vue d’installation | installation view,
BIO50, MAO, Ljubljana, 2014.

Photo : Pei-Ying Lin, © Pei-Ying Lin, Dimitris Stamatis, Jasmina Weiss & Špela Petrič

Lois Weinberger

→ *Wild Cube, Ruderal Enclosure - a Poetic Fieldwork*, Innsbruck, 1991/1999.

Photo : Gerbert Weinberger,
permission de l’artiste | courtesy of the artist





Entrer en relation avec l'Autre végétal

Amanda White

Dans un ouvrage intitulé *Vibrant Matter*, Jane Bennett propose une réflexion autour de la question suivante : « Si nous prenions au sérieux la vitalité des organismes non humains, en quoi les réponses politiques aux problèmes d'ordre public seraient-elles différentes¹ ? »

Pour Bennett comme pour d'autres penseurs, le non-humain ne se limite pas à l'animal ; il concerne aussi les entités que Bruno Latour qualifie d'« actants », c'est-à-dire toute « chose » capable d'agir en tant qu'agent ou force, qui possède des trajectoires et des tendances propres². La question soulevée par Bennett s'inscrit dans un vaste projet – complexe, il faut l'admettre – visant à décentrer l'humain en cette ère éminemment anthropocentrique. Pour qui veut s'exercer à cette tâche, la modeste plante offre un excellent modèle et un bon point de départ tant sur le plan matériel que conceptuel.

Notre rapport à la vie végétale est fondamental ; ce qui nous distingue de celle-ci l'est tout autant. Du point de vue de l'être humain, l'idée d'appréhender l'être végétal à la fois comme règne du vivant distinct et comme organisme singulier semble relever de l'impossible. Même si les organismes végétaux présentent chacun une structure décentralisée, c'est-à-dire dépourvue de noyau central ou de « cerveau » au sens où nous l'entendons, ils forment néanmoins des communautés végétales qui n'ont pas d'équivalent chez les êtres humains. Michael Marder, dans *Plant Thinking: A Philosophy of Vegetal Life*, prétend que les plantes « sont capables, à leur manière, d'accéder à un monde séparé de l'humain, de l'influencer et d'être influencées par lui, un monde qui correspond à ces modes de la vie végétale qui consistent à habiter le sol et à l'occuper³ ». Jusqu'à récemment, les plantes étaient souvent oubliées ou reléguées au second plan dans nos imaginaires culturels ; elles ont surtout servi de toile de fond à nos questionnements sur la nature humaine ou animale, un

phénomène qu'on pourrait qualifier d'occultation du monde végétal. Néanmoins, on assiste depuis peu à un « virage végétal » (que l'anthropologue Natasha Myers décrit comme un « détournement de l'attention des philosophes, des anthropologues et des vulgarisateurs scientifiques vers la vie fascinante des plantes⁴ »), reflet d'un désir de s'éloigner d'une approche centrée sur l'être humain ou sur l'animal pour tenir compte des actants végétaux. Cet intérêt pour le monde végétal relevé dans plusieurs disciplines rejoint un certain nombre d'idées sur l'être, la pensée et la sensibilité des plantes. Parallèlement, un grand nombre d'artistes contemporains réfléchissent au rapport entre les êtres humains et les plantes et en font l'objet de leur pratique. Même lorsque les œuvres qui intègrent des plantes vivantes sont conçues comme des métaphores autour de préoccupations humaines, il arrive que le matériau en soi puisse évoquer la relation interspèce. Pour exister, une œuvre végétale que l'on fait pousser (plutôt que de la fabriquer à partir d'éléments existants) requiert la participation des plantes et les place forcément à l'avant-scène ; elle implique un certain degré d'intersubjectivité entre l'artiste, le spectateur et les végétaux, qu'il faut reconnaître comme éléments constitutifs.

Toute production artistique qui fait usage du vivant présente un certain nombre de contraintes et de défis. Elle est tributaire, quand il s'agit de plantes, de la participation de celles-ci à des degrés divers, que ce soit par leur présence ou leur croissance. De plus, le recours à des organismes vivants implique une perte de maîtrise qui fait en sorte que les résultats sont imprévisibles. À cela s'ajoutent des questions d'ordre éthique, qui s'appliquent tout autant aux œuvres qui recourent à une communauté formée de non-humains qu'aux œuvres collectives ou engagées qui font appel à des participants.

En 1982, Joseph Beuys présentait dans le cadre de la Documenta 7 un projet participatif intitulé *7000 Eichen – Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung (7000 chênes – Forestation urbaine au lieu d'administration urbaine)*. À cette occasion, l'artiste et une armée de bénévoles ont planté 7000 arbres dans la ville de Cassel, en Allemagne. Une quarantaine d'années plus tard, l'œuvre continue d'évoluer, puisqu'un chêne met de 60 à 80 ans avant d'atteindre la maturité. Son échelle temporelle est végétale

Pei-Ying Lin, Dimitris Stamatis,
Jasmina Weiss & Špela Petrič

PSX Consultancy sex toy concept,
2014.

Photo : Pei-Ying Lin & Dimitris Stamatis,
© Pei-Ying Lin, Dimitris Stamatis, Jasmina
Weiss & Špela Petrič

plutôt qu'humaine ; elle « vit et respire au fil des générations qui se succèdent⁵ ». Beuys entendait créer une « sculpture sociale », un concept qu'il avait inventé pour décrire une intervention dans la sphère sociale visant à transformer la société. On peut affirmer en effet que *7000 chênes* a laissé une empreinte profonde et durable sur la ville qui l'accueille. L'œuvre aura contribué à resserrer le rapport d'interdépendance entre végétaux et êtres humains dans l'écologie urbaine tout en transformant la biologie et l'aménagement de l'espace citadin. Le concept de sculpture sociale proposé par Beuys est reconnu comme un précurseur du virage actuel dans les pratiques contemporaines en art, de la multiplication des œuvres axées sur l'intersubjectivité, la collectivité et l'interaction sociale et du désir de « canaliser le capital symbolique de l'art au profit du changement social constructif⁶ ». Les œuvres telles que *7000 chênes* incorporent des préoccupations d'ordre écologique dans une pratique artistique à caractère social et font converger les projets de décentrement à la fois de l'artiste et de l'être humain.

Les œuvres participatives qui amènent le spectateur à établir un contact physique avec les plantes tendent parfois vers des formes de changement social ; elles peuvent approfondir notre connaissance des processus biologiques propres aux végétaux, qui ne ressemblent en rien aux nôtres. Quantité d'artistes des nouveaux médias recourent depuis quelques années à différentes technologies pour aborder ces

questions. Certains utilisent notamment des techniques d'imagerie et des capteurs biométriques qui permettent de recueillir et de visualiser des données biologiques sur les plantes, faisant ainsi office de traducteurs. *Akousmaflore* (2007), une œuvre collaborative interactive imaginée par les artistes Grégory Lasserre et Anaïs met den Ancxt, opère précisément ce

1 — Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, Duke University Press, 2009, p. viii. [Trad. libre]

2 — Ibid. Bennett se réfère à la théorie élaborée par Bruno Latour dans *Politiques de la nature : comment faire entre les sciences et la démocratie*, Paris, La Découverte, 2004.

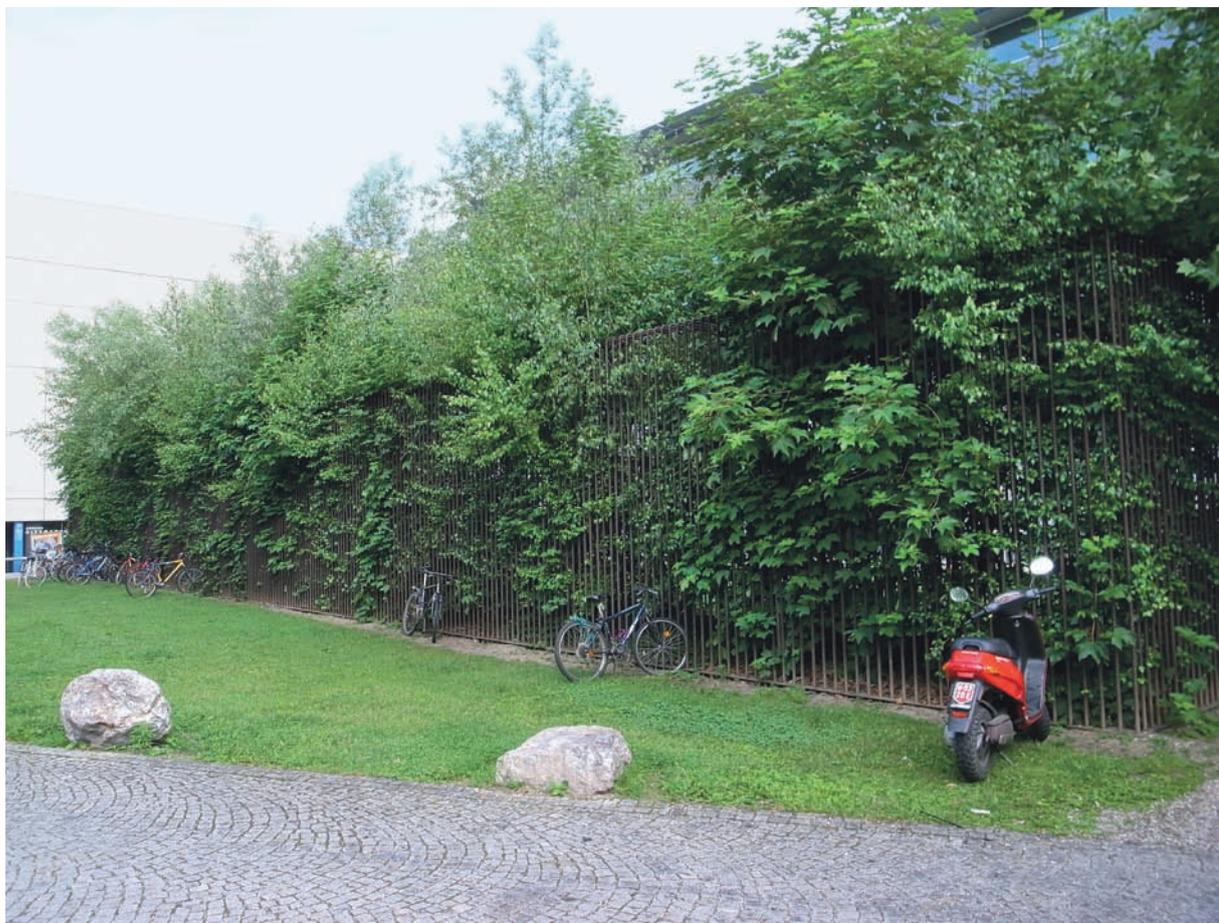
3 — Michael Marder, *Plant-thinking: A Philosophy of Vegetal Life*, New York, Columbia University Press, 2013, p. 8. [Trad. libre]

4 — Natasha Myers, « Conversations on Plant Sensing: Notes from the Field », *NatureCulture.03* (2015), p. 35-66, <<http://natureculture.sakura.ne.jp/wp/wp-content/uploads/2015/09/PDF-natureculture-03-03-conversations-on-plant-sensing.pdf>>. [Trad. libre]

5 — Ackroyd et Harvey, « Beuys' Acorns », *Antennae*, n° 17 (2011), p. 63. [Trad. libre]

6 — Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres, Verso, 2012, p. 12. [Trad. libre]





genre de traduction. Lorsqu'on les touche ou s'en approche, des plantes suspendues créent une symphonie de sons, grâce à une sonification de l'énergie électrostatique qui circule entre les êtres humains et les plantes. *Botanicalls* (2006), un projet évolutif conçu à Londres par Rob Faludi, Kate Hartman et Kati London, s'appuie lui aussi sur la technologie à des fins de traduction. Grâce à des capteurs d'humidité et à des microcontrôleurs, les plantes peuvent transmettre un texto, un appel téléphonique ou un message par le biais des médias sociaux pour indiquer aux personnes qui en prennent soin qu'elles ont besoin d'eau.

Nombre de théoriciens avancent que le principal obstacle au rejet des construits culturels sur l'intelligence des plantes serait d'ordre visuel : l'absence de mouvement observable en est un exemple⁷. Les projets comme *Akousmaflore* et *Botanicalls* révèlent les processus biologiques à l'œuvre chez les végétaux en les traduisant sous forme de mouvement ou de son, soit des propriétés animales que nous pouvons percevoir et comprendre.

Notre conception anthropocentrique du monde ne peut pas s'appréhender dans sa totalité ; néanmoins, un examen attentif de notre rapport aux autres espèces, accompagné de tentatives de rapprochement, peut nous aider à développer une certaine empathie à leur égard. The Plant-Sex Consultancy, un projet lancé en 2014 par Pei-Ying Lin, Dimitris Stamatis, Jasmina Weiss et Špela Petrič, s'inscrit dans

cette volonté de rapprochement. S'apparentant à un service-conseil, le projet vise à faire prendre conscience des besoins des plantes en matière de reproduction en proposant des solutions de remplacement ou d'amélioration. Par exemple, on a équipé un cyclamen, dont la pollinisation dépend entièrement de la fréquence vibratoire d'une espèce d'abeille disparue, d'un appareil parfaitement calibré en vue d'émettre les mêmes vibrations, afin qu'il puisse relâcher son pollen sur d'autres insectes. Les initiateurs du projet affirment que l'anthropomorphisme du service-conseil est voulu. Plutôt que d'offrir des solutions concrètes, l'œuvre s'appuie sur un procédé critique qui nous incite à méditer sur les êtres végétaux et à les respecter⁸. En créant pour les plantes un objet analogue au jouet sexuel, ses auteurs soulignent la réalité commune du sexe reproductif.

Notre rapport à la nourriture constitue une autre piste à envisager dans cet exercice de réflexion sur le végétal. Pour Michael Marder, notre mode d'alimentation – qui consiste à dominer et à dévorer des êtres entiers – est particulièrement symptomatique de notre conception anthropocentrique de l'univers. Dans le monde végétal, l'alimentation serait plutôt « une sorte d'état de réceptivité, un captage de l'Autre plutôt qu'une tentative d'assimiler jusqu'à son essence en tant qu'Autre⁹ ». Marder envisage l'acte de se nourrir du point de vue de la plante ; plutôt que de consommer des organismes entiers, elle absorbe la nourriture que lui procure son

Lois Weinberger

Wild Cube, Ruderal Enclosure – a Poetic Fieldwork, Innsbruck, 1991/1999.

Photo : Gerbert Weinberger, permission de l'artiste | courtesy of the artist

environnement. Diane Borsato s'est livrée à une réflexion analogue dans le cadre d'une performance intitulée *How to Eat Light* (2003); de l'aube au crépuscule, elle est restée assise, seule au milieu d'un groupe de plantes, curieuse de ce que celles-ci pourraient lui apprendre. Borsato exprimait ainsi à la fois son désir de communication tout en soulignant l'impossibilité de saisir la réalité vécue par d'autres espèces, une façon d'admettre l'hypothèse d'une sagesse et d'une faculté différentes des nôtres.

La production de nourriture précède l'acte même de manger; c'est sans doute là que réside le rapport le plus tendu entre les êtres humains et les plantes. C'est aussi là qu'entre en jeu la politique compliquée de la domestication, de la colonisation et de la manipulation génétique. Pour évoquer le lien entre les êtres humains et les plantes agricoles, l'artiste canadien Ron Benner utilise des plantes domestiquées et captives pour créer des jardins où il cultive des espèces sélectionnées. Dans *Your Disease Our Delicacy (cuitlacoche)* (2012-2015), une installation présentée à l'extérieur de la Justina B. Barnicke Gallery à Toronto, la juxtaposition des images, des textes et des plantes fait ressortir le contexte politique dans lequel s'inscrit le rapport entre les espèces indigènes et les espèces introduites à des fins de culture. Le titre de l'œuvre fait référence à un champignon du maïs considéré par certains comme un mets délicat et par d'autres, comme une maladie. Comme dans plusieurs autres œuvres de Benner, l'installation va au-delà de l'enracinement statique de plants dans le sol pour traiter de leur participation à des dimensions mobiles de la culture humaine comme le capitalisme mondial et l'héritage du colonialisme. Ce faisant, elle déterre ce que la géographie, l'histoire et les migrations peuvent nous apprendre sur les expériences que nous partageons avec les plantes.

À l'opposé, l'œuvre de l'artiste autrichien Lois Weinberger opère une rupture dans le discours de la domination, en soulignant le pouvoir collectif et politique que peut receler l'organisme végétal. Empruntant à la théorie du rhizome élaborée par Deleuze et Guattari, Weinberger utilise les plantes rudérales (celles qu'on qualifie communément de mauvaises herbes), ainsi que leur capacité de croissance, de migration et de prolifération, comme métaphore des communautés humaines et des formes de résistance contre les structures hiérarchiques. Ses « végétaux subversifs » appartiennent à une sous-classe omniprésente, comparable à « la "multitude" qui menace constamment de se soulever et de perturber le régime ordonné de la cité¹⁰ ». Dans ses installations publiques in situ, Weinberger donne aux espèces rudérales la possibilité d'envahir l'espace. Dans *Burning and Walking*, une intervention menée à Salzbourg en 1993 et reproduite par la suite dans d'autres villes, il a cassé l'asphalte en morceaux dans un espace public afin de faire apparaître le sol en dessous, mais sans y planter quoi que ce soit. En aménageant de la sorte un espace de vie potentielle, il favorise la croissance d'espèces contestées; il mise sur leur volonté de s'implanter et

de compléter l'œuvre, confirmant leur nature omniprésente et opportuniste. Dans une série connexe intitulée *Wild Cube* (1991-2011), Weinberger a créé des enclos pour plantes, sortes de cages « inversées » construites de façon à empêcher quiconque d'y pénétrer, plutôt qu'à emprisonner des plantes, qu'il a placées sur des parcelles de terre dans l'espace public urbain. Une fois les cubes installés, l'artiste laisse « les plantes repeupler l'espace grâce au pollen transporté par le vent et les oiseaux ou aux semences qui se trouvaient déjà dans le sol¹¹ ». À l'instar des 7000 *chênes* de Beuys, l'œuvre évoluera pendant des dizaines d'années et son achèvement sera tributaire du cycle vital des végétaux. Alors que les plantes de Benner sont captives, celles de Weinberger résistent à l'emprisonnement, illustrant la fragilité de la domination que nous exerçons sur le monde végétal.

Les artistes qui recourent à des actants végétaux dans le cadre de pratiques artistiques à caractère social, collaboratif ou participatif nous proposent des conceptions variées de l'être végétal qui s'éloignent des approches anthropocentriques. Leurs œuvres, en prenant appui sur l'intersubjectivité des échanges entre humains et végétaux, reflètent une volonté d'engendrer des liens ou des effets authentiques grâce à une interaction directe avec la vie végétale qui transformera le rapport actuel entre populations humaines et végétales.

Traduit de l'anglais par **Margot Lacroix**

7 — Gunalan Nadarajan, « Phytodynamics And Plant Difference », *Leonardo Electronic Almanac*, vol. 11, n° 10 (2003), <www.leoalmanac.org/wp-content/uploads/2012/07/LEA-v11-n10.pdf> [consulté le 24 octobre 2013]; Michael Pollan, « The Intelligent Plant », *The New Yorker*, 23 décembre 2013, p. 92-105.

8 — Pei-Ying Lin, Dimitris Stamatias, Jasmina Weiss et Špela Petrič, « Designing for the Non-Human Other », <http://psx-consultancy.com/booklet/psx_consultancy.pdf> [consulté le 6 février 2016].

9 — Michael Marder, « Is It Ethical to Eat Plants? », *Parallax*, vol. 19, n° 1 (2013), p. 33. [Trad. libre]

10 — Tom Trevor, « The Three Ecologies », dans Philippe Van Cauteren (dir.), *Lois Weinberger*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2013, p. 217. [Trad. libre]

11 — Lois Weinberger, site web de l'artiste, <www.loisweinberger.net/> [consulté le 23 juin 2015]. [Trad. libre]