

Inter
Art actuel



Éclats de mémoire

La scène de l'art activiste argentin à l'entrée du nouveau millénaire

Silvio de Gracia et Karla Cynthia Garcia Martinez

Numéro 107, hiver 2011

Art et activisme

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/62682ac>

[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. & Garcia Martinez, K. C. (2011). Éclats de mémoire : la scène de l'art activiste argentin à l'entrée du nouveau millénaire. *Inter*, (107), 51–57.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2011

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/>

érudit

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/>

ÉCLATS DE MÉMOIRE

LA SCÈNE DE L'ART ACTIVISTE ARGENTIN À L'ENTRÉE DU NOUVEAU MILLÉNAIRE

PAR SILVIO DE GRACIA

Le nouveau scénario de l'art argentin a restitué la politisation par l'inédite et inattendue entrée en scène de l'art activiste, ce qui a d'ailleurs modifié les catégories essentielles déjà existantes et qui a aussi changé l'image de l'artiste ainsi que le sens de ses travaux. Le début du courant activiste nous a conduits à la reconceptualisation des liens entre l'art et la politique, mais il a surtout provoqué l'exploration des aspects les plus flous des discours officiels de la postdictature.

Même si l'histoire de l'art action en Argentine rend compte de fortes et productives rencontres entre la politique et la pratique artistique, ces deux domaines n'avaient jamais eu tant de points en commun ni n'avaient pris autant d'ampleur. Suivant le parcours historique, en 1968 on retrouve *Tucumán Arde*¹, une paradigmatique manifestation politico-esthétique très représentative des pratiques d'art politique qui ont commencé à se manifester partout en Amérique latine à cette époque. On ne peut s'empêcher de parler du *Siluetazo*² de 1983, un grand succès de l'art politique postdictatorial qui a fait partie des premières affirmations de la dynamique démocratique. Cette action a instauré un nouveau discours où les aspects esthétiques de communication sont entrés en contact avec l'action politique historique de la défense des droits de l'homme. Pour certains critiques et historiens, il est possible de trouver une continuation entre ces

actions initiatrices et le plus récent art activiste des années quatre-vingt-dix. Ils interprètent les nouvelles pratiques comme une actualisation ou réédition de la critique et du compromis idéologiques du domaine de l'art qui trouvent leurs origines dans les années soixante. Par contre, il est plus juste de dire que l'art activiste du nouveau millénaire ne doit rien à l'art politique des années soixante, soixante-dix, quatre-vingt, et il n'en est pas la suite, car il possède de nouvelles caractéristiques particulières faisant de lui un art différent.

Parler de *Tucumán Arde*, c'est parler d'un groupe d'artistes qui, comme partout en Amérique latine, prenaient le risque de reformuler le lien ou les rapports entre « art » et « politique » pour finalement conclure que l'esthétique avait toujours un lien avec l'aspect social, qu'on ne peut pas renoncer à cet aspect et que les pratiques artistiques ne peuvent s'empêcher de s'engager dans les problématiques de la réalité immédiate. Il ne s'agit pas d'en faire un art « purement politique », mais un art à connotations politiques : un art qui met l'accent sur la référence contextuelle pour rendre compte des excès de l'autoritarisme et de la répression des gouvernements antidémocratiques ; un art engagé avec le respect des droits de l'homme, des droits sociaux et des droits politiques. Après *Tucumán Arde* en tant qu'action inaugurale s'instaure une nouvelle

GAC – Grupo de Arte Callejero, Jugement et punition. Photo : © GAC



configuration de l'art action et de la performance en Amérique latine, caractérisée par la permanence de l'action « en contexte ». Il ne s'agit pas simplement d'une action qui, comme toute manifestation artistique, surgit d'un contexte spécifique dont il est impossible de la séparer, mais d'une action rappelant constamment son engagement avec la réalité, car il la projette et devient l'outil d'interprétation des tensions qu'on y vit. Nonobstant, la plupart du temps, ce sont les artistes avec les plus diverses expériences esthétiques qui veulent se distinguer des définitions bourgeoises de l'art pour se rendre aux profils de l'art social-révolutionnaire. Ce ne sont pas des activistes au sens strict, mais des créateurs qui partagent une idéologie particulière tentant de mettre leurs œuvres au service du processus de transformation. León Ferrari, l'un des artistes ayant participé à *Tucumán Arde*, explique que, dans les dossiers du groupe, on s'assurait de « travailler avec les partisans les plus participatifs et combattifs, ceux qui mettent en

L'une des premières caractéristiques propres à l'art activiste du nouveau millénaire, c'est précisément l'aspect incertain de l'origine de ses actions. On ne peut affirmer que les collectifs de ce courant appartiennent au domaine artistique, ni qu'ils ont tous eu une formation artistique. Ana Longoni, chercheuse précoce dans ce domaine, explique qu'elle hésite sur l'emploi de l'expression *art activiste*, « car quelques groupes sont réticents à se nommer "artistes" et à dire que leurs œuvres sont "de l'art", ils les envisagent surtout comme une forme spécifique de la militance liée à des stratégies créatives de communication politique »⁴. À partir de l'« art politique » des années soixante, on voit surgir le processus de repositionnement idéologique des artistes qui engendre la politisation de l'esthétique. En revanche, l'art politique a suivi le processus contraire : il est parti de la naissance des propositions spécifiquement militantes pour ensuite entamer la recherche, parfois inutile, de l'esthétisation de la politique.

Une autre différence marquante entre art politique et art activiste concerne le contexte dans lequel ils se sont développés. L'art politique reformule ses stratégies parmi les éventualités des régimes dictatoriaux dans le cadre des communautés sous la répression militaire par le pouvoir militaire répressif. L'entrée en scène de l'art activiste se fait sous un régime constitutionnel et démocratique où le discours critique de l'art ne s'articule plus à l'intérieur des systèmes de domination symboliques comme la censure et l'autocensure. On a imposé à l'art politique la tâche de travailler une discursivité capable de fracturer l'autoritarisme, d'offrir des voies de sortie aux pulsions rebelles et aux désobéissances du régime : « Dans la recherche de nouvelles formes de représentation permettant de faire référence à ce qui se passait en même temps qu'on échappait à la surveillance officielle sur le contenu de l'art, on a réussi à instaurer d'autres codes de signification plus difficilement déchiffrés, où les pratiques se sont construites sur la voie d'une très grande possibilité symbolique⁵. » Par contre, l'art activiste ne cherche pas à éviter les prohibitions et la répression de la dictature, mais il crée à partir d'idées fortement politiques et établit des actions d'un grand pouvoir représentatif qui ont fini par faire de l'aspect esthétique une condition obligatoire des stratégies de dénonciation et de contestation.

La mémoire niée

Pour comprendre la façon dont l'art activiste a surgi en Argentine au début de ce nouveau millénaire, il est nécessaire de se plonger dans le trauma du passé historique et de voir de quelle façon l'on a reformulé les récits des gouvernements postdictatoriaux. Il faut analyser les discours contre la dictature qui ont construit la narration de l'antidémocratie et questionner les pactes et les accords qui ont défini la transition démocratique.

La dernière et la plus sanglante dictature militaire de l'Argentine (1976-1983) n'a pas seulement poussé la pratique du terrorisme d'État à des limites inimaginables, par exemple avec la disparition de personnes, les tortures et les camps de concentration, mais elle a aussi traumatisé le corps social au point de briser les liens de la communauté et de provoquer des blessures d'un point de vue symbolique par le fait d'avoir flétri la mémoire et la réflexion critique. Les gouvernements démocratiques



Tucumán Arde, image tirée du livre *Del Di Tella a Tucumán Arde* d'Ana Longoni-Mariano Mestman. Photo : © Archives Graciela Carnevale.

pratique la militance créative et la créativité militante au service de l'organisation du peuple et en faveur de la lutte »³. Il est vrai que quelques-uns des artistes les plus politisés du *Tucumán Arde* ont abandonné toutes activités plastiques et ont adhéré à des groupes de la guérilla, mais la plupart des participants ont continué à faire des recherches créatives dans le domaine de l'art.

Dans les années quatre-vingt, lorsque l'Argentine retrouvait la voie de la démocratie, le *Siluetazo* s'est aussi inscrit dans la tradition de l'art engagé tout en la dépassant. Cette action a traversé les limites de l'art au moment où les artistes se sont associés aux droits de l'homme. La traversée des frontières entre l'art et l'activisme proposée par le *Siluetazo* a eu un grand succès populaire, pourtant l'aspect artistique continuait à dominer le message direct et précis de l'activisme. En ce sens, on peut rappeler que ce sont les artistes invités par les Mères de la Place de Mai qui ont conçu et développé les stratégies esthétiques des « silhouettes » pour « rendre visibles » les corps des disparus condamnés à l'invisibilité et au silence, même si ce sont les activistes qui, étonnamment, se sont approprié cette initiative.



GAC – Grupo de Arte Callejero, *Poème visuel pour escalier*, intervention à la station Lanús, 2002. Photo : © GAC.

qui ont suivi la dictature devaient commencer la reconstruction de tout ce qui avait été abattu par la force destructrice du Processus⁶, par une violence répressive, sur les plans physique, rhétorique et discursif. Cependant, alors que certains avaient promis de rétablir l'ordre et, bien qu'ils aient commencé à le faire, ont choisi finalement de ne pas aller jusqu'au bout, d'autres n'avaient simplement pas ce genre de priorités.

Au moment du rétablissement de la démocratie, le gouvernement d'Alfonsini (1983-1989) a proclamé son intention d'enquêter sur les crimes de la dictature. Il a aussi encouragé le retour des intellectuels, des artistes et des scientifiques exilés. En 1984, la Commission nationale sur la disparition des personnes (dont le sigle en espagnol est CONADEP) a commencé des recherches, son objectif étant de réunir les antécédents et les preuves en ce qui concerne la répression illégale et le terrorisme d'État. C'est en 1985 que le litige contre la junte militaire a commencé. Vers la fin de cette année, faisant suite à un procès public, les ex-commandants responsables ont été condamnés à la prison à vie. De plus, la Justice a continué à enquêter sur les cas particuliers d'atteintes aux droits de l'homme dont les responsables étaient les dirigeants et non pas les exécuteurs des forces militaires. Cependant, les tentatives de justice de la politique gouvernementale qui cherchait la valorisation de la mémoire des faits de l'histoire ainsi que la punition des coupables ont été bloquées par un groupe de militaires connus comme les *carapintadas*. Il s'agissait de la plus forte pression militaire argentine à avoir lieu pendant la Semaine sainte de 1987. Devant les menaces de coup d'État faites par les militaires, le gouvernement a fini par lâcher prise et a mis fin aux interventions

judiciaires destinées à punir les coupables de la dictature. Entre 1986 et 1987, arguant qu'ils ne faisaient qu'obéir aux ordres, la Loi dite « du point final », qui mettait fin aux accusations contre les militaires, et la Loi « du devoir d'obéissance », qui assurait l'impunité des sous-officiers et officiers ayant torturé ou assassiné pendant le Processus, furent adoptées. Dans les dix années suivantes, le gouvernement du président Menem (1989-1999) a laissé tomber définitivement la politique en faveur des droits de l'homme et de la punition des coupables de la dictature. En 1989 et 1990, Carlos Menem a absous des centaines d'accusés et de condamnés, grand recul pour la justice d'un pays désormais obligé d'oublier et de pardonner, laissant ainsi sa mémoire blessée et son duel historique inachevé.

C'est dans les années quatre-vingt-dix, avec la politique « de l'oubli » ou de « négation de la mémoire », que l'on peut trouver la clé pour comprendre la naissance de l'art activiste qui remet en question et conteste la formulation d'une version apolitique de l'histoire se cachant derrière l'argument du pardon et de l'oubli. Dans les années quatre-vingt-dix, tourner la page et mettre fin à ce chapitre de l'histoire deviennent les arguments justifiant la façon d'opérer du gouvernement pendant cette période néolibérale. À travers les stratégies de désactivation du cercle politique et de soustraction de la mémoire historique, ce régime a cherché à « congeler » le passé, arguant que le mieux était le consensus et la réconciliation. « Le consensus est l'étape supérieure de l'oubli », a dit le théoricien chilien Tomás Moulian pour expliquer comment dans son pays, de la même façon qu'en Argentine, les gouvernements de la postdictature

ont construit un mécanisme discursif efficace destiné à effacer les traces de violence et à contrôler le champ des forces idéologiques du présent pour ainsi empêcher de revenir sur les dramatiques confrontations du passé. Cette démarche a signifié la naissance d'une politique dite antagoniste, c'est-à-dire le changement d'une politique d'oppositions idéologiques et de conflits vers une politique clairement consensuelle qui a neutralisé les différences et administré une démocratie construite sur des accords et des arrangements, instaurant ainsi un nouveau discours univoque et disciplinant.

En Argentine, les traumatismes du passé dictatorial sont restés des éléments perturbateurs, surtout pour un gouvernement comme celui de Menem, qui a absous les responsables du Processus et qui a par conséquent heurté encore une fois les victimes en leur refusant justice et en les condamnant au silence. Ce gouvernement était déterminé à faire de la dictature une étape close et à clôturer les tensions jamais résolues entre le pardon et la punition, la mémoire et l'oubli, la vérité et le mutisme, tout en effaçant les conflits. Le gouvernement a ainsi parlé de réconciliation et non pas de punition, il a voulu escamoter la « mémoire du trauma » et les guerres d'interprétation en ce qui concerne le Processus qui continuait à troubler la société et à déclencher de profonds sentiments conflictuels. Le consensus officiel a complètement exclu la mémoire en l'associant à l'idée d'une « dangereuse » actualisation des disputes du passé. En réalité, il s'agissait de cacher l'incohérence entre la politique de l'impunité et de l'oubli et les désaccords inexprimés des familles des victimes et des survivants du terrorisme d'État. La mémoire niée est devenue l'histoire officielle racontée avec des mots sans sens, vides ; une histoire qui refuse de parler de l'horreur du passé, qui brise le lien avec les sentiments et qui, sous ce gouvernement, devient superficielle et froide.



Semer la mémoire

« Semer la mémoire pour empêcher que pousse l'oubli », c'est la phrase employée par Antonio Vigo, un artiste conceptuel qui a perdu son fils lors du Processus. Cette phrase décrit très bien ce que plusieurs groupes activistes engagés dans la lutte pour la conservation de la mémoire et contre l'impunité des génocides ont commencé à construire dans les années quatre-vingt-dix pour s'opposer aux discours officiels voulant cacher le passé. Ces groupes se sont efforcés de valoriser la mémoire et se sont ainsi opposés à la façon dont le pouvoir politique administrait le souvenir de l'horreur, l'excluait et le condamnait à un passé dissocié du présent. Comme l'affirme Hugo Vezetti, « [s]i la mémoire est une

dimension active de l'expérience, si la mémoire est plus une pratique qu'une faculté, le travail du souvenir requiert que ceux qui la pratiquent (politiciens, intellectuels, écrivains et artistes ainsi qu'institutions et espaces collectifs de production) soient capables de maintenir une construction permanente complexe »⁸. Cette construction permanente, cette mémoire active d'une histoire qui doit encore être racontée, permet de définir le premier objectif unifiant les intentions des artistes et des activistes dans une expérience de plus en plus forte d'expériences et d'échanges.

Parmi les actions de l'activisme en faveur de la mémoire, on retrouve la genèse de groupes d'art activiste ou d'art de la rue. C'est le déclencheur de la nouvelle façon de fusionner art et activisme à travers la création de stratégies et l'accès à des recours discursifs qui n'avaient jamais été explorés. Dans les années quatre-vingt-dix surgit HIJOS (acronyme en espagnol d'Enfants pour l'identité et la justice contre l'oubli et le silence), un groupe réunissant les enfants des prisonniers disparus pendant la dernière dictature. Vers la fin de 1996, HIJOS a commencé les *scratches*, des manifestations d'actions directes et de performances de revendication des employés pour montrer l'impunité des répresses et construire une condamnation sociale. Lors de ces *scratches*, on identifiait les quartiers et les maisons des bourreaux pour y faire une manifestation tout en les dénonçant et en les mettant en évidence. On les dénonçait de manière quasiment rituelle : on déclarait publiquement les crimes qui n'avaient pas été punis légalement, on faisait remarquer le délit, on criait des accusations qu'on écrivait dans la rue, sur le chemin et les murs de la maison du *scratché*.

Ce sont les *scratches* qui ont marqué l'entrée des groupes d'art activiste ou d'art de la rue dans la scène des revendications et des mobilisations politiques. La formation de deux groupes représentatifs du nouvel art activiste, le GAC (Groupe d'art de la rue) et Etcétera, a été fortement liée à l'élaboration et à la production des *scratches*. Le GAC a mis sur pied un réseau de signaux identifiant les centres clandestins d'arrestations ainsi que les maisons des répresses. Ces signaux accompagnaient les *scratches*, ils annonçaient la distance à parcourir jusqu'aux maisons des tortureurs (on y lisait : « On est à 500 [300, 100] mètres. »). Etcétera, sous une claire influence surréaliste, a participé de façon très active aux *scratches* à travers des performances et des actions théâtrales. Ses membres rendaient encore plus visible la manifestation, car ils y apportaient de nouvelles modalités d'intervention dans l'espace public. Les médias ont rapidement transmis les actions de ce groupe grâce à son originalité et à la force de ses propositions. Le groupe s'est servi de l'idée du masque libérateur comme élément qui rendait plus facile le jeu théâtral et protégeait les activistes qui étaient plus difficilement reconnaissables par la police pendant l'action. D'ailleurs, les performances du groupe servaient à distraire la police qui surveillait les maisons des répresses. Parmi les actions les plus caractéristiques d'Etcétera, les acteurs munis d'un masque et habillés en différents personnages (souvent celui du militaire) mettaient en scène le vol de bébés aux femmes arrêtées dans les camps de concentration ainsi que les litiges envers les militaires. Pendant ces actions, on faisait circuler le micro entre les gens et tous ensemble condamnaient publiquement les responsables du génocide. Ils représentaient aussi un match de soccer délirant dans lequel un membre de HIJOS commentait un but par tir de pénalité à un militaire. Pourtant, comme l'affirme Ana Longoni, « la signalétique urbaine du GAC ainsi que les performances d'Etcétera sont restées invisibles pour le domaine artistique en tant qu'"actions d'art", mais elles ont forgé l'identité et la visibilité sociales des *scratches* »⁹.

C'est vrai que ces derniers représentent le premier rassemblement entre les actions et objectifs de l'activisme et ceux de l'art activiste. Ils ont permis une catharsis collective et ont inversé le processus : ceux qui poursuivaient et torturaient sont devenus poursuivis et torturés pour leurs fautes et condamnés par une grande partie de la société. Ils ont instauré une mémoire active qui marquait clairement la différence entre les victimes et les victimaires, et qui obligeait à repenser aux blessures de l'histoire. Depuis qu'ils ont réussi l'étape des *scratches* et de la reconsidération de la mémoire, les groupes d'art activiste se sont multipliés et ont diversifié leurs recherches par rapport aux contenus et aux mécanismes d'expression.

INTERNATIONAL ERRORISTES

Première déclaration

« Nous sommes des *erroristes*. »

Extraits du manifeste de l'International Erroristes

- 1 Errorisme : concept et action fondés sur l'idée que l'« erreur » est un principe d'ordre dans le réel.
- 2 Errorisme comme une position erronée sur le plan philosophique, un rituel de négation, une organisation désorganisée : l'échec comme perfection, l'erreur comme mouvement approprié.
- 3 Le champ d'action de l'errorisme contient toutes les pratiques visant la LIBÉRATION de l'existence et le langage humain.
- 4 Confusion et surprise : l'humour noir et l'absurdité sont les outils favoris des erroristes.
- 5 Les défaillances et les actes échoués sont une délectation erroriste.

La crise et l'éclatement

Le deuxième aspect qui a contribué à la création de plusieurs groupes d'art activiste au tournant du nouveau millénaire est la crise dramatique de 2001. C'est une crise politique, économique, sociale et culturelle qui a provoqué des excès et des blessures traumatiques, une crise qui a transformé la société dans tous les sens et qui a permis la naissance de nouveaux mouvements sociaux. Cette crise a découlé de la politique néolibérale menée pendant plus d'une décennie par le gouvernement de Menem. Les conséquences catastrophiques qui en dérivent n'ont pas pu être surmontées par le gouvernement suivant, elles se sont même aggravées. La décennie du gouvernement de Menem a provoqué de grandes catastrophes à cause de la fermeture d'entreprises, de la privatisation du patrimoine public, de la croissance de l'inégalité sociale, de la disparition de la classe moyenne ainsi que de l'appauvrissement et de la marginalisation de grands secteurs publics. En décembre 2001, avec le nouveau gouvernement, ce modèle a déclenché la crise, et les tensions ont fait éclater des protestations nationales, ce qui a provoqué la démission du président De la Rúa. À partir de ce moment-là, l'Argentine a vécu la pire crise institutionnelle de l'histoire, et plusieurs secteurs de la société se sont manifestés pour exiger un nouveau modèle social.

Les manifestations populaires ne se sont pas finies en décembre 2001 : c'était seulement le début d'une série inédite d'interventions publiques en lien avec les manifestations sociales. Face à la crise des institutions, les revendications populaires sont devenues des options pour l'organisation et la participation des citoyens : des usines reprises par les travailleurs, des provocations, des assemblées de quartier, des mouvements de chômeurs, des centres d'aide solidaire, des clubs d'échange, etc. Les groupes d'artistes déjà existants comme le GAC ou Etcétera et d'autres groupes formés à ce moment-là ont activement participé aux démarches en apportant leurs pratiques spécifiques.

Selon Rodrigo Alonso, « de la même façon que dans plusieurs secteurs de la population argentine, après la crise, les artistes reprennent le milieu public comme espace de production, comme espace de débat, d'analyse et de construction »¹⁰. Avec l'intention de



2

limiter les manifestations populaires de mécontentement, la dictature avait interdit les rassemblements dans les espaces publics. Menem avait continué avec cette stratégie mais, à ce moment, la prohibition était dépassée. À partir de 2001, les rues ne sont plus l'espace privilégié d'artistes qui y tissent des initiatives : elles deviennent plutôt l'endroit où se forment de nouvelles productions en collaboration avec les mouvements sociaux. Ces nouvelles pratiques esthétiques se mettent en place dans des circonstances remettant en question leurs tâches artistiques et, en même temps, les manifestations populaires politiques commencent à considérer la dimension esthétique de leurs actions.

Maristella Svampa affirme qu'entre décembre 2001 et janvier 2004 s'ouvre un « cycle de revendications » caractérisé par l'intensification des conflits et la diffusion rapide des actions collectives¹¹. La multiplication d'actions sociales et l'innovation dans les formes de lutte ont changé grandement l'horizon symbolique ainsi que les conditions d'énonciation et de visibilité. Dans ce nouveau scénario, les collectifs d'artistes créés lors des manifestations dans les rues ont réussi à donner une identité visuelle et une marque distinctive aux exigences de la population. Ils ont encore fait de leurs actions des mouvements singuliers leur permettant de dépasser le contexte particulier dans lequel elles avaient eu lieu.

Les groupes artistiques ont construit ce qu'on peut nommer une « esthétique de l'éclatement ». Ils ont été nombreux et ne se sont pas limités à la ville de Buenos



3

1 La silhouette.
Photo : Eduardo Gil.

2 L'avancée *erroriste* sur la côte de la ville de Mar del Plata, 2005. Photo : Argentina Indymedia.

3 Atelier populaire de sérigraphie, Plaza de Mayo, 2002. Photo : Mariela Scafati.



Iconoclastas, *Femme de cruauté Eva Perón*.
Photo : © Iconoclastas.

Aires. Quelques-uns ont eu une existence éphémère, causée tout simplement par les circonstances, mais d'autres ont persisté au-delà du contexte social de leur création. Il est impossible de nommer tous les groupes participants mais, parmi les plus significatifs, on peut mentionner le GAC, Etcétera, TPS (Atelier populaire de sérigraphie), Arde Arte, La Mutual Art-gentina, Periferia, Argentina Arde, Ejército de Artistas, Máquina de Fuego, Costuras Urbanas (à Cordoba), Grupo (N)* (à La Plata) et En Trámite (à Rosario). Quelques groupes ont préféré faire de leurs productions des actions politiques ; convoqués par certains activistes, d'autres artistes ont travaillé en esthétisant le domaine politique et, à partir de là, ils ont construit une réflexion esthétique ; d'autres groupes encore qui avaient travaillé pendant les années soixante-dix et quatre-vingt se sont réactivés et intégrés au nouveau « cycle de revendications » avec leur répertoire d'expériences antérieures, mais ils sont restés dans la marge face au pouvoir du nouvel activisme.

Les interventions artistiques ont adopté plusieurs formats : les plus conventionnelles se sont réinscrites dans de nouveaux espaces (comme les chevaux pendus dans une place publique pour appuyer les ouvrières de l'usine Bruckman), d'autres initiatives expérimentales de l'art action et des interventions urbaines ont aussi commencé à surgir. Le répertoire de nouveaux projets est infini : une installation dans un terrain en friche où l'on servait le « petit-déjeuner » aux enfants pauvres, une action simulant un arrêt policier à quelques mètres des gardes de sécurité qui surveillaient le déroulement d'une manifestation sur un pont du Gran Buenos Aires, des actions de propagande et de contrepublicité, des fresques collectives, des campagnes d'affiches, des interventions dans les rues et sur les murs...

L'un des faits les plus significatifs des actions, qui sont en fait éphémères, est qu'elles ont laissé une trace dans la ville. Presque tous les groupes ont formulé leurs interventions à l'aide de beaucoup de matériel graphique ou visuel : des triptyques distribués aux gens, des affiches collées aux murs, des espaces publics envahis par des pochoirs et des graffitis. Dans le cas du TPS, un groupe formé en plein milieu de la crise associée aux assemblées populaires, les traces ou les marques de ses actions sont en fait ce qui constitue l'œuvre. L'« œuvre », conçue par le groupe comme un outil pour la lutte sociale, s'est créée dans le contexte des manifestations politiques. Il s'agit souvent d'une production en images sensées réveiller le mécontentement populaire, ensuite imprimées sur les vêtements des manifestants, du papier ou des drapeaux par des procédures de sérigraphie *in situ*.

L'une des actions les plus efficaces et représentatives du nouvel art activiste est *Mierdazo*. En février 2002, dans les escaliers d'entrée du Congrès de la Nation situé au centre-ville de Buenos Aires, les membres d'Etcétera ont invité la population à apporter leur propre excrément afin de le lancer sur des sièges de toilette simulant des cibles imprimées de visages des membres de la Cour suprême de la Nation. Cette invitation a réactivé le dégoût des gens, de ceux qui ont vu disparaître leurs économies à cause de la confiscation officielle des dépôts bancaires, manifesté dans le mouvement connu comme le *cacerolazo*²². Etcétera a incité la communauté mécontente des situations sociale, politique et économique à créer, à conserver, à apporter et à lancer ses excréments ou ceux d'un ami, d'un membre de la famille ou de l'animal de compagnie contre les portes du Congrès national. L'action s'est réalisée pendant que les députés se trouvaient à l'intérieur de l'immeuble pour débattre du revenu économique de la prochaine année. La consigne était : « En cas de pluie ou de diarrhée, cet événement ne sera pas suspendu. » On a ainsi mené jusqu'au bout une installation-performance dans laquelle un acteur déguisé en mouton déféquait en public, assis sur une toilette au milieu d'un tapis rouge. Par la suite, d'autres manifestants ont eu envie de se joindre à lui. Certains ont enlevé leurs vêtements pour rester « tout nus » devant le gouvernement. La répercussion de cette action dans les médias a fait voyager le concept dans d'autres coins du pays. À Mar del Plata, par exemple, les gens qui n'avaient plus accès à leur argent ont fait décharger quelques camions remplis d'engrais devant les banques. Un peu plus tard, quelques actions similaires ont eu lieu à Rosario dans des manifestations contre la visite de Georges Bush en 2004.

Esthétique de l'éclatement

Toutes ces nouvelles pratiques de l'art activiste permettent d'affirmer qu'à partir de 2001, on a vécu une véritable expansion de ce qu'on peut considérer comme faisant partie du champ « artistique ». Les rapports qui se sont créés entre art et politique ont bâti un véritable espace de production et de dialogue entre plusieurs facteurs : artistes, activistes, militants, militants artistes, artistes militants, institutions, réseaux de projection, mouvements sociaux. À partir de l'échange et du dialogue entre ces acteurs sociaux ont surgi de nouvelles façons de faire de l'art et de faire de la politique : du côté de l'art, on a vécu un plus grand compromis avec les engagements

politiques ; du côté de la politique, on découvre un grand souci dans le registre symbolique ou les stratégies discursives de sa pratique. Autant les rapports entre art et politique que les pratiques qui en découlent constituent les nouvelles formes de l'art politique argentin. Celles-ci s'expriment d'une façon différente des expériences pragmatiques, isolées et éphémères comme *Tucumán Arde*. Il ne faut pas oublier, par exemple, que l'art activiste du nouveau millénaire en Argentine a eu une intense vie productive pendant plus de cinq ans et qu'il n'est pas disparu sans laisser de trace. Bien au contraire, ce type d'action est resté intégré au répertoire, de moins en moins nombreux, de revendications sociales et politiques.

L'un des phénomènes les plus importants de cet art activiste est l'« innovation culturelle » produite par ses pratiques, c'est-à-dire un changement dans les habitudes, les goûts et les normes qui s'est opéré dans l'univers social à partir de la production d'actions et de manifestations collectives de la part des mouvements sociaux urbains. Cela ne s'était pas produit auparavant dans l'art argentin. Ceux qui ont réalisé *Tucumán Arde* ont échoué dans leur tentative de développer avec le peuple exploité ou exclu un nouveau langage où resteraient inscrites leurs pratiques dans un registre de coproduction des stratégies revendicatives et révolutionnaires. L'art activiste, en plus de réussir à formuler un dialogue riche avec les exclus ou délaissés de la société, a montré et transmis une gamme complète de stratégies qui ont été adoptées pour leurs luttes et réclamations.

Actuellement, dans les protestations sociales, les conflits, les grèves, les pratiques spontanées des jeunes ou les revendications écologistes, il est commun de retrouver la mise sur pied d'actions qui appartenaient, il y a plus de dix ans, exclusivement aux groupes d'art activiste : « L'incorporation des recours créatifs à la lutte politique, particulièrement l'usage politique du pochoir et des sérigraphies, les performances de la rue et les interventions anonymes dans la publicité politique, est maintenant un aspect répandu de la culture politique critique ; il n'est plus nécessaire que certains groupes artistiques interviennent¹³. » Dans le même sens, Federico Zuckerfeld, membre du groupe Etcétera, affirme : « Les gens ont maintenant adopté toutes nos stratégies. Nous n'avons plus besoin de leur dire comment faire. »

C'est justement la plus grande valeur subversive du nouvel art activiste argentin : formuler une production critique et une esthétique de l'éclatement ou de la révolte qui se sont instaurées dans l'imaginaire collectif et qui ne cherchent pas tout simplement à faire partie d'une tradition artistique, mais aussi, et surtout, à faire partie d'un domaine plus radical des luttes sociales. De cette façon, art et politique, pratique artistique et activisme, fusionnent pour la première fois et construisent une matrice de production capable de s'autoreproduire au-delà des circonstances particulières de leurs origines. On peut dire que, tant que les revendications et exigences communes des citoyens continueront à se nourrir des initiatives développées dans la force et les convulsions du début du troisième millénaire, mais aussi dans la terrible crise de 2001 et les défis constants en faveur de la mémoire, l'art activiste continuera à exister au-delà des artistes. ■

Traduit de l'espagnol par Karla Cynthia Garcia Martinez.

Notes

- 1 Reconnu comme une action politique et esthétique, elle est l'essai d'un groupe d'artistes qui veulent instaurer un circuit contre-informationnel pour dénoncer la misère et la surexploitation des travailleurs agricoles des champs sucriers de la région de Tucumán. Suivant cette idée, les artistes ont compilé toutes sortes de témoignages qu'ils ont publiés dans des revues où ils parlaient des différents aspects sociaux : il y avait de la photo, des films, des dossiers, des statistiques et des enquêtes sociologiques faisant part de la pénible situation de cette province. Tout ce matériel a été exposé à Rosario, une ville de Santa Fe, et à Buenos Aires. Cette dernière exposition a été fermée à quelques jours de son inauguration à cause de la pression militaire. Parmi les consignes du groupe, on lisait : « Art est tout ce qui mobilise et agit. Art est le refus de cette façon de vivre et invite à agir : faisons que ça change. »
- 2 C'est une action réalisée dans le cadre de la troisième Manifestation de la résistance convoquée par les Mères de la Place de Mai (Madres de la Plaza de Mayo) en 1983, encore pendant le gouvernement de la dictature militaire. C'est une œuvre collective d'un grand impact populaire. La proposition a été faite par les artistes Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores et Guillermo Kexel. Il s'agissait de construire 30 000 silhouettes humaines à grandeur réelle qui rendraient « visibles » les disparus du régime militaire. Quelques-unes des silhouettes ont été fabriquées préalablement, mais la plupart ont été façonnées par les manifestants qui, pour la première fois, se sont approprié de façon politique et esthétique la Plaza de Mayo. Cette expérience de représentation de silhouettes a trouvé une continuation dans d'autres manifestations exigeant que les disparus soient retrouvés vivants.
- 3 León Ferrari, *Prosa política*, Siglo Veintiuno Editores, 2005, p. 35.
- 4 Ana Longoni, « Encrucijadas del arte activista en la Argentina », *Ramona : revista de artes visuales*, n° 74, septembre 2007, p. 31.
- 5 Silvio de Gracia, « Entre la acción contextualizada y la acción como instancia estética : la encrucijada de la performance latinoamericana », conférence présentée dans le cadre de *Concentrado Acción : encuentro latinoamericano de performance*, Centro MEC [ministère de l'Éducation et de la Culture], 2007.
- 6 N.D.L.T. Le coup d'État mené par les militaires obligea la présidente Isabel M. de Peron à démissionner. À sa place fut érigée une « junte militaire », le pays étant alors dirigé par un groupe de militaires. Cette junte prétendit mettre en œuvre un « Processus de réorganisation nationale », considéré comme un euphémisme pour désigner le massacre des opposants et des civils.
- 7 Tomás Moulian, *Chile actual, anatomía de un mito*, Arcis/Lom, 1997, p. 37.
- 8 Hugo Vezetti, « Variaciones sobre la memoria social », *Punto de vista*, n° 56, décembre 1996, p. 2.
- 9 A. Longoni, *op. cit.*, p. 33.
- 10 Rodrigo Alonso, « Arte de acción argentino en el cambio de milenio : entre lo parainstitucional y la reactivación de la esfera pública », *Performance y arte-acción en América latina*, EXTERESA Ediciones, 2006, p. 26.
- 11 Cf. Maristella Svampa, « Relaciones peligrosas. Sobre clases medias, gobierno peronista y movimientos piqueteros », *El Rodaballo*, n° 15, 2004.
- 12 N.D.L.T. Le *cacerolazo* est une manifestation populaire contre le gouvernement ou contre certaines actions gouvernementales caractérisée par le bruit de casseroles, de marmites et autres ustensiles de cuisine qu'y produisent les gens. Parfois ce sont des rassemblements dans certains endroits stratégiques, mais il est aussi possible de les faire dans la ville au complet sans que les citoyens sortent de chez eux (on voit sortir alors les casseroles par les fenêtres, les balcons ou les jardins). Le *cacerolazo* atteint souvent une très grande participation. En 2001, celui de la capitale argentine a réuni plus de 30 000 manifestants.
- 13 A. Longoni, *op. cit.*, p. 41.

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 estética de la perturbación*, 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.