

// OPTICA LA DEMEURE



Dans *Espace et politique*¹, Henri Lefebvre définit la ville en tant qu'objet spatial occupant un site où se forment des situations. Selon l'auteur, la ville devrait être une œuvre, l'œuvre du temps et de son emploi humain, mais aussi une œuvre modelée et appropriée par des groupes ayant une certaine éthique, une certaine esthétique. L'espace physique, l'espace mental et l'espace social composent une unité qui reproduit des rapports sociaux et productifs, explique-t-il. La ville propose une médiation entre un ordre proche – composé des rapports de pouvoir qui s'exercent entre ce qui environne la ville et les modes de production qui s'y opèrent² – et un ordre lointain, composé des pouvoirs des différentes forces présentes dans l'ensemble de la société. ¹ Henri Lefebvre, *Espace et politique. Le droit à la ville II*, Paris, Anthropos, 2000 (1973), 174 p. ² Lefebvre donne l'exemple du rapport d'exploitation ou de surtravail que la ville établit avec la campagne. *Ibid.*, p. 74.

Henri Lefebvre montre aussi comment la ville traditionnelle de l'ère agraire, pour laquelle le temps et l'espace étaient accompagnés de particularités juxtaposées, disparaît avec l'éclatement de la temporalité de la ville moderne. Par cette *mutation*, le sens de la ville est transformé. La société industrielle fonctionne de façon logique et planifiée. En séparant et en niant des aspects de la pratique sociale, elle les regroupe dans un espace géré selon une rationalité d'entreprise et organisé par la division du travail et la généralisation de l'échange marchand. « Espace instrumentalisé », la ville devient l'application directe du modèle de fonctionnement de la société. Néanmoins, le fait d'appliquer directement ce modèle est une erreur, prévient-il, car si la société industrielle entraîne l'urbanisation, cette dernière la dépasse dans son processus permanent de construction. L'ère industrielle installe dans la ville l'homogénéité et l'uniformité, mais cette *continuité contraignante* s'oppose à la fluidité et à la superposition des divers réseaux et flux caractéristiques de l'ère urbaine³. Par conséquent, affirme Henri Lefebvre, le modèle industriel devient dysfonctionnel pour la structure changeante de la ville. ³ C'est-à-dire les flux d'information, les marchés de produits et les échanges symboliques. *Ibid.*, p. 79.

La majorité des capitales latino-américaines sont des villes où la société traditionnelle et la société industrielle se côtoient. Ces sociétés se réclament d'un espace public où la loi est fréquemment violée. Paradoxalement, il est aussi le lieu de rencontres enrichissantes à la croisée des langages populaires et élitistes. Pour comprendre l'expression symbolique de cette cohabitation, il faut se reporter aux manifestations de rue qui possèdent une longue tradition dans le domaine de l'intervention artistique, politique et sociale. La rue n'est pas seulement un lieu de passage et de transit : elle invite à s'arrêter, permet de contester et d'y séjourner.

La rue en Amérique latine est surtout reconnue comme espace servant de demeure aux diverses populations qu'elle accueille et dont la vie et la liberté sont constamment menacées. Ces populations sont le plus souvent démunies et sans foyer, occupant l'espace public devenu désormais leur seule habitation. Si l'on prend comme exemple la ville de Bogotá, les rues se transforment le soir en autant de lieux et de demeures où des personnes, refoulées contre leur gré et sans abri, trouvent momentanément refuge. Le jour, elles doivent constamment circuler et laisser libre l'espace public qu'elles réussissent à s'appropriier temporairement, espace qui est aussi un dépotoir et le témoin de morts violentes. En écho à ce contexte, plusieurs collectifs d'artistes utilisent la rue, les murs et les façades urbaines pour aborder la poétique contradictoire et violente de la ville. Leurs actions et tactiques artistiques soulignent l'interdépendance qui existe entre le centre et sa périphérie, et tentent de contrecarrer la tendance inéluctable mais croissante de régulariser l'espace public. Ces pratiques contemporaines, dont nous nous entretiendrons, cherchent à produire un type d'interférence dans le quotidien sociopolitique de l'espace public. L'on peut observer de nombreuses correspondances entre ces pratiques et l'héritage qu'elles ont reçu de la part d'artistes comme Helio Oiticica, plus particulièrement en ce qui touche l'état *parangolé*.

LE PARANGOLÉ

Dans les années 1960, l'artiste brésilien Helio Oiticica réunit ses préoccupations esthétiques et éthiques dans un programme socio-environnemental. À l'époque, cette proposition a pu être perçue comme une prémisse anarchiste, étant interprétée comme le point de départ de changements artistiques, sociaux et politiques importants. Dans son programme, Oiticica incluait les parangolés et les appropriations comme tactiques qui le conduiront à questionner le travail performatif et la pratique de l'*in situ*. Il développera sa pratique d'interventions et d'actions en s'inspirant directement des événements de rue et des réunions dans les écoles de samba où le parangolé se crée. C'est en 1965 qu'il utilise pour la première fois le mot parangolé, lequel identifiera par la suite son art⁴. En argot brésilien, le mot parangolé désigne un comportement coquin, astucieux, rusé, qui produit une situation animée, une confusion soudaine, une sorte d'agitation dans un groupe de personnes.

⁴ Se référer aux textes suivants pour connaître les bases théoriques de sa proposition : *Bases fundamentais para uma definição do parangolé* (1965), *Anotações sobre o parangolé* (1965) et *Aspiro ao grande labirinto* (1986).



Helio Oiticica, PARANGOLÉ P15, CAPA 11. INCORPORO A REVOLTA (J'INCORPORE LA RÉVOLTE); 1967; photo reproduite avec l'aimable permission de la Fondation Oiticica

Oiticica a découvert le lien qu'il pouvait établir entre ce mot et sa production artistique à partir de la signification et de la dynamique de la samba. L'artiste s'intéressait plus particulièrement aux liens sociaux qui se tissaient en dansant dans les écoles de samba. Au Brésil, ces lieux de rassemblement ont pour fonction de transmettre le savoir populaire de la danse dans la rue et lors des carnivals, moments idéals de parangolé⁵. Il précise que l'usage de l'expression dans son travail n'explique pas seulement une complicité avec le folklore brésilien, mais qu'il définit surtout une position expérimentale spécifique. C'est alors que l'artiste commencera à méditer sur ce qu'il appellera les « structures perceptives » de son œuvre et qu'il s'intéressera à la participation collective et à l'intégration du spectateur dans ce qu'il qualifie de parangolé.

⁵ Ne pas confondre une école de samba avec un organisme à but lucratif qui offre des cours de samba. Au Brésil, une école de samba est un regroupement communautaire qui, dans sa forme la plus simple, est une réunion informelle de personnes de différentes générations qui dansent la samba et qui, dans sa forme la plus complexe et exigeante, représente une formation. Au minimum, cette formation doit comprendre une batterie, un groupe de baianas, des porte-drapeaux, un chef chorégraphe. Elle doit aussi composer ses propres chansons, avoir un comité de direction et participer d'une manière formelle à un défilé thématique au moins une fois par année.

Oiticica a décrit le parangolé comme une « structure-action », pendant laquelle il invitait le spectateur à porter les capes, étendards et objets vestimentaires qu'il avait réalisés et à danser ainsi vêtu au rythme de la samba dans la galerie ou à l'extérieur de celle-ci. Le sens premier de la structure-action réside, avant tout, dans la proposition de transformer l'attitude du spectateur en attitude créative (plutôt que créatrice). Oiticica cherchait alors à donner au spectateur-participant la chance de trouver quelque chose à réaliser « sans prémisses morales, intellectuelles ou esthétiques ». Il identifie quatre moments : le « parangolé social » qui transmet un message de contestation ; le « parangolé poétique » qui est réservé aux expériences esthétiques ; le « parangolé ludique » qui repose sur l'action pure, celle qui existe uniquement pendant qu'elle est réalisée ; le « parangolé collectif » qui est la réunion des trois autres parangolés. Parmi ceux-ci, on retrouve les séries intitulées *Parangolé capa*, *Parangolé de cabeça* et *Parangolé tenda*. Au cours de ces interventions, Oiticica proposait au spectateur, outre les capes ou étendards à porter, des tentes où il pouvait circuler.

Da adversidade vivemos (Nous vivons de l'adversité) et *Incorporo a revolta (J'incorpore la révolte)* semblent être les parangolés les plus représentatifs de la pratique d'Oiticica. Leurs titres évoquent un point de vue sur la résistance et l'engagement. À ce propos, Guy Scarpetta, faisant référence à Pasolini, écrivait que « la résistance se doit d'être subjective autant que politique. Il n'y a pas d'autre façon de contester cet "ordre" que d'affirmer farouchement sa singularité, son écart, son irréductibilité (seule énergie que le marché et le spectacle sont impuissants à assimiler)⁶. » Nous

serions tentés d'apposer cette lecture à la pratique d'Oiticica qui s'est vécue, elle aussi, dans l'adversité du Brésil des années 1960. Cette expérience de l'adversité lui a procuré sa matière pour créer : sa *technè* s'est développée face à l'obstacle et a fait surgir le possible à partir de l'adversité. Retenons que d'une part le parangolé est une expérience qui cherche à créer des interférences dans le contexte où il se réalise ; d'autre part il est un programme esthétique, la manifestation physique d'un non-conformisme social. Il englobe toute manifestation organisée, d'ordre collectif (de type révolutionnaire) et toute manifestation subjective, d'ordre individuel (de type contestataire).

⁶ Guy Scarpetta, « Pasolini, un réfractaire exemplaire », *Le Monde diplomatique* (février 2006), p. 24.

L'APPROPRIATION

L'autre élément important de la proposition esthétique d'Oiticica est l'« appropriation ». Ce mot désigne l'action de s'approprier un objet inamovible⁷, ou un lieu fixe, qui passe généralement inaperçu dans l'environnement quotidien. L'appropriation du lieu « retrouvé », ainsi nommé, se caractérise par la prise de possession éphémère que l'artiste réalise sur un terrain qu'il privilégie. Dans un premier temps, il « réaménage » le site pour y produire une relation d'ordre esthétique qui le place en accord avec ce lieu. Dans un deuxième temps, l'appropriation du lieu découle de l'exploration qu'il fera du terrain inconnu. Lors de cette étude, l'artiste est à la recherche de la structure originelle du site pour y trouver les principes qui la composent. Il doit être attentif à ce que le lieu lui transmet sans essayer de dynamiser le site ou de le détourner de sa nature, mais de veiller plutôt à le recomposer subtilement à partir de ce qui est déjà sur place. Finalement, l'appropriation du lieu se concrétise par le choix de l'artiste en fonction d'un besoin intérieur et d'une recherche de soi-même sur le site. Il doit y avoir une communion entre celui qui trouve le site et son environnement. Ainsi, l'artiste, le passant et le monde sont réunis dans une même signification.

⁷ Helio Oiticica, Lygia Pape (dir.), *Barcelone*, Fundació Antoni Tàpies, 1992, p. 105. À la différence des ready-mades ou des objets trouvés, les appropriations restent dans la rue car les objets qui les composent ont la particularité de ne pas être transportables. Les appropriations traduisent des modifications perceptuelles des objets « en communion avec leur environnement ».

Au cours de ses actions et interventions, Oiticica cherchait à atteindre l'état parangolé : une situation susceptible de réunir la complexité du multiple, celle de l'agglomération, du passage, du parcours, de la rue fréquentée et désertée par son usager auquel l'artiste faisait appel et dont il voulait détourner le regard et changer l'attitude. L'on a pu constater que l'appropriation implique de faire

l'expérience des espaces quotidiens de façon à proposer une interprétation de l'univers d'après une perception créative. Oiticica voulait profiter de ces moments de parangolé que la rue en Amérique latine offre constamment. Il disait : « Le musée c'est le monde, l'expérience quotidienne⁸. » Nous verrons comment cela se traduit concrètement dans la pratique de trois collectifs qui s'approprient la rue et dont la recherche pourrait avoir des correspondances avec l'état parangolé d'Oiticica.

⁸ *Ibid.*, p. 103.

IMAGEN PIRATA

Sur le mur mitoyen d'un stationnement au centre-ville de Montréal, une image grand format illustre des enfants qui travaillent à piquer du charbon. En haut de l'image, on peut lire la phrase suivante : *Trabajamos para usted* (*Nous travaillons pour vous*). Composée de cinq cent vingt-cinq photocopies, l'image apparaît parmi des graffitis, des tags et des affiches publicitaires qui se disputent le regard des passants. Elle provient d'une photo qui a paru dans un journal colombien et qui met en cause l'exploitation des enfants mineurs au travail. La phrase reprend un slogan politique de la mairie de Bogotá. Le même dispositif avait été réalisé auparavant dans des conditions similaires sur un mur bien en vue à Bogotá.

Derrière Imagen Pirata, l'on retrouve le duo d'artistes colombiens Ricardo León et Camilo Martínez pour qui le travail artistique relève d'une production déterminée par les réalités locale et globale. C'est ainsi que ces artistes expriment leur position et parlent de leur pratique artistique en étant conscients des limites d'être en interaction avec d'autres domaines culturels et d'autres processus socio-économiques à chaque fois qu'ils se déplacent. Les images d'Imagen Pirata sont reconnaissables par leur grande économie de moyens techniques.

Commentant l'intervention de Bogotá et celle de Montréal, Imagen Pirata fait remarquer que « l'image grand format cherche à produire un contraste [...] parmi les images impeccables de la publicité en mettant en évidence le doute que provoque le message sans émetteur et sans fonction précise⁹ ». Le choix de la photocopie comme médium, support et technique de reproduction, rappelle l'écart qui existe entre les conditions de production pseudo-publicitaire et pseudo-artistique de cette pratique et les stratégies de communication sophistiquées qu'elle tente d'imiter. ⁹ Extrait de leur

démarche artistique, non paginé.



Imagen Pirata, TRABAJAMOS PARA USTED (NOUS TRAVAILLONS POUR VOUS), 2003-2004; photo : Imagen Pirata

Sachant très bien qu'ils ne peuvent concurrencer avec les moyens de la publicité, le geste du duo souligne davantage l'impossibilité de transcrire fidèlement le message original et mise plutôt sur la nature poétique du dispositif et ses imperfections. L'agrandissement de l'image, parue dans le journal colombien, amplifie cette distance dans le message avec lequel ce *nous* de la rue est confronté. Le jeu qui consiste à s'approprier une photographie et un slogan politique et à en détourner le sens premier permet à Imagen Pirata de faire irruption dans le quotidien du consommateur. L'image nous rappelle qu'il y a des enfants, quelque part, qui travaillent pour nous. Le spectateur (le passant) se reconnaît-il dans ce *vous*? Où est sa place? Quelle est sa réaction? Hésite-t-il entre l'indifférence, la distanciation, la compréhension des circonstances, ou bien se range-t-il derrière l'acceptation des avantages que ce *vous* procure en achetant le produit d'un travail qui manque aux droits fondamentaux des enfants?

La présence d'imperfections formelles qui caractérise la pratique d'Imagen Pirata est aussi une recherche esthétique globale. Le milieu de l'art officiel a souvent répété sous forme de critiques que l'art provenant des pays « pauvres » manquait de précision dans le traitement technique des œuvres. Le travail d'Imagen Pirata est l'exemple d'une pratique qui intègre volontairement cette critique, qui la ratifie, et dont les actions artistiques visent à faire interagir les domaines du poétique et du politique. Néanmoins, précise le duo, « au-delà d'une simple confirmation des catégories qui nous différencient et nous marginalisent (sur le plan du développement et du sous-développement), ou de la dénonciation du phénomène lui-même, ce qui nous intéresse le plus, c'est précisément cette différence de perspective, de contexte et les réflexions que ces dissensions peuvent engendrer¹⁰. » Accepter le conflit, en discuter, avoir des dissensions esthétiques, politiques et morales constituent le parangolé qu'Imagen Pirata a créé à Bogotá et à Montréal. ¹⁰ *Ibid.*

COLLECTIF CASA GUILLERMO

Si nous étions forcés de travailler dans des conditions inhumaines depuis notre enfance, serions-nous tentés de quitter notre lieu d'origine? En Colombie, on assiste quotidiennement au déplacement de diverses populations qui doivent abandonner les lieux où ils ont vécu et travaillé. Ces déplacements entraînent des modifications majeures, des mutations profondes, qui affectent les cultures

et ajoutent au sentiment de dispersion qui les accompagne. Miami représente, quant à elle, la terre d'accueil dont plusieurs migrants latino-américains ont rêvé. Légal comme illégal sont tous à la recherche de meilleures conditions de vie et le dollar américain symbolise pour eux cette réussite. Soulevant le paradoxe et l'attrait que la ville exerce, George Yúdice la décrit comme la capitale de l'Amérique latine puisqu'on y retrouverait environ sept millions d'hispanophones aux origines latino-américaines¹¹. ¹¹ George Yúdice, *La industria de la música en la integración América Latina – Estados Unidos*, 1999, cité par Nestor Garcia Canclini, *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*, Buenos Aires, Paidós, 2002, p. 29.

S'inspirant du phénomène, le collectif colombien Casa Guillermo est intervenu sur les murs de Bogotá avec des affiches et des graffitis au cours de l'année 2000. On y lisait : *Y usted porqué no se ha ido a Miami ? (Et vous, pourquoi n'êtes-vous pas encore partis à Miami ?)* Le public était invité à répondre en allant sur le site Internet du collectif. En posant cette question, celui-ci s'adressait à ceux qui demeureraient encore dans leur pays, à ceux qui n'étaient pas partis, à ceux qui n'avaient pas pu partir et à ceux qui ne voulaient pas partir. La question s'adressait également aux Colombiens qui ont choisi d'autres villes dans le monde, loin de la tension généralisée par le conflit armé, les violations massives des droits humains et autres circonstances qui entrent dans la composition de l'histoire colombienne.

Partir de Bogotá pour aller à Miami renvoie à une dure réalité : celle de quitter son lieu d'origine, d'abandonner son chez-soi, ses activités économiques et sociales en délaissant une capitale où l'ordre public est l'un des plus violents pour se diriger vers la destination qui est la plus représentative de la société de consommation. Pour les uns, Miami est à la fois la porte d'entrée du trafic de la drogue aux États-Unis et la ville des exilés latino-américains en quête de liberté capitaliste telle qu'elle est annoncée et promise par la publicité. C'est aussi l'endroit où la technologie, offerte à bas prix, produit des objets et des services qui seront compétitifs sur le marché latino-américain. Pour d'autres, Miami incarne le mauvais goût, le manque identitaire et le refus d'investir symboliquement ou économiquement dans son pays d'origine.

Les réponses reçues via Internet représentaient la diversité des publics qui sont entrés en dialogue avec le collectif Casa Guillermo. Elles sont à l'image d'une fracture sociale : l'expression de ces voix forme un deuxième moment de parangolé.

GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA

Guillermo Gómez-Peña, artiste chicano¹² surnommé Aztec High-Tech¹³, a réalisé de nombreuses interventions dans l'espace public et des performances à partir desquelles il s'intéresse au phénomène de la migration coloniale et post-coloniale et à la problématique qu'elle soulève. Idées préconçues et expériences personnelles entrent ici en relation avec la notion de déplacement, de territoires hybrides à construire, de langues trafiquées. Ces univers s'entremêlent afin d'évoquer les réalités transculturelles contemporaines. À ce sujet, l'artiste écrit : « Ici et là, nous sommes tous potentiellement des passeurs de frontières et des exilés culturels. Nous avons tous été déracinés à différents degrés et pour diverses raisons, mais ce n'est pas tout le monde qui en est conscient. Ici et là, l'itinérance, la culture limitrophe et la déterritorialisation représentent l'expérience dominante et ne sont pas que le sujet de théories académiques sophistiquées¹⁴. »

¹² Chicano : citoyen mexicain qui habite aux États-Unis. ¹³ Sous ce nom, l'artiste se présente aussi en tant que performeur multidisciplinaire, journaliste et *antropoloco* (fusion des mots anthropologue et fou en espagnol) secret, disc-jockey apocalyptique et vendeur transculturel. ¹⁴ Guillermo Gómez-Peña, *The New World Border*, San Francisco, City Lights Books, 1996, p. 6.

Dans son livre *The New World Border*, Gómez-Peña présente un modèle de topographie mondiale qu'il divise en cinq mondes.

Bilan topographique fin-de-siècle

Premier monde : un petit archipel conceptuel en diminution constante qui gère et contrôle encore 80 % des ressources de notre planète.

Deuxième monde : alias « limbes géopolitiques » qui comprend le Groenland, le continent antarctique, les océans, le monde minéral et le Bloc soviétique démantelé.

Troisième monde : les pays anciennement sous-développés et les communautés de couleur de l'ancien premier monde.

Quatrième monde : un lieu conceptuel où les habitants indigènes des Amériques rencontrent les peuples déterritorialisés, les immigrants et les exilés ; il occupe des portions de tous les mondes précédents.

Cinquième monde : espace virtuel, médias, banlieues états-uniennes, écoles d'art, centres commerciaux, Disneyland, la Maison-Blanche et La Chingada¹⁵.

¹⁵ *Ibid.*, p. 245.

Ensuite et selon les nouvelles catégories présentées dans sa topographie, Gómez-Peña propose au lecteur de répondre au questionnaire suivant.

– Où situez-vous précisément les États-Unis ?

- Dans quel(s) monde(s) habitez-VOUS ?
 - A-t-on oublié de mentionner votre communauté parmi les catégories identifiées ci-dessus ?
 - À quel monde s'adresse votre art ?
 - Vivez-vous présentement une crise identitaire ?
- (Veuillez poster vos réponses à votre représentant gringostroika local ou à City Lights Books.)¹⁶

¹⁶ Ibid., p. 246.

Et, de fait, qu'advierait-il si le territoire physique et psychique, que nous habitons, disparaissait ? Quelles seraient nos perspectives de devenir ? Aurions-nous la capacité d'agir, privés de nos repères culturels et de notre environnement social ? Qu'en résulterait-il ? Serions-nous alors plus enclins à suivre un mode de vie néo-libéral, axé sur la médiatisation du désir et les fluctuations des marchés (comme formes d'évasion) ?

En guise de réponse, Gómez-Peña suggère d'être attentif aux réalités transculturelles et à ce qu'elles nous enseignent. Il nous invite positivement à créer des accords transversaux qui se démarquent du libre-échange entre les nations. Ces accords pourraient s'inspirer des sommets économiques en devenant des points de rencontre où le dialogue autour des privilèges existant entre les différentes cultures aurait sa place. À cet effet, Gómez-Peña a créé le *Free Trade Art*, sorte de version jumelle du *Free Trade Agreement*¹⁷, qui donnerait accès aux échanges entre pays émergents et communautés en formation. Dépassant les frontières actuelles, cet accord vise à réinventer des lieux de congrégation, adaptés davantage aux réalités et aux conséquences du néolibéralisme. Il donnerait naissance à des collectifs d'artistes capables d'imaginer et de célébrer l'équité culturelle, une forme d'existence permettant de nous réinsérer dans le monde, de nous engager avec lui. Selon l'artiste, l'action artistique rendrait possible l'existence de tels lieux de réunion, propices à initier ces nouveaux rituels dans diverses communautés. ¹⁷ L'artiste propose le *NAFTART* qui fait référence au *NAFTA*, accord économique multilatéral entre le Canada, le Mexique et les États-Unis.

Le collectif La Pocha Nostra (<http://www.pochanostra.com/>¹⁸) est un bel exemple de ce que les diverses diasporas ont développé en misant sur leur identité transculturelle et déterritorialisée. Produit de la mondialisation, ces communautés ont une conscience accrue de leur devenir en tant que collectivité. Elles partagent une expérience de l'exil, de la migration et de la vie dans leurs pays d'accueil de même qu'un sens de l'équité culturelle qui les relie entre elles. Ce dernier paradigme pourrait inclure le premier, le deuxième, le troisième, le quatrième et le cinquième monde de la topographie du XXI^e siècle de Gómez-Peña. ¹⁸ La plupart des artistes de La Pocha Nostra possèdent des identités

ethniques diverses (arabe, latino-américaine, asiatique, européenne) et cohabitent aux États-Unis. Ils partagent une nouvelle identité civile, mais restent aussi connectés symboliquement à leurs lieux d'origine. Parmi les membres du collectif, l'on retrouve Michèle Ceballos, Ali Dadgar, Guillermo Galindo, E. R. Lewis, James Luna, Violeta Luna, Gabriela Salgado, Roham Shaikhani, Roberto Sifuentes, Bella Warda et Juan Ybarra.

ACTEURS SOCIAUX

Ces dernières années, on a pu remarquer une tendance chez plusieurs artistes qui choisissent de passer du rôle de témoin à celui d'acteur social, d'intervenir en art en agissant *transversalement*. Anne Cauquelin souligne à cet effet qu'il existerait un type d'*acteur transversal* qui faciliterait la communication entre champs séparés. Elle poursuit en précisant « que l'acteur transversal a montré, par les actions entreprises, la *nécessité concrète* d'une activité de communication. L'inter – intersubjectivité, inter-socialité, interaction, interlocution – est devenu lui-même acteur sur le champ socio-politique¹⁹. » Dans le contexte de la mondialisation, cet acteur serait un interprète nomade, vivant le morcellement induit par la complexité toujours plus grande des structures sociales contemporaines. ¹⁹ Anne Cauquelin, « Rassembler le disparate », *Dictionnaire de la communication*, Vendôme, PUF, 1993, p. 193.

Tout au long de ce texte, nous avons voulu témoigner de la diversité des collectifs latino-américains, de leur présence dans la rue, mais également du statut identitaire et morcelé des diasporas. On a pu constater une similitude dans les processus d'appropriation réalisés par les artistes afin de diffuser plus largement, *l'in situ* étant leur principale tactique de diffusion et de détournement. Par ailleurs, l'espace public semble être l'endroit idéal pour relayer une communication politique qui serait passée inaperçue dans les médias traditionnels. À l'instar d'Oiticica, ces collectifs veulent eux aussi détourner le regard du passant, susciter des réactions dans l'imaginaire et dans l'immédiat. Ceci laisse entendre que l'action appartient non seulement à celui qui agit, mais qu'elle n'est également possible que grâce à ceux qui sont présents lorsqu'elle se réalise et, de là, s'actualise. Ainsi, sommes-nous en mesure de prendre conscience de l'ampleur et de la richesse de l'enseignement d'Oiticica, de même que de l'actualité de son programme et du lien historique qui est toujours vivant dans les pratiques contemporaines d'Amérique latine.

Après avoir reçu une formation académique en peinture, **Constanza Camelo** a orienté ses préoccupations artistiques vers une recherche transdisciplinaire qui expérimente les relations entre le corps performatif et son intervention *in situ*. Elle a terminé un doctorat en études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal où elle enseigne également à titre de chargée de cours.