

Urgences métaphysiques. Gestes et troubles des corps exacerbés de deux artistes de l'Amérique latine : Regina José Galindo et Rosemberg Sandoval

Mildred Durán Gamba

Numéro 121, automne 2015

Pauvreté, dépouillement, dénuement

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/79338ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Durán Gamba, M. (2015). Urgences métaphysiques. Gestes et troubles des corps exacerbés de deux artistes de l'Amérique latine : Regina José Galindo et Rosemberg Sandoval. *Inter*, (121), 21–24.



> Regina José Galindo, *No perdemos nada con nacer*, dépotoir municipal de Guatemala City, 2000. Photo : Belia de Vico.

URGENCES MÉTAPHYSIQUES

Gestes et troubles des corps exacerbés de deux artistes de l'Amérique latine : Regina José Galindo et Rosemberg Sandoval

► MILDRED DURÁN GAMBA

Source potentielle du vice, la pauvreté pour Platon et Aristote était inhérente au désir. Platon stipulait que le législateur devait limiter les niveaux de richesse et de pauvreté afin que l'État puisse éviter la désintégration sociale¹. Au lieu d'égaliser les fortunes, Aristote prônait quant à lui l'égalisation des désirs. Concept difficile à définir, la notion de pauvreté est associée à l'idée de privation, de manque, d'absence, et varie selon l'époque et les contextes socioéconomique, culturel et politique. Il s'agit d'une « insuffisance matérielle ou morale »², d'une privation temporaire ou permanente de quelque chose³, sans sa propre volonté ou conviction. Dans la religion catholique, le désir de richesse est perçu en tant que vice moral. Ainsi, voulant suivre le détachement prôné par Jésus-Christ, l'esprit de pauvreté devint, au déclin du Moyen Âge, un idéal majeur de fierté chez François d'Assise. Dans l'Antiquité, Socrate octroyait lui aussi à la pauvreté le statut de vertu.

DE LA NOTION DE PAUVRETÉ À L'ÉNERGIE LIBÉRATRICE

À notre époque, Muhammad Yunus, créateur de la « banque des pauvres » au Bangladesh⁴ et Prix Nobel de la paix en 2006, souligne l'importance de créer des conditions permettant de nouvelles capacités d'agir aux pauvres afin qu'ils puissent échapper à leur condition : « La pauvreté n'est pas créée par les pauvres. Elle vient du système que nous avons construit, des institutions que nous avons conçues et des concepts que nous avons formulés. La pauvreté vient des insuffisances des institutions que nous avons mises en place. [...] Pour sortir de la misère, les pauvres n'ont besoin que d'un environnement favorable. Lorsqu'ils seront autorisés à libérer leur énergie et leur esprit d'innovation, la pauvreté disparaîtra très vite⁵. »



> Regina José Galindo, *Perra*, Milan, 2005. Photo : Kika Karadi Prometeo. Courtoisie de l'artiste et de la Galerie Ida Pisani.



> Regina José Galindo, *Mientras, ellos siguen libres*, Edificio de Correos, Guatemala City, 2007. Photo : David Pérez.

Ce texte part de la révolte de deux artistes performeurs. Les pratiques artistiques de Regina José Galindo (Guatemala) et de Rosemberg Sandoval (Colombie) vont au-delà de l'affirmation d'un manque. Face à leurs contextes, la notion de pauvreté est implicite : pauvretés économique, sociale et politique. Une sorte de pauvreté « morale » pourrait aussi y être décelée lorsque des aberrations dans l'histoire sociopolitique de leurs deux pays se reproduisent sans cesse et que la population n'agit plus. Une dernière sorte de pauvreté, impossible à guérir pour Montaigne, serait de même présente : celle de l'âme. Cette idée de libération d'énergie évoquée par Yunus est le fil conducteur qui sert de lien entre l'énergie vitale de l'action performative et celle de l'action impulsive propre à la notion de passage à l'acte. C'est cette dernière, l'action impulsive, qui marque le rythme de ce texte écrit pour un colloque international dédié à la thématique du passage à l'acte⁶.

PRATIQUES PERFORMATIVES, ÉNERGIE VITALE ET ACTION IMPULSIVE

L'artiste performeur transpire dans certains cas une sorte de folie paroxystique au sein de ses actions : le délire, la frénésie, le trouble, l'extravagance et l'anormal sont des composantes inséparables de ses propositions. Le désespoir et le pathétique sont également incarnés par des actes ultimes d'accablement physique qui provoquent souvent l'embarras du public.

Alejandro Jodorowsky, en se basant sur la notion de « panique éphémère », et sa puissance, conduit son travail expérimental, dans les années soixante-dix, en ouvrant les voies à la violence et à la fissure du réel, à tel point que ses œuvres atteignent un degré d'agression insoutenable pour la société très catholique et conservatrice chilienne, son premier public. L'artiste mexicain partage également le même besoin d'énergie et de délire qu'Artaud dans sa comparaison magistrale entre le théâtre

et la peste qui le libère en engendrant d'autres possibilités pour l'expression des corps. Cette peste, matrice du délire, peut être liée directement à l'énergie vitale dont parle aussi Otto Muehl, l'une des figures de l'actionnisme viennois.

Cette énergie vitale est également décelée dans l'action impulsive, composante essentielle de la notion du passage à l'acte. Nous la trouvons ainsi dans différentes définitions de dictionnaires psychiatriques : « Le passage à l'acte se situe du côté de ce qui est non récupérable, de ce qui est irréversible. Il s'agit toujours d'un dépassement, d'un affranchissement, d'une transgression d'une scène, d'une rencontre du réel, d'une action impulsive [...]. C'est un jeu aveugle et une négation de soi, il constitue l'unique possibilité ponctuelle pour un sujet de s'inscrire symboliquement dans le réel déshumanisant. Fréquemment, c'est le rejet d'un choix conscient et accepté entre la castration et la mort⁷. »

Paradoxalement, la première partie de cette définition décrit étroitement la nature de la discipline de la performance : l'irréversible, le dépassement, l'affranchissement, la transgression d'une scène, la rencontre du réel, l'action impulsive, sont des composantes inhérentes et essentielles de l'art action.

Rosemberg Sandoval et Regina José Galindo partagent cette volonté de dématérialisation de l'objet d'art, et surtout ce désir de défi et de prise de risque signalé par l'artiste de l'art action français Arnaud Labelle-Rojoux⁸. Après avoir abandonné ses études à la Faculté de beaux-arts de Cali, Sandoval ressent un besoin impérieux d'utiliser son corps au début de son parcours. Il évolue également en utilisant le corps d'autrui comme matériau de création et fait appel au dessin et à l'installation. Galindo, elle, ne fait pas d'études en art. Issue de l'univers de la poésie, elle évolue de façon plus radicale vers la performance et s'obstine à devenir l'objet-sujet de sa création, alors que son corps, parfois invisible, se trouve souvent livré à la volonté du public qui peut agir comme un bourreau. Les propositions de ces deux artistes partent du contexte sociopolitique auquel ils appartiennent, mais aussi d'un contexte où l'œuvre est conçue et présentée, notamment dans le cas de Galindo. Ils se nourrissent également de leurs expériences intimes. Le choix adopté pour la réalisation d'une œuvre qui est essentiellement éphémère n'est pas gratuit.

En comparant l'acte poétique et l'acte performatif d'un point de vue formel, Galindo effectue une recherche obsessionnelle de nettoyage et de synthèse tant dans l'écriture que dans la performance : « Conceptuellement, je trouve des similarités thématiques comme mon insatisfaction avec le monde et le système dans lequel je vis. Il y a un effet cathartique dans les deux exercices, mais ils présentent pour moi des résultats différents en tant qu'expériences de vie. Lorsque j'écris un texte, je fais un effort pour impliquer mon cerveau, mes émotions : mon cri n'est pas suffisamment puissant pour m'épuiser. Dans l'acte d'écrire, l'énergie est dissoute dans un être passé, tandis qu'au moment de réaliser une performance, il y a quelque chose avec lequel je suis complètement impliquée. Il ne s'agit pas simplement d'un processus intellectuel, mais surtout de l'énergie nécessaire pour réaliser la performance. Dans l'acte de la performance, tout est une action réelle, l'énergie explose, elle atteint des limites insoupçonnées. L'expérience enveloppe mon être et parfois les personnes qui sont présentes⁹. »

Chez Rosemberg Sandoval, la puissance et la portée de l'acte performatif sont mieux décelées : « Les choses n'adviennent pas à un artiste ; elles suivent un processus et des connexions. Dans chaque performance, le corps conscient-chaotique est une intention-matière, dans un temps et un espace réel, qui fissure les structures éthiques, esthétiques et économiques¹⁰. » Cette fissure produite est possible grâce aux potentialités révélées par différents éléments. Au début de sa carrière, elle était véhiculée par la violence des matériaux utilisés dans ses recherches artistiques et éthiques. Le performeur colombien venant d'une famille très modeste¹¹, son adolescence dans l'un des quartiers marginaux de Cali (Colombie) marque incontestablement sa production. Face à l'impossibilité économique de se procurer des matériaux traditionnels de travail, il opte pour l'emploi d'éléments éphémères chargés d'une histoire et de conditions morales : « Je n'avais même pas d'argent pour prendre le bus [...]. Comment allais-je peindre avec de l'huile Windsor & Newton ? Dans l'art, on ne peut pas mentir avec les matériaux¹². » L'usage de matières

organiques telles que le sang, le sperme, l'urine, les viscères, la peau, les cheveux et différents détritres provenant de la morgue¹³ devient un besoin *itératif* dès le début de sa production, à partir de 1980 : « J'ai toujours eu une belle relation avec la saleté et la douleur¹⁴. »

L'une de ses actions les plus crues a été réalisée en 1984 : *Sintoma*. Habillé de plastique et de gaze, utilisant du sang humain donné par la Croix-Rouge, Sandoval a écrit différents mots superposés les uns sur les autres, *disparition, crainte, mort, assassinat, viol...*, en se servant d'une langue humaine¹⁵ comme pinceau sur les murs du musée anthropologique et de la pinacothèque de Guayaquil (Équateur). Cette action, décrite comme un « graffiti noble et écologique »¹⁶ par l'artiste, s'est terminée par l'apparition d'une tache illisible, sorte de caillot de sang géant.

L'utilisation de ces matériaux organiques n'est pas systématique ni récurrente chez Regina José Galindo. Une tendance au dévoilement absolu, à l'extériorisation de l'intime et du trauma collectif, est décelée lorsqu'elle privilégie la nudité pour une grande partie de sa production. José Galindo emploie des matériaux organiques dans quelques performances¹⁷, comme en 2007 où elle propose *Mientras ellos siguen libres* (*Pendant qu'ils restent en liberté*). Nue et enceinte de huit mois, elle se fait attacher les poignets et les chevilles à un lit avec des cordons ombilicaux, de la même manière que les femmes indiennes enceintes étaient attachées avant de se faire violer. Elle prolonge cette idée de confrontation avec elle-même, le spectateur et son contexte historique en effectuant une critique acérée de la réalité de la femme dans son pays, faisant également référence aux victimes du conflit armé qui ravagea le Guatemala pendant une trentaine d'années¹⁸. Suivant cette voie, elle propose *Perra* (2005), action dans laquelle elle questionne la problématique des viols et de la torture que continuent à subir impunément un grand nombre de femmes au Guatemala. Dans cette performance, Galindo se lacère et écrit à l'aide d'un couteau sur sa cuisse le mot qui donne le titre à l'œuvre.

Ce besoin scarificateur est palpable lors d'une action spécifique chez Rosenberg Sandoval. En partant d'un rituel sacré de purification indienne, il réalise en 1992 *Yagé*. Il lacère alors son ventre en utilisant un morceau de verre¹⁹, puis récolte avec sa main le sang versé pour le boire pendant qu'il lit *Casa tomada* (*La maison prise*), conte de Julio Cortázar. Ce texte décrit dans une atmosphère pesante et inquiétante une sorte de déplacement forcé, renvoyant à une expérience biographique, mais aussi à une dure réalité de son pays : celle des populations déplacées à cause de la violence qui sévit en Colombie²⁰. Pour Sandoval, la douleur exprimée dans ses actions est une sorte d'alliée indispensable, allant au-delà de la catharsis : « L'art de la performance, avec son caractère de sauvetage [...], nous permet uniquement de cohabiter avec l'indigence, la folie et la mort²¹. »

Il dédie une autre de ses actions à ceux qui ont souffert de la douleur et de la barbarie, *Rose-Rose*, réalisée de 2001 à 2004. Sandoval, assis sur une pierre et vêtu de blanc comme il le fait depuis 1982 pour ses performances, essaie de broyer avec ses mains douze bouquets de roses rouges qu'il laisse tomber sur lui-même. Pour cette performance, il assimile le plaisir qu'il en tire à un pouvoir « libérateur du danger d'autodestruction » et ajoute : « C'est un acte de conscience, dans lequel la douleur devient une ultrapuissance morale²². » Pour Sandoval, tout artiste doit produire des sensations en utilisant des images et des supports éphémères qui peuvent révéler l'âme humaine.

Regina José Galindo, quant à elle, expérimente littéralement la douleur et se place au même niveau que les victimes, mais devient aussi son propre tortionnaire, comme Sandoval. Dans *279 golpes*²³, performance sonore de 2005, Galindo s'enferme dans un cube qui l'empêche d'être vue mais amplifie le son des coups qu'elle se donne, un pour chaque femme assassinée au Guatemala du 1^{er} janvier au 9 juin 2005. En ce qui concerne son rapport à la douleur, elle affirme : « Je n'ai aucune faiblesse pour la douleur. Je ne cache pas une impulsion masochiste derrière mon travail. Je montre la victime, le tortionnaire et, ce qui est le plus important mais pas d'une façon évidente, l'auteur intellectuel derrière tout acte violent ou d'agression. Dans une lutte de pouvoir, il y a plus d'un rôle. Penser uniquement à la victime signifie en apercevoir seulement une partie²⁴. »

Se situant également dans une redéfinition des limites de l'art et des codes qui régissent la société, le travail de Galindo se concentre spécialement sur le dépassement de ses propres limites physiques et psychiques.

Elle partage la notion d'un art « qui pousse la représentation du danger [et l'idée de] se mettre au centre de l'instant présent », prônée par Marina Abramović mais, à l'instar de Sandoval, elle souligne et fait ressortir énergiquement les traumas historiques générés par le difficile contexte de son pays. L'œuvre de ces artistes dépasse la simple question de récupération d'une mémoire historique et souligne la *force* de l'action impulsive, le *dépassement* et l'*affranchissement*, spécifiques au concept du passage à l'acte.

DEMANDE D'AMOUR, DE RECONNAISSANCE SYMBOLIQUE ET RENCONTRE DU RÉEL

Dans la performance, différentes manières d'appréhender le temps, le réel, le symbolique, l'espace, le corps et le geste sont développées. Lorsque Alejandro Jodorowsky développe son idée de panique éphémère, il affirme : « La panique perçoit le temps non pas comme une succession ordonnée, mais comme un tout où les choses et les événements passés et présents se trouvent dans un mélange euphorique. [L']endroit où l'éphémère a lieu est un espace avec des limites si ambiguës qu'on ne sait pas où commence la scène et où commence la réalité²⁵. »

Dans l'éphémère produit par Sandoval et Galindo, ce mélange euphorique est impossible : les limites ne sont pas si floues, le passé et le présent ne se confondent pas. On constate une volonté de franchir le cadre de la simple représentation et de rejeter le symbolique. Ils s'obstinent à recréer et à faire ressortir le réel par la répétition des gestes ou l'utilisation de matières concrètes dans un passé et un présent itératifs, ce qui nous ramène à la deuxième partie de la définition du passage à l'acte tirée du dictionnaire psychiatrique et évoquée plus tôt, partie qui souligne cette idée concernant la « rencontre du réel » et cette « unique possibilité du sujet de s'inscrire symboliquement dans le réel déshumanisant ».

Parlant de l'origine de l'expérience analytique, Lacan souligne le fait que le réel se présente sous la forme du trauma comme « ce qu'il y a d'inassimilable ». Il met en avant le caractère accidentel de son apparition²⁶. Le spectateur d'une performance est souvent confronté à cet inassimilable. Hal Foster, dans *Le retour du réel*, reprend la notion lacanienne du réel et souligne le caractère de la rencontre manquée entre le traumatique et le



> Rosenberg Sandoval, *Yagé*, Musée d'art moderne La Tertulia, Cali, Colombie, 1992. Photo : Frédéric Chastroc.

réel : « En tant que manqué, le réel ne peut être représenté ; il ne peut être que répété, il doit même être répété²⁷. » Cela peut nous aider à comprendre l'obstination de ces artistes pour le manque absolu d'artifice, pour l'épuration pure et charnelle du signe. Les expériences de rupture de Sandoval et de Galindo offrent une confrontation directe au trauma collectif, une confrontation intemporelle avec une souffrance historique (la douleur des victimes) et une souffrance intime (la douleur des artistes) qui perturbent le spectateur. La performeuse d'Amérique centrale se focalise sur l'expérience du moment lors de la performance : « Tu crées un moment suspendu où les temps peuvent circuler avec une certaine liberté. La mémoire et l'oubli peuvent ainsi coïncider²⁸. »

La révolte de Galindo est très explicite lorsqu'elle questionne une autre problématique de la femme dans son pays. Dans *Himenoplastia* (2004), l'artiste se fait opérer dans l'un des centres clandestins et insalubres de sa

ville natale afin de récupérer sa virginité²⁹. Ces centres sont très fréquentés par des femmes de tous âges, dans un pays très catholique où la virginité est l'une des vertus essentielles de la femme : plusieurs d'entre elles avant de se marier font appel à cette opération reconstructive. Ces centres sont également utilisés par le réseau de prostitution³⁰.

Cette action nous ramène à Hal Foster et son ouvrage *Le retour du réel* : « L'art contemporain refuse l'ancien mandat pour pacifier le regard, pour allier l'imaginaire et le symbolique contre le réel. C'est comme si cet art voulait faire briller le regard, faire se dresser l'objet, faire exister le réel, dans toute la gloire (ou l'horreur) de leur désir palpitant, ou du moins évoquer cette condition sublime³¹. » En ce qui concerne nos deux performeurs latino-américains, leurs actions s'acharnent à faire ressortir ce *désir palpitant* du réel et soulignent ainsi l'amplification parfois exacerbée du réel, l'une des spécificités de la discipline performative.

Une autre définition du passage à l'acte met l'accent sur l'*agir impulsif inconscient* de cet instant : « Le passage à l'acte est une demande d'amour, de reconnaissance symbolique sur un fond de désespoir, c'est une demande faite par un sujet qui vit cette demande comme un déchet à évacuer³². » Galindo réalise une performance qui peut incarner cette demande désespérée. Avec *No perdemos nada con nacer*, performance réalisée en 2000³³, elle devient elle-même ce déchet lorsqu'elle s'enveloppe dans un plastique transparent et est jetée comme une ordures dans la déchèterie municipale de Guatemala.

Dans le même ordre d'idées, la problématique de la pauvreté est soulevée par Sandoval lorsqu'il octroie de la visibilité aux habitants marginaux des rues colombiennes. Au 3^e festival de performance organisé par le musée La Tertulia de Cali en 1999, il réalise *Mugre*. L'artiste, accompagné d'un indigent adulte qu'il porte sur les épaules, arrive dans l'une des salles du musée. Portant toujours cet homme sur les épaules, il commence à le frotter vigoureusement contre les murs blancs ou les papiers situés sur le sol, y imprégnant directement les traces de saleté provenant des habits de l'homme qui vit dans la rue. Ici, ce sont les souillures qui se dessinent directement sur les murs, c'est la saleté qui s'imprime dans l'espace muséal³⁴. Les corps instrumentalisés d'enfants et d'hommes sont en fait utilisés par l'artiste comme de simples outils, en échange d'un repas. Ils sont aussi ignorés après l'acte artistique, ce qui reproduit l'invisibilité entretenue par la société face aux habitants marginaux du pays.

Cette demande d'amour, de reconnaissance symbolique, décrite dans la définition du passage à l'acte, est certes patente dans les actions de Rosemberg Sandoval et de Regina José Galindo. Dans leurs propositions, ils agissent, selon la définition du dictionnaire psychiatrique, comme si cette histoire traumatisante, inassimilable, était un déchet qu'ils s'obstineraient inlassablement à faire ressortir et à évacuer. ◀

Notes

- 1 « Il faut que dans une cité [...] ne règne chez certains des citoyens ni la dure pauvreté, ni non plus la richesse [...] ». Plato et al., *Platon. Œuvres complètes : les lois*, livre V, Les Belles Lettres, 1975, p. 774.
- 2 Une des définitions du *Robert illustré* chez France Loisirs, 2000.
- 3 Moyens économiques, savoir, travail, logement...
- 4 « En accordant des prêts modiques, généralement aux femmes, dans les quelque 37 000 localités du Bangladesh, la Banque Grameen a permis à un grand nombre de démunis, exclus du système bancaire traditionnel, de reconquérir leur dignité et de sortir de la pauvreté. » Muhammad Yunus, « Transgresser les préjugés économiques », *Le monde diplomatique*, décembre 1997.
- 5 *Id.*, *Pour une économie plus humaine : construire le social business*, J.-C. Lattès (trad.), 2011, p. 8-9.
- 6 Ce texte a été présenté lors du colloque international « Passage à l'acte : l'agir, de la performance à la psychiatrie » qui a eu lieu à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) et à l'hôpital Sainte-Anne, à Paris, les 20 et 21 janvier 2012.
- 7 Notre traduction. *Diccionario de psiquiatría*, Amorrortu Ediciones, 1998, p. 2-5.
- 8 Cf. Arnaud Labelle-Rojoux, *L'acte pour l'art*, Les Éditions Évidant, 1988, 320 p.
- 9 Notre traduction. Regina José Galindo.
- 10 Notre traduction. Rosemberg Sandoval, cité dans *Cantos/Cuentos colombianos : arte colombiano contemporáneo. Contemporary colombian art*, catalogue d'exposition, Hans-Michael Herzog, Daros-Latinamerica, 2004, p. 226.
- 11 Dans l'exposition *Márgen (Marge)* réalisée à Cali en 1996, parmi diverses pièces, il présenta un très long texte révélateur de ses intentions esthétiques et créatrices, écrit avec du crayon graphite sur les quatre murs et le sol de la salle d'exposition : « Je suis artiste de la montagne, indigène et pauvre. De parents paysans déplacés. Je suis le cadet de quatorze frères. Faire de l'art est et a été pour moi un défi contre tout. Contre l'argent, contre le goût, contre le mythe de l'art et contre les voyages obligés aux États-Unis et en Europe. [J]'ai dû rester ici, en captivité, en alimentant une attitude négligée et dissoute dans toutes

mes activités, mais cohérente et centrée sur la liaison de l'ancestral et du lumpenprolétariat éternel, en faisant une transsubstantiation de la politique et de l'histoire en risques, en entrailles et en formes irréversibles, [...] en essayant de comprendre le monde depuis des écosystèmes plastiques, visuels et pratiques d'autres natures, inventés avec des processus anonymes dans des endroits volés et traités avec des matériaux crus. Mutants et aux moyens diffus, flous, instables, irrités, mais connectés avec une esthétique de la douleur et de la mort. » Il clôt son texte viscéral avec ces mots : « [J'ai fait] de notre barbarie un régime d'intelligence, car l'art est ce qu'il y a d'unique pour nous permettre de cohabiter avec la mort. » Notre traduction. *Guerra y Paz : Simposio sobre la situación social y artística en Colombia*, catalogue, Documentos Daros 2, Daros-Latinamerica, 2005, p. 228-235. Ce texte, écrit initialement à la salle Mutis de l'Université de Valle en 1996, a été repris par l'artiste en 2005 dans une lecture réalisée au symposium « Guerra et Paz » sur la situation sociale, politique et artistique en Colombie, qui a eu lieu le 29 janvier à la Kunsthau Zurich.

- 12 Notre traduction. R. Sandoval, cité dans « R. Sandoval », *El Tiempo*, 2004.
- 13 Ce sont des matériaux récurrents chez des artistes tels Jöel Peter Witkin, Andrés Serrano, le collectif mexicain SEMEFO et David Nebreda, pour lesquels la mort, les déchets organiques du corps et la douleur se placent au cœur de leurs recherches esthétiques. Le collectif SEMEFO est l'acronyme de Servicio de médicos forenses (Service des médecins légistes) du Mexique. Il a été créé en 1989 et a été dissous dix ans après. L'un de ses membres les plus connus est sa cofondatrice Teresa Margolles. La démarche de Sandoval précède ainsi le travail de ce collectif mexicain. Rosemberg Sandoval utilise également, à l'instar de Doris Salcedo ou de Kcho, des matériaux usagés.
- 14 R. Sandoval, cité dans « R. Sandoval », *op. cit.*
- 15 Les matériaux organiques utilisés à cette période de sa création ont soit été volés par l'artiste dans différentes morgues de Cali, soit été offerts par des employés de ces lieux.
- 16 R. Sandoval, cité dans « R. Sandoval », *op. cit.*
- 17 Elle utilise du sang humain pour faire appel à celui des victimes du conflit armé de son pays dans *El peso de la sangre* (2004) où un litre du sang est versé goutte à goutte sur sa tête sans mouvement ; dans *Quien puede borrar las huellas* (2003), elle imprègne les empreintes de ses pieds sur le chemin qui l'amène de la Cour constitutionnelle au Palais national de Guatemala comme acte de protestation contre la candidature de l'ex-militaire Efraín Ríos Montt. En parallèle, en 1984, Rosemberg Sandoval, vêtu de blanc, avait effectué un autre parcours sur la Plaza de San Francisco à Cali (Colombie) lors d'une journée des artistes pour la paix où il réalisa *Caquetá* : sur un chemin constitué de morceaux de bois enveloppés dans de la gaze, les pieds nus, il fait éclater des sacs en plastique contenant du sang humain qui teinte la surface immaculée.
- 18 L'accord de paix entre les rebelles et le gouvernement fut signé le 29 décembre 1996.
- 19 Dans une autre version de cette œuvre, Sandoval remplace le morceau de verre par un crucifix avec un bistouri.
- 20 Les parents de Rosemberg Sandoval étaient eux-mêmes des paysans qui ont dû quitter leur terre à cause du conflit acharné dans les années cinquante entre la guérilla, les paramilitaires et l'armée, lequel continue à frapper la Colombie encore aujourd'hui.
- 21 R. Sandoval, cité dans « R. Sandoval », *op. cit.*
- 22 *Id.*, cité dans *Cantos/Cuentos colombianos : arte colombiano contemporáneo. Contemporary colombian art*, *op. cit.*, p. 226.
- 23 C'est avec cette performance présentée à la Biennale de Venise en 2005 que Regina José Galindo reçoit le Lion d'or.
- 24 Notre traduction. R. J. Galindo, entretien en ligne avec l'auteure de ce texte, 20 décembre 2011.
- 25 Notre traduction. Josefina Alcázar, « Una mirada al performance en México », in Lorena Gómez Calderón, *Con el cuerpo por delante : 4788 minutos de performance*, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2001.
- 26 Cf. Jacques Lacan, *Le séminaire de Jacques Lacan : les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, livre XI, Seuil, coll. « Champ freudien », 1973, p. 55.
- 27 Hal Foster, *Le retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde*, La lettre volée, coll. « Essais », p. 167-168.
- 28 R. J. Galindo, entretien en ligne, *op. cit.*
- 29 Au cours de cette opération douloureuse et chaotique qui dura une demi-heure, elle a eu une hémorragie qui l'a conduite à l'hôpital et qui a failli lui coûter la vie.
- 30 Grâce aux centres illégaux, ces réseaux vendent plus cher les filles et les femmes vierges.
- 31 H. Foster, *Le retour du réel*, *op. cit.*, p. 177.
- 32 *Diccionario de psiquiatría*, *op. cit.*
- 33 Deux versions de ce travail ont été présentées au 9^e festival de performance Ex Teresa Arte Actual (Zocalo, Mexico) et au 2^e Festival du centre historique (décharge municipale à Guatemala) cette même année.
- 34 À la différence d'Yves Klein et à l'instar d'Otto Muehl, c'est Sandoval lui-même qui manipule ce corps humain maculé.

Mildred Durán Gamba, d'origine colombienne, est critique d'art et commissaire d'exposition indépendante. Elle détient un doctorat en histoire de l'art de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, consacré aux expressions de violence dans l'art contemporain d'Amérique latine. Elle poursuit son projet de recherche autour du geste comme expérience sémiologique chez les artistes performeurs extraoccidentaux, sélectionnée en 2013 par le Centre national des arts plastiques (CNAP) du ministère de la Communication et de la Culture français, dans le cadre du « Soutien pour le développement d'une recherche aux auteurs, théoriciens et critiques d'art ». Elle a récemment été invitée en tant qu'éditrice internationale pour le numéro « Performance, acciones y activismo » de la revue des arts visuels *ERRATA* de Bogota, Colombie.