Document généré le 8 août 2025 20:03

Inter
Art actuel

Soulèvements critiques et activisme en Amérique du Sud

Silvio de Gracia

Numéro 111, printemps 2012

Pratiques artistiques et imaginaires sociaux : 11e Biennale de la Havane

URI : https://id.erudit.org/iderudit/66636ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)
1923-2764 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

de Gracia, S. (2012). Soulèvements critiques et activisme en Amérique du Sud. *Inter*, (111), 25–28.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2012

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

SOULÈVEMENTS CRITIQUES ET ACTIVISME EN AMÉRIQUE DU SUD

PAR SILVIO DE GRACIA

Depuis l'an deux mille, l'art action en Amérique du Sud a développé des liens beaucoup plus étroits avec l'activisme qu'auparavant. Les interventions artistiques dans l'espace public se sont depuis intensifiées et ont ainsi outrepassé pour de bon les frontières artistiques. Elles se manifestent auprès des mouvements sociaux et politiques de différents pays dont les exigences et objections prennent diverses formes. Certaines de ces stratégies sont des mises à jour, ou des appropriations, du répertoire historique de l'art action. D'autres, par contre, surgissent comme des pratiques novatrices, à la croisée de l'art contestataire, de la politique et de l'activisme artistique.

> Frente 3 de Fevereiro, *Monumento horizontal*, São Paulo, Brésil, 2004. Photos : Frente 3 de Fevereiro.

L'Argentine doit être considérée comme un cas modèle, tant la revitalisation et la réorganisation des croisements et des débordements entre l'art action et l'activisme ont été intenses et ont eu certaines répercussions. Avec la crise de 2001, de nombreux groupes d'artistes activistes ont fait irruption dans la sphère publique, qu'ils se sont appropriée comme un laboratoire d'art contestataire. Cette crise, qui découlait d'une décennie de politiques néolibérales (1989-1999) et dont les conséquences n'ont pu être évitées par le nouveau gouvernement, a créé un traumatisme dévastateur sur les plans politique, économique, social et culturel. Il en a résulté une profonde réorganisation de toutes les composantes de la société, et on a vu, surtout, apparaître de nouveaux regroupements sociaux. Pendant dix ans, le pays avait été miné par la fermeture d'entreprises, la privatisation du patrimoine public, la croissance des inégalités sociales, l'écroulement des classes moyennes, l'appauvrissement et la marginalisation constants de grands pans de la population. En décembre 2001, sous un nouveau gouvernement, le modèle a sombré et a fini par provoquer de très grandes tensions. Un soulèvement populaire s'en est suivi et a obligé le président Fernando de la Rúa à remettre sa démission. Dès lors, l'Argentine a connu la plus grande crise de son histoire, et une mobilisation générale couvrant de vastes secteurs de la société a réclamé de nouveaux dirigeants. Dans ces conditions critiques, les rues sont devenues l'endroit privilégié par les artistes pour lier leurs pratiques aux multiples manifestations de contestation sociale. Présents parmi les foules, les collectifs d'artistes

ont donné aux revendications une identité visuelle et un caractère unique. L'originalité de leurs actions aura dépassé le contexte dans lequel elles s'inscrivaient. Notons parmi les principaux groupes qui ont alors fait irruption Grupo de Arte Callejero, Etcétera, Taller Popular de Serigrafía, Arde Arte, La Mutual Art-gentina, Argentina Arde et Costuras Urbanas. Certains d'entre eux ont choisi de politiser leurs réalisations. D'autres, conviés par diverses associations, ont esthétisé le champ politique et ont posé, à partir de là, une réflexion esthétique.

Les interventions des artistes ont pris les formes les plus diverses, des plus conventionnelles, mais inscrites dans des espaces inhabituels, aux plus expérimentales, proches de l'art action et de l'action urbaine. Le répertoire était presque inépuisable : installation dans un terrain vague qu'occupait autrefois un bar fréquenté de jeunes ; action simulant une arrestation, tenue à quelques pas de policiers qui surveillaient un piquet de grève sur un pont de Buenos Aires ; opérations de propagande et de contrepublicité ; murales collectives dans des lieux où se tenaient des assemblées de quartier ; campagnes d'affichage et interventions dans la rue et sur les murs.

C'est une action intitulée *Mierdazo* [Beaucoup de merde], tenue en février 2002 sur le perron du Congrès de la nation, au cœur de Buenos Aires, qui a probablement fait le plus de bruit. Sur invitation des membres du collectif Etcétera, les gens ont apporté leur propre matière fécale et l'ont lancée sur des couvercles de toilettes, utilisés comme cibles et figurant le visage des membres de la Cour suprême de la nation. Etcétera a demandé à tous ceux qui étaient en désaccord avec la situation sociale, politique ou économique de créer, de conserver et d'apporter leurs propres excréments, ou ceux d'un ami, d'un parent ou d'un animal de compagnie, pour les lancer sur les portes du Congreso, au moment même où, à l'intérieur du bâtiment, les députés débattaient du budget attendu de l'année en cours.

Cet art politique argentin a surpris parce qu'il ne s'est pas épuisé malgré l'intensité de la crise. Ses pratiques ont été une « innovation culturelle » significative parce qu'elles ont modifié les us, les goûts, les normes, et qu'elles se sont introduites dans la sphère sociale par le biais d'actions et de rassemblements tenus par des organisations sociales et urbaines.

Au Brésil, de tels liens entre art et activisme sont manifestes, au point où l'on peut noter une proximité et des similitudes avec la scène argentine. À São Paulo, où les grandes inégalités et les conflits sociaux favorisent ces liens, le squat du Prestes Maia est devenu l'une des enclaves les plus productives et effervescentes. En novembre 2002, le Movimento dos Sem-Abrigo do Centro [Mouvement sans toit du centre-ville], un organisme pour le droit au logement, a pris possession d'un grand édifice au 911, avenue Prestes Maia. Les quelque 2000 personnes qui s'y sont établies pour y former un front de lutte contre l'exclusion et la ségrégation sociales ont été délogées par les forces de l'ordre en juin 2007. Qualifié du « plus grand squat vertical d'Amérique latine », le Prestes Maia a servi de laboratoire expérimental pour la création. De nombreux artistes et collectifs y ont mis en place des stratégies, symboliques et discursives, pour défaire l'image de marginalité ou d'illégalité qu'une grande partie de la population avait des organismes pour le droit au logement. Durant leur séjour, les artistes du Prestes Maia ont eu recours aux esthétiques de subculture et à un art de type squat. Ils se sont manifestés dans des actions urbaines, des performances, des interventions sur panneaux publicitaires, des dénonciations publiques dites *escraches* [faites devant la maison de responsables de répression pour les dénoncer], des installations réalisées avec des panneaux d'agents immobiliers, des actions directes, des affiches, des drapeaux et des annonces sur les murs du bâtiment occupé. C'est au Prestes Maia, en particulier à partir de 2003 et de l'événement *Art contemporain* du Mouvement sans toit du centre-ville, que les réalisations de collectifs comme Frente 3 de Fevereiro, Bijari, Catadores de Historias, Tranca Rua, Cachorro, parmi d'autres, ont commencé à être véritablement connues.

Principale stratégie employée par les collectifs d'artistes du Brésil, la pratique de l'intervention en milieu urbain est perçue comme « une autre façon de fouetter la ville, comme des actions concrètes et spontanées dans un espace réel, sur des écriteaux et selon les conventions des institutions, qui réfléchissent au contexte, questionnent l'autonomie artistique et dialoguent avec leur environnement ou avec une réalité sociale »[1]. De toutes ces interventions, ce sont les « antimonuments » et les monuments funéraires éphémères et ordinaires qui ont eu les plus grandes répercussions politiques et symboliques, du fait qu'ils se moquaient des monuments officiels et qu'ils commémoraient des faits et gestes condamnés à être transformés avec les changements sociaux. Lors de l'événement *Zona de ação* (2004), le collectif Contrefilé a érigé son « monument » sur une place centrale de São Paulo après avoir travaillé dans une zone excentrée de la ville, marquée par les frontières sociales et économiques, et par les barrières visibles et invisibles entre les individus. Contrefilé s'est servi de la métaphore du tourniquet, cet appareil formé d'une croix pivotante qui permet de contrôler le passage des gens et de les diriger les uns après les autres, pour évoquer de manière symbolique ces barrières. Le tourniquet que le groupe s'était procuré chez le ferrailleur a été placé sur un piédestal, devenant monument anonyme et fonctionnant comme un objet emblématique du pouvoir biopolitique, tel qu'exercé dans l'espace réel et la sphère de la subjectivité. Ce symbole a rapidement été récupéré par divers groupes sociaux et utilisé lors d'actions activistes[2]. En 2005, par exemple, un regroupement étudiant a brûlé un tourniquet pour contester l'examen d'admission à l'Université de São Paulo et en réaction aux frais de scolarité élevés, perçus comme des barrières sociales et économiques. Le tourniquet a aussi fait son apparition lors des manifestations de Passe Livre, une organisation indépendante composée d'étudiants, de travailleurs, d'artistes et de chercheurs impliqués dans la lutte pour la gratuité dans le transport en commun. Brûlé ou lancé, l'objet a servi à exiger le droit à « une vie sans tourniquets ». Ce qui n'était qu'un symbole dans le domaine restreint de l'art est devenu, une fois récupéré par tous ces mouvements, un outil sur lequel les insurgés se sont appuyés pour exprimer leurs revendications et renforcer leurs discours.

Le collectif Frente 3 de Fevereiro proposait pour sa part un autre type de monument. Son *Monumento horizontal* (2004), qui s'inspirait de la pratique du *siluetazo* argentin [action urbaine initiée en 1983 pendant la dictature en Argentine], consistait en une silhouette humaine sur fond rouge, dessinée sur une plaque. Destinée à être fixée au sol, la plaque a été placée à l'endroit exact où la police de São Paulo avait tué violemment un jeune Noir, prétendu « voleur à l'attitude suspecte ». L'œuvre, commémorative et non officielle, évoquait de nombreux cas de racisme et de violence policière dont la ville était le théâtre presque chaque jour. Dès le lendemain de l'action, les militaires ont retiré la plaque, comme ils allaient le refaire une semaine plus tard, après sa réinstallation par Frente 3 de Fevereiro. Les forces de l'ordre ont été prises à éteindre un monument et à soutenir ainsi, paradoxalement, l'idée que l'espace public est le territoire où s'affrontent, par symboles et sens, l'éphémère et le permanent, l'officiel et le non officiel.

Les pratiques artistiques et activistes se sont aussi accompagnées de manifestations spontanées et festives. Dans ce contexte social et créatif, de nouvelles formes d'entraide et de production sont apparues. Cette expérience de la performance collective était une réponse à la démence de la culture capitaliste. Pendant le rassemblement anticapitaliste *Dia de ação global* (2008) tenu à São Paulo, artistes, travailleurs, activistes et manifestants sans attaches ont travaillé ensemble pour tenter de peaufiner leurs stratégies et le contenu visuel de leurs actions, inspirés de l'expérience des fêtes populaires et du répertoire symbolique ce celles-ci : une poupée géante à l'effigie de George W. Bush, comme représentation de « l'Empire » ; d'énormes épouvantails en allusion au pouvoir de la Banque mondiale ; des marionnettes dont les bras, immenses, bloquent le passage d'une avenue, sur toute sa largeur… Voilà à quelle scénographie de confrontation ils sont arrivés, puisant dans la tradition des spectacles rituels et festifs fort significative à l'histoire du Brésil. On pourrait interpréter ce genre d'activisme comme une façon de *carnavaliser* les rassemblements. Dès lors que la manifestation activiste apparaît comme une grande fête populaire, l'image violente qu'on lui associe habituellement est remplacée par une autre où dominent le burlesque, la parodie et le geste libérateur.

Si l'Argentine et le Brésil possèdent une importante tradition d'art action dans l'espace public, ce n'est pas le cas d'autres pays où des pratiques similaires ne sont apparues qu'à une époque plus récente. Le collectif féministe et anarchiste bolivien Mujeres Creando a commencé ses activités dans les années quatre-vingt-dix. Le groupe agit essentiellement dans la rue, par le biais d'activités de propagande, de théâtre de rue, de graffitis et de diverses autres actions qui dénoncent l'homophobie, le machisme, l'élitisme

et l'oppression du système patriarcal. Mujeres Creando, qui lutte pour les droits des femmes, rend ses prises de position publiques pour confronter les réalités politique, sociale et culturelle en Bolivie. Le collectif, créé en 1992 par María Galindo, a commencé à être reconnu grâce au *graffitage*, son principal trait distinctif, fait d'un mélange de graffitis et de slogans. Ses apparitions dans l'espace public ont toujours été suivies de répressions policières, d'arrestations et d'accusations qui ont donné à ses membres l'image de femmes violentes et dangereuses. Elles, au contraire, considèrent leur agressivité comme un outil légitime, comme « une force d'autoaffirmation qui permet aux femmes d'assumer leur défense et de prendre conscience de leurs aspirations, personnelles ou collectives »[3]. Lors de la guerre du Gaz de 2003[4], elles ont tenu une de leurs actions les plus associées à de l'activisme politique. Elles ont imbibé la façade du siège du gouvernement d'un rouge d'aniline, en signe de désapprobation de la prolifération de femmes tuées par l'armée et, en particulier, en réaction à la mort d'un enfant tombé sous les balles de la police lors de la répression d'un piquet de grève dans la municipalité de Warisata. Mujeres Creando s'est servi à répétition de la couleur rouge pour évoquer le sang. Ses nombreuses actions lui ont permis d'aborder des sujets comme la décriminalisation de l'avortement, la prostitution, la discrimination, la pauvreté et d'autres cas d'iniquités sexuelle, économique, politique et culturelle. Il n'y a pas de doute qu'en Bolivie, Mujeres Creando a provoqué une révolution quant aux rapports entre art et activisme, et même entre militantisme de genre et militantisme de classe.

La période dite de « justice transitionnelle » ou de « post-conflit »[5] a fourni à l'art contestataire colombien l'occasion de tisser de plus en plus de liens avec la question de la mémoire. Ce contexte a ouvert de nouvelles pistes de réflexion et permis l'apparition d'un art public avec des ambitions politiques et éthiques. Parmi ces propositions, notons les actions d'artistes comme Consuelo Pabón, Fernando Pertuz et Libia Posada. L'action *Mañana traeré flores más frescas* [Demain, j'apporterai des fleurs plus fraîches] de Consuelo Pabón a rassemblé les résidents d'un quartier de Medellín visé par une bombe dans un rituel cérémonial et funéraire tenu dans la rue. Ceux-ci étaient invités à balayer le passé par le biais d'actions artistiques et ainsi à ouvrir un espace à la mémoire des victimes du terrorisme et de la violence. La pratique de Fernando Pertuz suit des préceptes similaires. Dans l'action *La muerte ronda en todas partes* [La mort rôde partout], il a incarné la mort et visité de nombreuses villes en distribuant des tracts. Les gens étaient invités à lui envoyer par courriel le nom de victimes de mort violente, qu'il allait ensuite publier dans un site Web. Avec ce projet, Pertuz a instauré un espace critique de la violence en Colombie. Par son intermédiaire, et grâce au couvert de l'anonymat, la population a accepté de s'exprimer sur un thème très délicat. Si certaines œuvres explorent l'horrible et concrète violence du conflit armé, des massacres, des meurtres et des bombes, d'autres, comme chez Libia Posada, reflètent et commémorent des assauts plus intimes, qui agissent sur le corps, sur l'individu. Son œuvre *Evidencia clínica* (2006-2007) montrait sur la place publique la violence rattachée au corps des femmes, « une violence toujours peu visible et en général tue et normalisée »[6]. Son expérience professionnelle de la médecine et sa connaissance des techniques de médecine légale lui ont permis de reproduire les traces de coups sur le visage de cinquante femmes de Medellín, toutes victimes de brutalité. Posada leur a ensuite demandé de vaquer à leurs occupations quotidiennes et de porter attention à la réaction des gens. La mise en scène de cette œuvre n'a pas seulement dévoilé l'agression subie par les Colombiennes ; les nombreux commentaires recueillis ont aussi fait ressortir la complicité tordue qui existe avec la violence : « Ces violences invisibles sont présentes dans le quotidien de bien de gens. Une fois publiques, elles dérangent et nous rappellent à quel point chaque corps, pris individuellement, s'inscrit et prend forme à l'intérieur des cadres social et politique[7]. » Il n'y a pas de doute que tout l'art en Colombie est imprégné de l'expérience de la violence et, dans le cas de l'art action, cela se manifeste dans l'espace public avec une vigueur bien spéciale. Qu'ils subissent une violence collective ou intime, les corps, lorsqu'ils se retrouvent dans la sphère du quotidien, rendent visible le pouvoir qui s'exerce sur eux autant qu'ils apparaissent comme des microcosmes de résistance et de redéfinition de la réalité.

Au Pérou, autre pays marqué par des décennies de violence[8], les années deux mille se sont ouvertes sur un flot sans précédent de liens entre les domaines politique et culturel. Les revendications démocratiques passaient par la lutte pour une société radicalement nouvelle et allaient de pair avec l'implication dans l'espace public de nombreux artistes, dont les actions d'art contestataire ou d'art politique ont redéfini le travail de création. Collectifs et artistes sont sortis dans la rue et se sont engagés auprès d'organisations de résistance pour affronter la dictature d'Alberto

> Mujeres Creando, *Acción Día de la Madre*, Bolivie, 2011. Photos : Mujeres Creando.

Fujimori[9]. Le Colectivo Sociedad Civil est sans doute celui qui a eu le plus de répercussions. Il a favorisé la participation civile, l'a mobilisée par le biais d'actions symboliques, dont les plus représentatives ont été *El entierro de la ONPE* [Oficina nacional de procesos electorales, l'organisme électoral péruvien] et *Lava la bandera*, qui dénonçaient et condamnaient publiquement le régime en place. Dans *El entierro de la ONPE*, le Colectivo critiquait la fraude, flagrante, sur laquelle comptait l'équipe Fujimori pour s'assurer, dès ses premières élections, du pouvoir éternel. Les artistes ont cherché à discréditer l'ONPE et à établir une stratégie qui passait par une configuration symbolique d'une veillée funèbre de l'organisme et de son enterrement. Un millier de personnes y ont participé. Elles ont érigé des croix, allumé des cierges et se sont relayées pour monter la garde devant un cercueil acheté grâce à une collecte de fonds. Tenue le 24 mai 2000, l'action *Lava la bandera* reprenait un rituel populaire de nettoyage. La population locale a été conviée sur la plaza Mayor de Lima à laver des drapeaux du Pérou. En tissu, de tous les formats, ceux-ci ont par la suite été suspendus sur un grand séchoir public, face à cette place centrale, symbole des pouvoirs établis. L'action devait être reprise chaque vendredi à cet endroit, autour du bassin d'eau de l'époque coloniale, jusqu'à ce que la dictature finisse par s'écrouler. Pendant les semaines qui ont suivi la première action, des milliers de personnes, partout au pays, mais aussi à l'extérieur de ses frontières, se sont approprié ce rituel et ont procédé au lavage de drapeaux. L'action a redéfini de manière efficace les liens entre le politique et la population, l'art et l'activisme. Elle incarnait « une gestualité symboliquement politique qui surgit aussi, malgré tout, comme une ablution liturgique, et même comme un baptême, avec toutes ses connotations de renaissance, de retour à la vie. Il s'agit d'un geste rituel qui mobilise des énergies (de tout type), indispensables pour la sauvegarde des droits civils et leur défense »[10]. Bien avant la chute réelle de la dictature de Fujimori, des actions comme celles du Colectivo Sociedad Civil ont contribué au renversement culturel du régime. Elles ont aussi façonné une image symbolique très forte dont la société civile, en manque de stratégies collectives, a pu se servir pour canaliser son exaltation devant les changements historiques.

La fin de la dictature, la revitalisation de la sphère publique et la configuration d'une nouvelle société civile endurcie et plus alerte n'ont pas mis fin aux manifestations d'art action et d'activisme nées avec fracas lors du changement de siècle. Elles les ont néanmoins poussées au stade d'état latent. Devenues modèles de production, à cheval entre le politique et l'esthétique, ces stratégies sont réapparues presque une décennie plus tard lorsque, en mai 2011, la fille de l'ex-dictateur Keiko Fujimori a posé sa candidature à la présidence et fait ressurgir la crainte d'une nouvelle ère de corruption et de violation de l'appareil gouvernemental. Alors que les élections présidentielles étaient imminentes, le collectif 26-M, qui se bat pour la vérité et la justice, a mobilisé un nombre imposant de jeunes dans les rues de Lima. Sous les encouragements et cris unanimes de « plus jamais », les gens ont manifesté clairement le refus populaire et catégorique à un éventuel retour du totalitarisme. Mêlé à la foule, un groupe d'artistes a inscrit sur les passages piétonniers, au pochoir et à la bombe aérosol, l'énoncé *jamais, plus jamais*. Ces mots sont demeurés gravés dans la mémoire d'une ville comme un refus général des politiques de la terreur. Déguisements, drapeaux, musique, accompagnaient ce que plusieurs ont qualifié de stratégie de joie, par nette opposition aux méthodes de peur courantes lors de la répression de l'État. Parmi ces actions qui se sont démarquées, notons celle d'un collectif de six femmes qui ont marché, jupes relevées et jambes maculées de rouge. Elles criaient différents slogans – « Nous, citadines, avons des droits », « Mon corps n'est pas un champ de bataille », « Pas sans mon autorisation » –, allusions directes à la pratique de la stérilisation imposée à des milliers de paysannes pendant la dictature dirigée par Alberto Fujimori. Encore une fois, les interventions photographiques, les manifestations festives et rebelles, les actions et les performances semblent avoir atteint leur objectif. Elles ont réussi à faire prendre conscience du danger d'un triomphe du *fujimorismo* et ont contribué à la défaite de Keiko Fujimori lors du second tour électoral. En deux moments historiques et décisifs, l'adjonction de propositions créatives d'art action et de luttes citoyennes semble avoir été d'une rare efficacité dans le difficile contexte péruvien. Et elle a consacré les surprenants croisements entre éthique et esthétique, art et activisme, politique et résistance civile.

Observation finale

L'actuel parcours de ces quelques pratiques d'art dans l'espace public en Amérique du Sud ne peut être qu'incomplet : la cartographie qu'il reste à tracer est immense, et nombreuses demeurent les manifestations à être étudiées et analysées. Néanmoins, ce survol révèle l'intensité du dialogue entre les stratégies spécifiques à l'art action et celles à l'action politique, entre la contestation sociale et l'activisme. Les différentes formes d'intervention qui en émanent débordent du cadre précis de l'art et résonnent davantage comme des pratiques culturelles dissidentes et antihégémoniques. Depuis l'an 2000, les collectifs d'artistes activistes fournissent de nouveaux concepts, procédés et symboles aux mouvements sociaux les plus divers qui interviennent dans l'espace public. Ces pratiques transversales de l'activisme artistique reprennent en partie des traditions de l'histoire de l'art action, mais elles réinventent aussi, en même temps, les manières de manifester et les stratégies de subversion publique. La ville réclame un statut politique inusité, celui d'un territoire de conflits où échangent et négocient la société civile et l'État, et où s'affrontent les discours symboliques et ceux qui cherchent à interpréter, à traduire les manières dont l'espace public est habité, expérimenté et accaparé par les communautés ou les individus. Dans ce contexte d'affrontement civil, l'insertion dans l'espace public des stratégies d'art action et d'activisme artistique prend un sens politique fondamental, une forme de médiation dans les processus sociaux et politiques. Dès lors, il devient presque impossible de croire qu'aucune modalité de contestation sociale ne puisse être investie par ces pratiques. Lorsque celles-ci déploient le potentiel de leurs symboles et de leurs discours dans l'espace public, elles expriment les utopies et les désirs qui cherchent à s'imposer comme formes dissidentes d'une cartographie prétendument immuable de la ville. ◀

Traduit de l'espagnol par Jérôme Delgado.

NOTES

1 André Mesquita, « Ruidos en el concreto : activismo artístico en São Paulo », *Errata*, n° 0, décembre 2009, p. 47.

2 Contrafilé a même réussi à lancer un « programme de *distourniquetisation* de la vie ». La Banque Itaú n'a pas perdu l'occasion de récupérer le compliqué mot *distourniquetisation* dans le cadre d'une campagne publicitaire dans les rues afin de composer l'énoncé suivant : « Pensez-y, *distourniquetiser* votre vie. Ouvrez un compte à Itaú. »

3 Helen Alvarez, *El camino de Mujeres Creando : una sucesion de estridencias* [en ligne], www.nodo50.org/mujerescreativas/EL%20CAMINO%20DE%20MUJERES%20CREANDO.htm.

4 On désigne par *guerre du Gaz* le conflit d'octobre 2003 autour de l'exportation de gaz naturel bolivien vers les États-Unis et le Mexique. La discorde surgit essentiellement lorsque le gouvernement de Gonzalo Sánchez de Lozada décide de faire passer le gaz par le Chili et dévoile le prix auquel il prétendait l'exporter, prix presque considéré comme un cadeau. La plus importante revendication entendue pendant la guerre du Gaz exigeait de suspendre toute exportation tant qu'une politique n'assurerait pas le ravitaillement du marché intérieur.

5 En Colombie, on désigne par période de *justice transitionnelle* ou de *postconflit* le cycle qui commence en 2005 avec la démobilisation des groupes paramilitaires, comme stipulé par la Loi de justice et paix (loi 975) du gouvernement d'Álvaro Uribe Vélez et avec la création de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR).

6 Catalina Cortés Severino, « Lugares, sustancias, objetos, corporalidades y cotidianidades de las memorias », *Errata*, n° 0, décembre 2009, p. 155.

7 *Ibid.*, p. 156.

8 De 1980 à l'an 2000, le Pérou a été assigné par une guerre sale pendant laquelle les populations les plus pauvres ont été victimes de feux croisés, prises entre les pressions des insurgés du Sentier lumineux et la violence opérée par l'État.

9 C'est sous la dictature d'Alberto Fujimori (1990-2000) que les politiques de la « peur » et du « bâillon » ont envahi les médias, la société civile et la vie politique du Pérou. Durant son premier mandat, Fujimori a voulu obtenir plus de pouvoir pour implanter des mesures économiques sans contraintes fiscales et des politiques antirébellions. Devant le refus du Congrès, le président l'a dissous le 5 avril 1992 et a suspendu le pouvoir judiciaire. Ce geste, qualifié d'*autogolpe* [auto-coup d'État], a reçu l'appui de l'armée et a marqué le début d'un gouvernement clairement autoritaire.

10 Gustavo Buntinx, « Lava la bandera : el Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura de Fujimori y Montesinos » [en ligne], www.w3.desco.org.pe/publicaciones/QH/qh158/qh158gb.RTF.

SILVIO DE GRACIA est artiste visuel, performeur et organisateur. Il dirige la revue d'art postal et de poésie visuelle *Hotel Dada* de même que le festival international d'art vidéo *Play* dans la ville de Junín, en Argentine. Comme théoricien, il publie dans différents sites Web et revues spécialisées. Il est l'auteur du livre *La estetica de la perturbation*, pour un développement de l'art performance. Il a présenté ses performances au Canada, en Italie, en Angleterre, en Serbie, au Chili, en Argentine et en Uruguay. Il a été invité à la X[e] *Biennale de La Havane* (2009) pour participer à la rencontre théorique portant sur le thème « Intégration et résistance à l'ère de la mondialisation », où il a présenté un exposé sur la performance latino-américaine d'aujourd'hui.