

Monuments

Contre-monuments  
Counter-Monuments

ART ACTUEL PRATIQUES ET PERSPECTIVES

# espace





**Couverture/Cover:**

Vue partielle de la Cour du Musée d'art socialiste de Sofia, Bulgarie/The Courtyard of the Museum of Socialist Art, Sofia, Bulgaria. Photo : Pavel Pavlov, 2015.

# espace

éditorial/editorial

2

ART, MÉMOIRE ET VÉRITÉ  
ART, MEMORY AND TRUTH  
André-Louis Paré

## Monuments

### Contre-monuments Counter-Monuments

16

#### Dialogues about National Identity: Recent Memorials in Democratic Capitals

DIALOGUES SUR L'IDENTITÉ NATIONALE :  
MÉMORIAUX RÉCENTS DANS DES CAPITALES  
DÉMOCRATIQUES

Quentin Stevens

26

#### Soft Power ou Les corps-monuments d'Alexandra Pirici

SOFT POWER OR ALEXANDRA PIRICI'S  
BODY-MONUMENTS

Mélanie Boucher

36

#### Going Beyond the Pillars of the Memorial Site: Berlin's Gallery of Romani Art as "Counter-Monument"

AU-DELÀ DU DEVOIR DE MÉMOIRE : LA GALERIE  
KAI DIKHAS COMME CONTRE-MONUMENT ROM

Nadine Blumer

44

#### "I want to fight": Thomas Hirschhorn and the Monument as Dialogue

« JE VEUX ME BATTRE ». THOMAS HIRSCHHORN  
ET LE MONUMENT COMME DIALOGUE

Vincent Marquis

52

#### L'immersion au service de la mémoire

IMMERSION SERVING MEMORY

Bérénice Freytag

58

#### Protocoles optiques

OPTICAL PROTOCOLS

Pavel Pavlov

art public et pratiques urbaines/public art and urban practices

68

#### Monument aux victimes du communisme : chronique d'un coup politique

Memorial to the Victims of Communism:  
Chronicle of a Political Coup

Nathalie Casemajor

comptes rendus/reviews

#### 76 Céleste Boursier-Mougenot, *acquaalta* : l'invitation au voyage

Anne-Sophie Miclo

#### 79 Lieven de Boeck : pour une solidarité esthétique

Benoit Jodoin

#### 81 Pascale Marthine Tayou : *Boomerang*

Pierre Arese

#### 83 Jocelyn Robert. *L'art par la disparition*

Anne Pilorget

#### 85 Paul Wong: *Our Personal Universes*

Edwin Janzen

#### 87 Samuel Roy-Bois : *La pyramide*

Cynthia Fecteau

#### 89 Camille Henrot. *The Pale Fox*

Gauthier Lesturgie

#### 91 Martin Boisseau. *Sixième traitement : dessins saturés et précarités formelles*

Sylvain Campeau

#### 93 Clément de Gaulejac et le retour des héros

Annie Lafleur

#### 95 Geneviève Cadieux, *rentrée intime*

Bénédicte Ramade

#### 97 Patrick Bernatchez : *l'odyssée post-apocalyptique*

Anne-Marie Dubois

livres/books

#### 100 *L'art face à la guerre*

#### 101 *Recréer/Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*

102 ouvrages reçus/selected titles

## Art, Memory and Truth

The theme of this issue of *ESPACE art actuel* is “Monuments/Counter-Monuments.” The monument is not a new concept; the notion emerged with the awareness of history.<sup>1</sup> With its roots in the Latin *monumentum*, which signifies “that which serves as a reminder,” the monument is an object of commemoration. Its presence draws our attention to what once was, ultimately making us more mindful of the future and subtly evoking a duty of remembrance. But has this commemorative design lost its significance? Does the duty to remember depend upon building a permanent monument? A monument, especially when it evokes an event from the distant past, whether funerary or commemorative, is simply put on display. It exists for the purposes of official celebration, which circumvents the efforts required in the true act of remembering – particularly as monuments create the illusion of a collective memory.

Although visual artists at times created memorial projects in the past, they generally have ceased to do so since the mid-1900s. The idea of the counter-monument developed at the end of the last century in an attempt to answer certain concerns regarding the monument’s oppressiveness and its fixed nature. James E. Young believes it is important that the counter-monument rejects and renegotiates the traditional forms and purposes of commemoration.<sup>2</sup> Recognizing the difficulties in commemorating the Holocaust, young German artists, notably husband and wife Jochen Gerz and Esther Shalev-Gerz, considered ways of reimagining this concept. In essence, the intention of the counter-monument primarily is to interact with what the monument symbolically displays in its relation to historical memory. It opens our eyes to different versions of reality, thereby broadening our view of the past. In other words, the counter-monument challenges a belief or an event rather than reaffirms its value. This nature of opposition is not purely negative: by proposing an alternative vision of historical reality, the counter-monument engages in a dialogue with history and the so-called truth it presents to the mind and eye.

Following Young’s research, Quentin Stevens, Karen A. Franck and Ruth Fazakerley, cited in this issue, identified two types of counter-monuments.<sup>3</sup> The first reverses the strategies of conventional monuments in subject, form, site, intended effect and meaning. The second is defined as forming a critical response to an existing monument. This establishes a spatial, thematic or experiential contrast with the latter, creating a dialogue in which neither the original work nor the new one can be thought of as separate entities. The texts in this issue encompass both perspectives and provide, as best as possible, an accurate portrait of these new facets of commemoration within our collective history.

Quentin Stevens examines various memorials that seek a dialogic exchange with other monuments in order to challenge national identity. Mélanie Boucher, co-editor of this issue, analyses specific examples of Romanian-born artist Alexandra Pirici’s performance art. Boucher demonstrates how Pirici’s *Soft Power. Sculptural Additions to Petersburg Monuments* questions elaborate monumental aesthetics while being quite different from performances held for tourists. Nadine Blumer discusses the importance of Berlin’s Kai Dikhas gallery, whose mandate is to exhibit the work of contemporary Roma artists; the gallery itself is not far from the site of Germany’s official memorial commemorating the Roma genocide. Bérénice Freytag’s article focuses on the *Memorial to the Abolition of Slavery* in Nantes. Inaugurated in 2011, the memorial attempts to reinvent the dialogic relationship between the viewer and the work. Vincent Marquis writes about artist Thomas Hirschhorn’s new model of monumental space, looking primarily at his 2013 work *Monument Gramsci*. Lastly, we asked Bulgarian-born artist Pavel Pavlov to take us on “an optical tour,” one that he begins at the Museum of Socialist Art in Sofia.

Like many other former Eastern Bloc states, Bulgaria has undergone immense hardships. Monuments dedicated to the victims of communism can be found in a number of countries that experienced Soviet repression. The announcement of plans for a similar memorial on Parliament Hill in Ottawa, however, received a decidedly lukewarm welcome. In this issue’s “Public Art and Urban Practices”

## Art, mémoire et vérité

Ce numéro de la revue *ESPACE art actuel* a pour thème « Monuments/contre-monuments ». L'idée du monument n'est pas récente. Elle émerge avec la conscience de l'histoire<sup>1</sup>. Selon l'étymologie latine, *monumentum* signifie « ce qui rappelle le souvenir », le monument a donc valeur de commémoration. Par sa présence, le monument sollicite notre attention quant à ce qui a été et, de ce fait, devrait nous sensibiliser à l'avenir. S'y faufile subtilement un devoir de mémoire. Mais cette vision commémorative a-t-elle encore son importance ? Ce devoir passe-t-il nécessairement par la construction d'un monument qui se veut permanent ? C'est qu'un monument – surtout lorsqu'il évoque un événement éloigné – s'expose sans ne plus rien imposer. Il est là pour la célébration officielle, celle où la mémoire est convoquée sans l'effort demandé pour qui veut réellement se souvenir. À plus forte raison, si les monuments donnent l'illusion d'une mémoire commune.

Si ce fut parfois le cas dans le passé, les artistes en arts visuels n'assument généralement plus ces projets mémoriels. Depuis la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, ils n'en sont plus les maîtres d'œuvre. Apparue à la fin du siècle dernier, c'est l'idée du contre-monument qui tente de répondre à certaines interrogations concernant la lourdeur monumentale, son manque de dynamisme mémoriel. James E. Young considère important que les contre-monuments rejettent et renégocient les formes et les raisons traditionnelles de la commémoration<sup>2</sup>. Envisageant la difficulté de commémorer l'Holocauste, les jeunes artistes allemands, dont notamment le couple Jochem et Esther Shalev-Gerz, ont été sensibles à l'idée de revoir la notion de commémoration. En somme, le contre-monument souhaite principalement interagir avec ce que le monument déploie comme symbole dans son rapport à la mémoire historique. Il offre un élargissement de notre vue sur l'histoire des événements passés en l'ouvrant à d'autres réalités. Autrement dit, le contre-monument s'oppose à une croyance ou à un événement au lieu de réaffirmer sa valeur. Sa façon d'être contre n'est pas seulement négative. Si elle oppose une autre façon d'envisager la réalité historique, c'est pour entrer en dialogue avec l'histoire et la soi-disant vérité qu'elle offre à la vue et à la pensée.

À la suite des travaux de Young, les auteurs Quentin Stevens, Karen A. Frank et Ruth Fazakerley, auxquels ce dossier fait référence, ont déterminé deux types de contre-monuments<sup>3</sup>. Les premiers emploieraient des stratégies inverses à celles des monuments conventionnels, par le sujet traité, la forme, le site d'implantation, l'expérience suscitée ainsi que la signification. Les deuxièmes formeraient une réponse critique à un monument existant. Ils établiraient un contraste spatial, thématique ou expérientiel avec ce dernier, un dialogue par lequel ni le monument d'origine, ni le nouveau ne pourraient plus être envisagés l'un sans l'autre. Or, les textes réunis dans ce dossier abordent les deux perspectives et offrent, autant que faire se peut, un portrait juste de ces nouvelles dimensions commémoratives au sein de l'histoire collective.

Dans son texte, Quentin Stevens présente divers mémoriaux qui proposent un engagement dialogique avec d'autres monuments afin de s'interroger sur l'identité nationale. Mélanie Boucher, qui a codirigé ce dossier, analyse certaines actions performatives de l'artiste d'origine roumaine Alexandra Pirici. L'auteure montre ce en quoi *Soft Power. Sculptural additions to Petersburg monuments* de Pirici remet en question la splendeur monumentale, tout en se distinguant des performances touristiques. Pour sa contribution à ce numéro, Nadine Blumer discute l'importance de la galerie Kai Dikhas de Berlin dont le mandat est de présenter les œuvres d'artistes contemporains roms, alors que cette galerie est située non loin du site commémoratif officiel allemand du génocide des Roms. Bérénice Freytag consacre son texte à l'examen du *Mémorial de l'abolition de l'esclavage* de Nantes. Inauguré en 2011, ce monument commémoratif tente de réinventer le rapport dialogique entre le spectateur et l'œuvre. Toujours pour ce dossier, Vincent Marquis nous propose un texte sur le nouveau modèle d'espace monumental imaginé par l'artiste Thomas Hirschhorn. Il s'attarde principalement au *Monument Gramsci* produit en 2013. Enfin, nous avons invité l'artiste d'origine bulgare Pavel Pavlov à nous proposer un « parcours optique » qu'il amorcera à partir du Musée de l'art socialiste de Sofia.

section, Nathalie Casemajor offers an overview of the lead-up to the *Memorial to the Victims of Communism* project, which initially was scheduled to be completed in October 2015, but at present remains pending. Casemajor argues that the former Stephen Harper-led government instrumentalized the initiative. News of the monument's construction brought together a group of artists, university researchers, philosophers, art historians and curators who attempted to provide a response to the project, their goal being essentially to interrogate interpretation of the monument's history and to create a space for discussion, regarding the act of commemoration.<sup>4</sup> A call to artists for proposals was quickly drawn up with a view to organizing an exhibition that would present a new perspective on the memorial project and its ideological exploitation.<sup>5</sup>

Presented at *Axe Néo7*, an artist-run centre in Gatineau, and entitled *Monument to the Victims of Liberty*, the exhibition featured fifteen artists.<sup>6</sup> Among the works shown were Clément de Gaulejac's posters and Edith Brunette and Projet EVA's models for counter-monuments. One of Steve Giasson's three contributions consisted of a plaque commemorating an effigy of Stalin, which was accompanied by a video superimposing a news piece on Lenin over a clip from Disney's *Snow White*. Artist Frank Shebageget presented a mural inscribed with the names of Inuit and Métis communities currently in the process of reappropriating their culture. Nearby, Michel de Broin's sculpture criticized the ideological reductionism of a complex world in which one billion firearms exist in free circulation, while Sheena Hoszko's reproduction of a jail cell in the manner of a mausoleum served to denounce prison conditions. Nicolas Rivard assembled an exhaustive list of actions taken by the Harper government that went against the rights and freedoms of Canadian citizens, and Étienne Tremblay-Tardif offered an audio loop condemning the web of influence woven by various bodies of economic and political power behind the *Memorial to the Victims of Communism*.

I will conclude this preamble with a reminder that counter-monuments, at their earliest stage, often relied on invisibility. They rejected monumental pretensions – those that, according to Friedrich Nietzsche, hold back the development of a liberating relationship with what used to be.<sup>7</sup> Those that, contrary to the modern cult of the monument, aim to cast new light upon our connections with the past in order to invent, if possible, the future.

Translated by Michelle Wong

André-Louis Paré

1. Régis Debray, "Trace, forme ou message" in *Les cahiers de médiologie*, 1999/1, no. 7, p. 28.  
 2. James E. Young, "The Counter-Monument: Memory Against Itself in Germany Today," *Critical Inquiry*, vol. 18, no. 2 (Winter 1992), p. 267-296.  
 3. Quentin Stevens, Karen A. Franck and Ruth Fazakerley, "The Anti-monumental and the Dialogic," *The Journal of Architecture*, vol. 17, no. 6 (2012), p. 951-972.  
 4. Nathalie Casemajor, as well as three members of *ESPACE art actuel* editorial committee (Mélanie Boucher, André-Louis Paré and Bernard Schütze), belong to *Entrepreneurs du Commun*, a collective that includes Érik Bordeleau, Michel de Broin, Grégory Chatonsky, François Lemieux, Michael Nardonne, Jean-Michel Ross and Stefan St-Laurent.

5. See Marie-Ève Charron's article "Le contre-monument qui viendra hanter Harper," published in *Le Devoir*, Montreal, November 12, 2014.  
 6. Held from September 28 to October 17, the exhibition presented works by Edith Brunette, Michel de Broin, Emmanuel Galland, Clément De Gaulejac, Steve Giasson, Milutin Gubash, Sheena Hoszko, Thierry Marceau, Projet EVA (Simon Laroche and Étienne Grenier), Nicolas Rivard, Frank Shebageget, Dominique Sirois, Étienne Tremblay-Tardif, Anne Marie Trépanier and Alexandre Piral.  
 7. Friedrich Nietzsche, *On the Advantage and Disadvantage of History for Life*, Peter Preuss trans. & intro, Indianapolis, Hackett Pub. Co. 1980, 64 p.

Comme plusieurs autres pays de l'ancien bloc de l'Est, la Bulgarie a subi d'énormes préjudices. Dans certains pays ayant vécu la répression soviétique, nous trouvons parfois des monuments dédiés aux victimes du communisme. Par contre, l'annonce d'un monument semblable érigé sur la colline Parlementaire à Ottawa est loin de faire l'unanimité. Dans la section « Art public et pratiques urbaines », Nathalie Casemajor nous rappelle les différentes étapes qui ont conduit au projet *Monument aux victimes du communisme* qui devait être érigé en octobre 2015, mais qui se trouve pour le moment retardé. Dans son texte, Casemajor insiste sur l'instrumentalisation de ce projet de monument par l'ancien gouvernement canadien, dirigé par Stephen Harper. Or, à la suite de cette annonce, un collectif d'artistes, de chercheurs universitaires, de philosophes, d'historiens de l'art et de commissaires a été formé afin de réagir à ce projet<sup>4</sup>. Il souhaitait essentiellement interroger cette lecture de l'histoire monumentale et ouvrir un espace de discussion concernant l'acte commémoratif. Un appel à proposition aux artistes a été lancé pour monter une exposition permettant de jeter un autre éclairage sur ce projet de monument et sa récupération idéologique<sup>5</sup>.

Présentée au centre d'artistes Axe Néo7 (Gatineau) et intitulée *Monuments aux victimes de la liberté*, cette exposition a réuni quinze artistes<sup>6</sup>. Parmi les œuvres présentées se trouvaient des affiches signées Clément de Gaulejac; un projet de maquette contre monumentale d'Edith Brunette; un autre proposé par Projet EVA. Parmi les trois œuvres de Steve Giasson, il y avait une plaque commémorative à l'effigie de Staline, mais aussi une vidéo superposant un reportage sur Lénine et un extrait du film *Blanche-Neige*, réalisé par Disney. L'artiste Frank Shebageget y a présenté une murale sur laquelle sont inscrits les noms des communautés inuites et métisses en processus de réappropriation de leur culture. Non loin de cette murale, une sculpture de Michel de Broin dénonçait le réductionnisme idéologique dans un monde complexe où circulent librement un milliard d'armes à feu. Sheena Hoszko a reproduit comme un mausolée les dimensions d'une cellule de prison et y dénonce les conditions d'incarcération. Enfin, Nicolas Rivard rappelle, dans une liste exhaustive, les actions entreprises par le gouvernement Harper sujettes à entraver les droits et libertés des citoyens, et Étienne Tremblay-Tardif donne à entendre une bande audio dénonçant le réseau d'influence tissé par diverses instances du pouvoir économique-politique à l'origine du projet de *Monument aux victimes du communisme*.

Pour terminer ce préambule, rappelons que les contre-monuments, à leur début, ont souvent misé sur l'invisibilité. Ils ont refusé la prétention monumentale. Celle qui, selon Friedrich Nietzsche, empêche de cultiver un rapport libérateur quant à ce qui a été<sup>7</sup>. Celle qui, à l'opposé du culte moderne des monuments, tente d'éclairer d'un jour nouveau notre rapport au passé afin de pouvoir, si possible, inventer l'avenir.

André-Louis Paré

1. Régis Debray, « Trace, forme ou message » dans *Les cahiers de médiologie*, 1999/1, n° 7, p. 28.  
 2. James E. Young, « The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today », *Critical Inquiry*, Vol. 18, n° 2 (hiver 1992), p. 267-296.  
 3. Quentin Stevens, Karen A. Frank et Ruth Fazakerley, « The anti-monumental and the Dialogic », *The Journal of architecture*, vol. 17, n° 6 (2012), p. 951-972.  
 4. Nathalie Casemajor, ainsi que trois membres du comité de rédaction de la revue *ESPACE art actuel* (Mélanie Boucher, André-Louis Paré et Bernard Schütze) font partie du collectif *Entrepreneurs du Commun* dans lequel se trouvent également Érik Bordeleau, Michel de Broin, Grégory Chatonsky, François Lemieux, Michael Nardonne, Jean-Michel Ross et Stefan St-Laurent.

5. Voir l'article de Marie-Ève Charron « Le contre-monument qui viendra hanter Harper » paru dans le journal *Le Devoir*, Montréal, 12 novembre 2014.  
 6. Présentée du 28 septembre au 17 octobre, l'exposition regroupait des œuvres d'Edith Brunette, Michel de Broin, Emmanuel Galland, Clément De Gaulejac, Steve Giasson, Milutin Gubash, Sheena Hoszko, Thierry Marceau, Projet EVA (Simon Laroche et Étienne Grenier), Nicolas Rivard, Frank Shebageget, Dominique Sirois, Étienne Tremblay-Tardif, Anne Marie Trépanier et Alexandre Piral.  
 7. Friedrich Nietzsche, « De l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire pour la vie » dans *Considérations inactuelles*, Paris, Aubier, Ed. Montaigne, coll. Bilingue, 1964, p. 197 et sv.

P. 6 : Clément de Gaulejac, *Chef de guerre*, 2015. Affiche/Poster, 53 x 71 cm. Photo : Avec l'aimable permission de l'artiste/Courtesy of the artist.

P. 7 : Clément de Gaulejac, *Ah elle est belle la liberté!*, 2015. Affiche/Poster, 53 x 71 cm. Photo : Avec l'aimable permission de l'artiste/Courtesy of the artist.

P. 8-9 : Édith Brunette, photomontage pour la maquette du projet/photomontage for the project model *Contre-monument à 100 millions de brins d'herbes coupés*, 2015. Dimensions variables/Variable dimensions. Photo : Avec l'aimable permission de l'artiste/Courtesy of the artist.

P. 10-11 : Projet EVA (Étienne Grenier et Simon Laroche), *Micro-monuments souvenirs (Bientôt en vente!) : archives de production*, 2015. Matériel mixte, dimensions variables/Mixed media, variable dimensions. Photo : Rémi Thériault.

P. 12 : Haut/Above: Michel de Broin, *Guerre de la liberté*, 2014. Bronze, arme à feu, composite/Bronze, gun, composite, 67 x 64 x 66 cm. Photo : Avec l'aimable permission de l'artiste/Courtesy of the artist.  
 Bas/Below: Frank Shebageget, *Communities III*, 2013 (détail/détail). Texte manuscrit sur papier goudronné/Handwritten text on tar paper. Photo : Rémi Thériault.

P. 13 : Haut/Above: Frank Shebageget, *Communities III*, 2013. Texte manuscrit sur papier goudronné/Handwritten text on tar paper, 274 x 488 cm. Bas /Below: Vue partielle de l'exposition/Partial View of the exhibition. Photos : Rémi Thériault.

P. 14 : Sheena Hoszko, *Segregation Unit 01 (to Scale)*, 2015. Bois, gypse, ciment à joint, peinture/Wood, gypsum, joint cement, paint, 2,4 x 3,7 x 2,4 m. Photo : Rémi Thériault.

P. 15 : Haut/Above: Steve Giasson, *L'homme d'acier*, 2015. Plaque commémorative en acier et en aluminium, rose/Commemorative plaque of steel and aluminum, a rose, 14,4 x 11,5 cm. Photo : Martin Vinette.  
 Bas/Below: Steve Giasson, *snowwhitelienin*, 2010. Vidéomontage couleur, sonore/Colour Video Montage, sound, 3 min. 40 s. Photo : Avec l'aimable permission de l'artiste/Courtesy of the artist.

# CHEF DE GUERRE

Maudits  
Russkoffs

les cocos à  
Moscou!



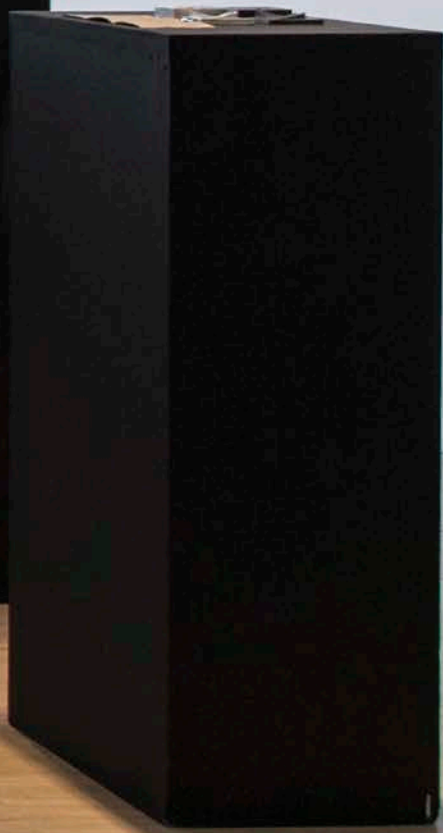
# AH ELLE EST BELLE LA LIBERTÉ!

★ ♪♪ Debout ★  
les damnés de  
♪ la terre

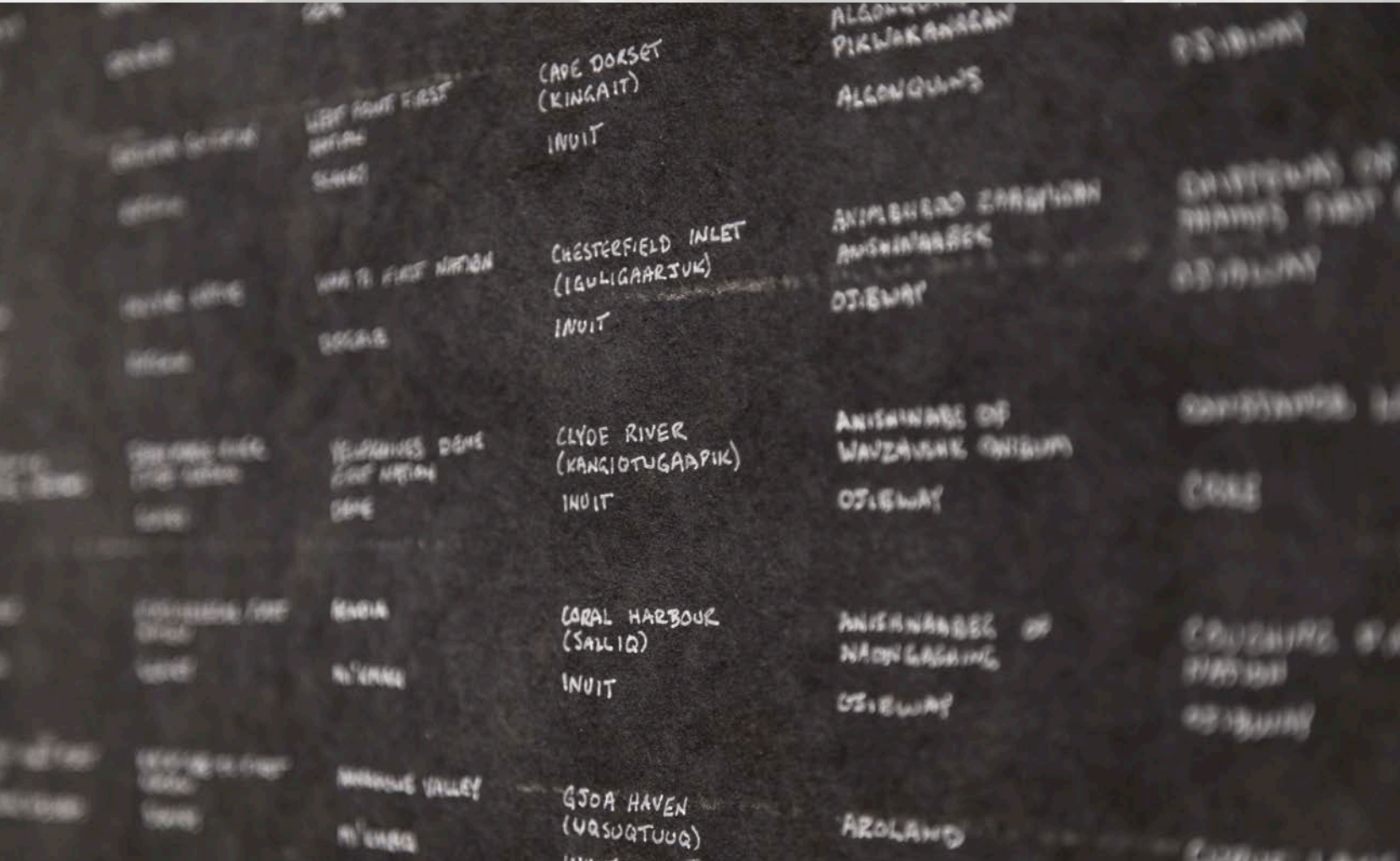


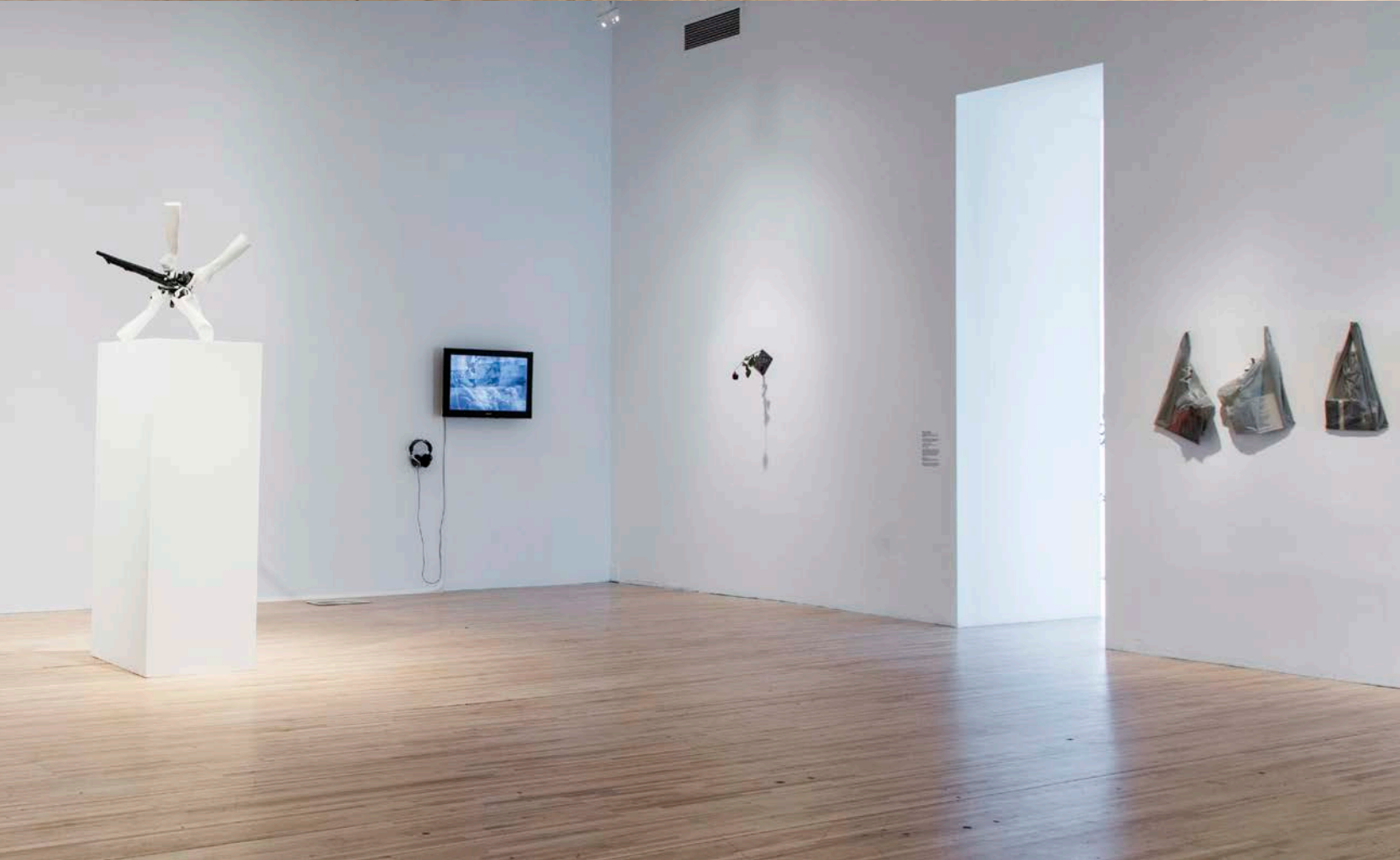
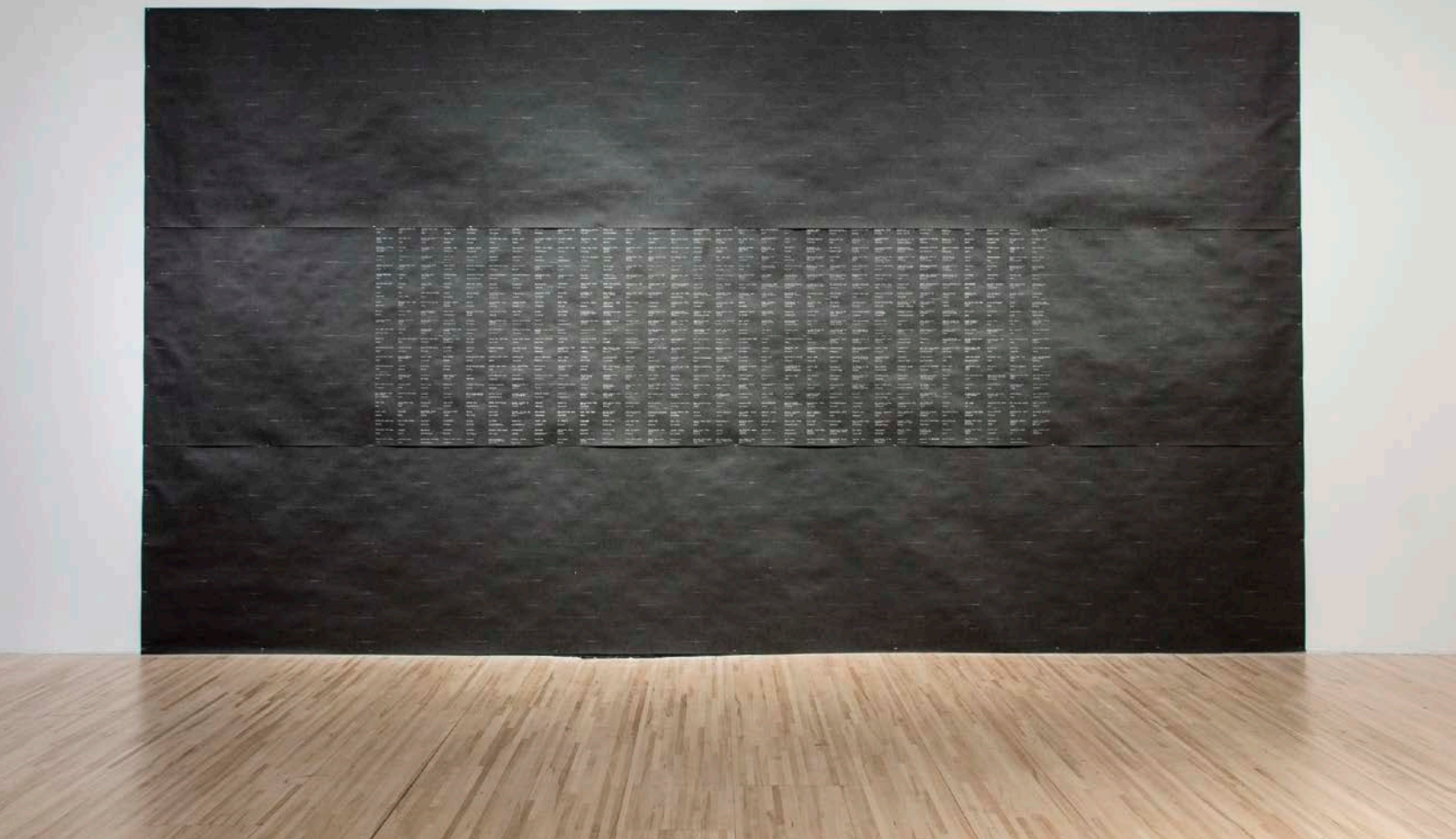


















Wall of Names at Freedom Park, Pretoria  
(GAPP Architects/Urban Designers,  
MRA Architects and MMA Architects,  
2007) and view to nearby/à proximité du  
Voortrekker Monument (background left/  
arrière-plan, à gauche: Gerard Moerdijk,  
1949). Photo: Quentin Stevens.

# Dialogues about National Identity: Recent Memorials in Democratic Capitals

Quentin Stevens

The concept *Gegendenkmal* (counter-monument) emerged in 1980s West Germany to describe critical artistic responses to Germany's difficult history and its persisting Imperial and National-Socialist monuments. Karen Franck, Ruth Fazakerley and I proposed the term 'dialogic memorials' to focus on cases where new commemorative forms and meanings are placed in conscious spatial juxtaposition to existing ones.<sup>1</sup> Three examples we examined emphasize the potential for such dialogue to reflect upon and revise national identity: two in longstanding national capitals, Canberra and Washington, and one in West Germany's largest city, Hamburg.

My subsequent research has expanded upon the study of memorials in various capital cities and their role in national identity. In democratic countries, commemorative landscapes evolve through complex negotiations between political parties, social movements, subject experts, and individual mourners. Such dialogue both reflects a nation's democratic traditions and contributes to them. The following discussion of a range of dialogic memorials in capital cities will emphasize three broad points about the continuing political and historical potency of public art. Old memorials and traditional figurative forms have found renewed relevance in dialogues that revisit history and reframe contemporary national identity. Secondly, the contrasts that recent memorials present with past commemorative frameworks may be spatial as well as formal and representational. Thirdly, South Africa presents a particularly expansive illustration of new memorials developing a thorough dialogue with the past.

## **Dialogues sur l'identité nationale : mémoriaux récents dans des capitales démocratiques**

Apparu dans les années 1980, en Allemagne de l'Ouest, le concept de *Gegendenkmal* (contre-monument) décrit les démarches artistiques qui sont critiques à l'égard de l'épineuse histoire de ce pays et de la persistance de ses monuments impériaux et national-socialistes. Karen Franck, Ruth Fazakerley et moi-même avons proposé l'expression de « mémorial dialogique » pour des cas où les formes et les significations commémoratives sont délibérément placées en juxtaposition spatiale avec d'autres déjà existantes<sup>1</sup>. Les trois instances examinées font ressortir le potentiel offert par ce type de dialogue pour l'examen et la révision de l'identité nationale: deux dans de vieilles capitales nationales, soit Canberra et Washington, et l'autre dans la plus grande ville d'Allemagne de l'Ouest, soit Hambourg.

---

 Re-figuring the Past

Ulrich Böhme and Wulf Schneider's unbuilt winning 1982 proposal for a counter-memorial to Hamburg's *Monument to the Fallen of First Hanseatic Infantry Regiment No. 76* (Richard Kuöhl, 1936)<sup>2</sup> proposed continuing the rows of soldiers out from the original memorial's relief and progressively marching them down into the ground. A fascist monument seen as glorifying war was reframed to enliven debate. The term *Gegendenkmal* was coined in the competition's brief.<sup>3</sup> A recent memorial in the heart of Ottawa, Canada, illustrates another extension of existing, traditional statuary to change the national perspective on historical heroes and values. *Women are Persons!* (Barbara Paterson, 2000) is a tableau of five famous Canadian suffragettes drinking tea and displaying the newspaper announcing non-Indigenous women's right to run for Parliament. It was installed on Parliament Hill, which had previously only admitted statues of twelve statesmen and two British monarchs. The site within this hallowed national precinct was justified 'because it is Parliament Hill and this Parliament which they changed.'<sup>4</sup>

*Memorial to Imre Nagy* (Imre Varga, 1996) in Martyr's Square, Budapest, facing away from the *Soviet Army memorial on Liberty Square* (background left Károly Antal, 1945) and towards the nearby Parliament/aligné face au *Soviet Army memorial on Liberty Square* (arrière-plan, à gauche: Károly Antal, 1945) et à proximité du parlement. Photo: Quentin Stevens.

Two modest dialogic statue memorials stand in central Budapest, Hungary, between the preserved Soviet Army memorial on Liberty Square (Károly Antal, 1945) and Parliament. One is Imre Nagy (Imre Varga, 1996), appointed prime minister by the 1956 anti-Communist Uprising and subsequently executed, the other Ronald Reagan (Istvan Mate, 2011), credited with bringing down Communism. Reagan strides confidently toward the Soviet Memorial; Nagy turns his face, symbolically, away from it.<sup>5</sup> An extensive public art project in Melbourne, Australia, develops dialogic engagement with numerous historic memorials there that express national history and values. *Another View Walking Trail* (Megan Evans and Ray Thomas, 1995) includes elements on the pavement edge at 13 separate sites where they interpose existing memorials onto the viewer's perspective, provoking alternative readings of the historical relations between Australia's settlers and Indigenous groups.<sup>6</sup>

---

 Narrative and Spatial Turns

Some recent memorials present dialogic contrasts with existing commemorative frameworks by establishing new spatial arrangements, particularly in projects that seek to undermine the general triumphalism of national symbolic spaces and communicate a loss of national unity and certainty. Washington's Vietnam Veterans Memorial (Maya Lin, 1982) employs many anti-monumental formal techniques, being sunken, dark,





**Barbara Paterson**, *Women are Persons!/Les femmes sont des personnes!*, 2000. Parliament Hill/Colline parlementaire, Ottawa. Photo: Department of Canadian Heritage/Ministère du Patrimoine canadien.

Ma recherche subséquente s'est élargie à l'étude de mémoriaux dans différentes capitales et à leur rôle dans l'identité nationale. Dans les pays démocratiques, les paysages commémoratifs prennent forme au fil de négociations complexes entre partis politiques, mouvements sociaux, experts et personnes endeuillées. Ce type de dialogue est à la fois un reflet des traditions démocratiques d'une nation et une contribution à celles-ci. Dans cette analyse de divers mémoriaux dialogiques inscrits dans des capitales, je mettrai en relief trois aspects généraux concernant la force politique et historique ininterrompue de l'art public. Premièrement, certains mémoriaux anciens et certaines formes figuratives traditionnelles ont trouvé une nouvelle pertinence dans des dialogues qui revisitent l'histoire et recadrent l'identité nationale contemporaine. En deuxième lieu, les différences que de récents mémoriaux présentent avec des cadres commémoratifs passés peuvent être à la fois formelles et représentationnelles. Troisièmement, l'Afrique du Sud offre un exemple particulièrement éloquent des nouveaux mémoriaux qui entrent dans un dialogue approfondi avec le passé.

### Re-figurer le passé

Sélectionné mais jamais construit, le projet de contre-mémorial, de 1982, d'Ulrich Böhme et de Wulf Schneider au *Mémorial du Régiment d'infanterie n° 76* (Richard Kuöhl, 1936)<sup>2</sup>, à Hambourg, proposait d'ajouter des rangées de soldats à celles déjà en place au mémorial original pour les amener progressivement au ras du sol. Ainsi, un monument fasciste

perçu comme une glorification de la guerre était recadré pour soulever un débat. C'est dans le cahier de charges de ce concours que le terme *Gegendenkmal* a été inventé<sup>3</sup>. Un récent monument commémoratif, au cœur d'Ottawa, illustre également le prolongement de statues traditionnelles existantes pour changer le point de vue national sur les héros et les valeurs de la nation. *Les femmes sont des personnes!* (Barbara Paterson, 2000) illustre cinq célèbres suffragettes canadiennes en train de boire du thé et de montrer le journal annonçant le droit des femmes non autochtones de siéger au Parlement. L'œuvre a été installée sur la colline parlementaire qui, jusque-là, n'avait admis que les statues de douze hommes d'État et de deux monarques britanniques. Son emplacement dans cette vénérable enceinte a été justifié « parce que c'est le Parlement lui-même qu'elles ont changé<sup>4</sup> ».

Deux modestes mémoriaux dialogiques avec statues s'élèvent à Budapest, en Hongrie, entre le mémorial à l'Armée soviétique, conservé sur le square de la Liberté (Károly Antal, 1945), et le Parlement. L'un représente Imre Nagy (Imre Varga, 1996), nommé premier ministre lors du soulèvement anticommuniste de 1956 puis exécuté, et l'autre illustre Ronald Reagan (Istvan Mate, 2011), qui aurait mis fin au communisme. Reagan avance avec confiance en direction du mémorial soviétique; Nagy s'en détourne, symboliquement<sup>5</sup>. À Melbourne, en Australie, un vaste projet d'art public propose un engagement dialogique avec les nombreux monuments commémoratifs historiques qui y expriment l'histoire et les valeurs de la nation. *Another View Walking Trail* (Megan Evans et Ray Thomas, 1995) se compose d'éléments disposés sur le bord de la chaussée, à treize endroits, où ils s'interposent à des mémoriaux existants dans le champ de vision du regardeur, suscitant ainsi des lectures autres des relations historiques entre les colons de l'Australie et les groupes indigènes<sup>6</sup>.



Commemorative precinct *Reconciliation Place*, Canberra (Kringas Architects, 2001), intersecting the main grassy land axis between Parliament and the *Australian War Memorial* / à l'intersection d'un terrain d'herbe situé entre le Parlement et le *Australian War Memorial*. Photo: Quentin Stevens.

and abstract, eschewing didactic text and imagery.<sup>7</sup> But this project's brief also encouraged a site-specific dialogue within the landscape of the National Mall, framing a memorial to a lost, questionable war in an off-axis location with sightlines to earlier triumphant, unifying war memorials: the Washington Monument and Lincoln Memorial. These arrangements establish a spatial dialogue that contests and modifies the official histories told by those earlier works, suggesting perhaps that the American vision has lost its way. Groups dissatisfied with the memorial's negativity and abstraction forced the inclusion of a dialogic figurative rejoinder, *The Three Servicemen* (Frederick Hart, 1984), and sought to turn the wall into a mere backdrop.

Two recent memorials proposed for Canberra, Australia, continue the Vietnam Veterans Memorial's initiative of spatially confronting existing symbolic frameworks.<sup>8</sup> The new commemorative precinct *Reconciliation Place* (Kringas Architects, 2001) includes a raised landscape mound interrupting the open land axis from Parliament House to the Australian War Memorial. A new cross-axis is formed from numerous fragmentary artwork 'slivers' by various designers. These use diverse media to celebrate or lament various aspects of encounter, conflict and reconciliation between Indigenous populations and European colonists. Visitors can take various paths among the artworks, which encourage different readings. The plan can accommodate new works as the reconciliation process continues to unfold. One early artwork here, *Separation* (Simon Kringas, 2002), purportedly commemorating the

systematic government removal of Indigenous children from their homes, was criticized by Indigenous groups as too abstract, lacking any reference to victims, suffering, crimes, or perpetrators. They subsequently installed a more explicit, didactic artwork next to it. *Reconciliation Place* is thus not only a dialogic memorial that "confront[s] the nation state with its own crimes and exclusions."<sup>9</sup> It is also an open, evolving context with the capacity to accommodate different, changing views, preferences and representational forms; a site for dialogue. It provides a rich alternative to the physical, conceptual and thematic traditions and rigidities of state commemoration, and recognizes the complexity, contradiction and evolution of memory.

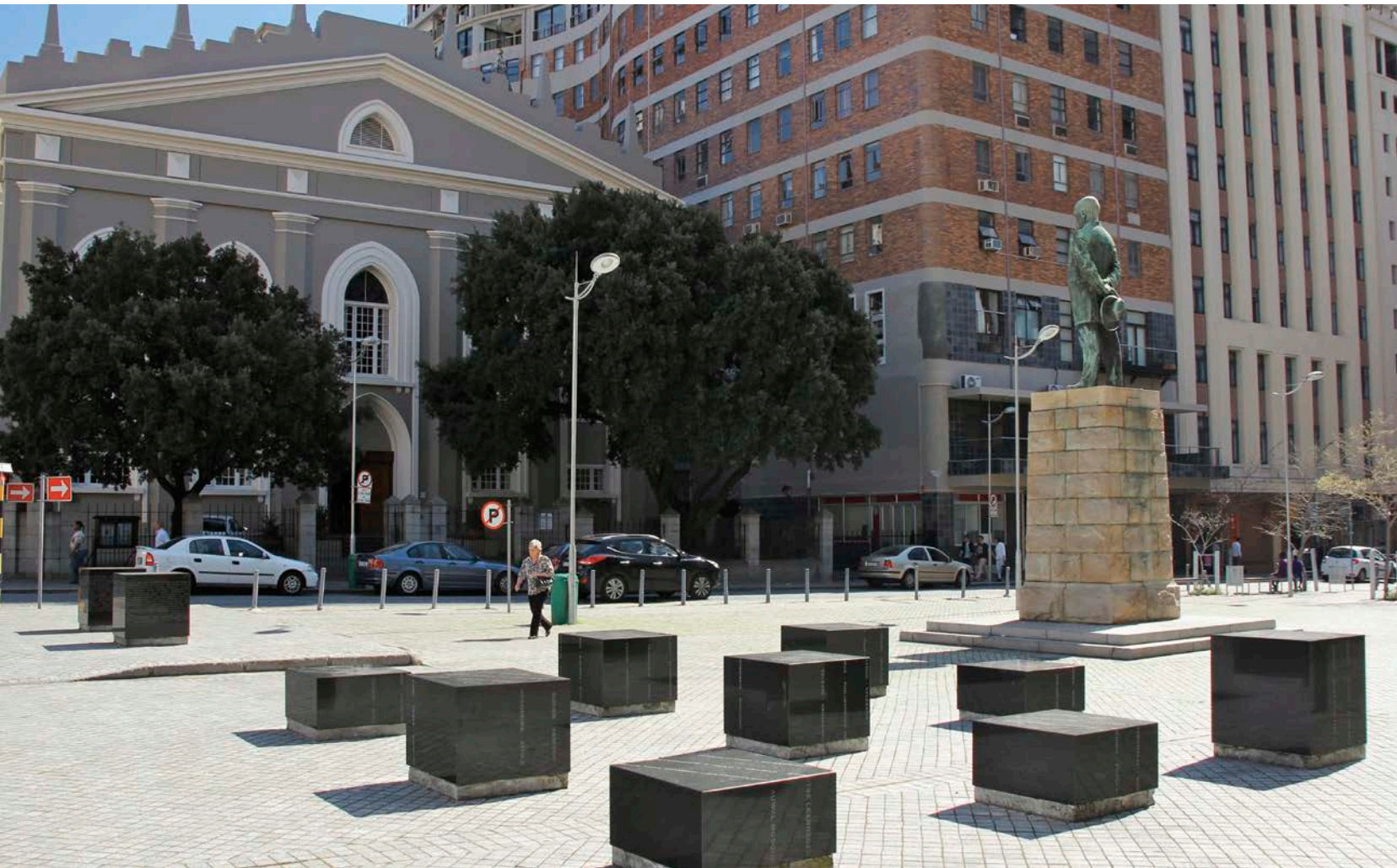
In 2002 another government-funded competition sought another commemorative artwork on Canberra's land axis, closer to Parliament House, for the centenary of non-Indigenous women's suffrage. The chosen site and the competition brief encouraged artworks that were dialogic and also non-traditional in form. The winning proposal, *Fan* (Jennifer Turpin and Michaelie Crawford, 2003) was a 21m-high ochre-red kinetic sculpture with ten blades rotating freely in the breeze. Like Ottawa's *Women are Persons!*, this work intentionally confronted tradition

## Virages narratifs et spatiaux

Quelques récents mémoriaux présentent des contrastes dialogiques avec des cadres commémoratifs existants en établissant de nouveaux arrangements spatiaux, surtout dans le cadre de projets qui visent à miner le triomphalisme des espaces symboliques nationaux et à transmettre la perte d'une unité et d'une certitude nationales. Le Vietnam Veterans Memorial (Maya Lin, 1982), à Washington, a recours à plusieurs techniques formelles anti-monumentales: il est enfoncé, sombre et abstrait, et évite le texte et l'imagerie didactiques<sup>7</sup>. Mais le cahier de charges de ce projet encourageait également un dialogue *in situ* avec le paysage du National Mall, encadrant un mémorial à une guerre perdue, critiquable, dans un emplacement désaxé dont les champs de vision donnent sur des mémoriaux de guerre triomphants, unificateurs, soit le monument à Washington et celui à Lincoln. Ces dispositions établissent un dialogue spatial qui conteste et modifie les histoires officielles racontées par ces œuvres plus anciennes, suggérant peut-être que la vision américaine a fait fausse route. Des groupes, insatisfaits par la négativité et l'abstraction du mémorial, ont forcé l'inclusion d'une réponse figurative dialogique, soit *The Three Servicemen* (Frederick Hart, 1984), tentant ainsi de faire du mur une simple toile de fond.

*Slave Memorial*, Church Square, Cape Town (Wilma Cruise and Gavin Young, 2008) next to statue of / près de la statue JH Hofmeyr (Anton van Wouw, 1920). Photo: Quentin Stevens.

Deux récents mémoriaux proposés pour Canberra, en Australie, poursuivent l'initiative du Vietnam Veterans Memorial consistant à confronter les cadres symboliques existants<sup>8</sup>. La nouvelle enceinte commémorative du nom de Reconciliation Place (Kringas Architects, 2001) comprend un monticule paysager qui interrompt l'axe ouvert allant du Parlement à l'Australian War Memorial. Un nouvel axe transversal est formé par de nombreux « éclats » fragmentaires d'œuvres réalisées par divers designers. Ces derniers se sont servis de différents médiums pour célébrer ou décrier la rencontre, le conflit et la réconciliation entre les peuples autochtones et les colons européens sous divers aspects. Les visiteurs peuvent emprunter divers parcours parmi les œuvres, donnant autant de lectures variées. Le plan peut accueillir de nouvelles œuvres au fur et à mesure que se déploie le processus de réconciliation. Une des premières œuvres ici, *Separation* (Simon Ginkras, 2002), commémorant soi-disant le retrait systématique par le gouvernement des enfants indigènes de leurs foyers, a été critiquée par des groupes autochtones qui la considéraient trop abstraite et manquant de références aux victimes, aux souffrances, aux crimes ou à leurs auteurs. On a subséquemment installé une œuvre plus explicite et didactique à côté d'elle. Reconciliation Place est donc non seulement un mémorial dialogique qui « confronte l'État-nation à ses propres crimes et exclusions<sup>9</sup> », mais aussi un contexte ouvert en évolution qui peut accueillir des points de vue, des préférences et des formes figuratives différentes, changeantes : c'est un site de dialogue. Il fournit une option riche aux traditions et aux rigidités physiques, conceptuelles et thématiques de la commémoration par l'État, et reconnaît la complexité, la contradiction et l'évolution de la mémoire.





and authority in the landscape, heightened by its formal contrast to Canberra's statues of heroic men. Although parliament and the national heritage commission both approved the design, non-governmental heritage groups criticized its impact on Canberra's key historic vista and the lack of public consultation, and while the government minister responsible argued that the bold design suited the suffragettes' own boldness, the project was quickly scuttled, and replaced with a low, modest fountain within a secluded, off-axis garden. This outcome suggests that 100 years has not shown much progress in Australian women's dialogue with the country's patriarchy.

---

## Truth and Reconciliation

South Africa is an exemplary case where post-apartheid changes to the national government, constitution, and heritage management have encouraged a broad, active, critical dialogue between inherited memorials and new ones that redress their narrative errors and omissions.<sup>10</sup> This is deemed essential to help the nation come to terms with past violence and inequality, and build a unified, diverse society.

In Cape Town, the legislative seat and historical colonial capital, Church Square's Slave Memorial (Wilma Cruise and Gavin Younge, 2008) is a set of eleven low granite blocks inscribed with the names of many slaves



9m *Mandela Sculpture* (Andre Prinsloo and Ruhan Janse van Vuuren, 2013) in front of the/en face de l'édifice Union Buildings, Pretoria. Photo: Quentin Stevens.

En 2002, un autre concours subventionné par le gouvernement s'est mis à la recherche d'une autre œuvre d'art commémorative pour l'axe parlementaire de Canberra, plus près du Parlement, afin de souligner le centenaire du droit de vote des femmes non indigènes. Le site choisi et le cahier de charges du concours encourageaient les œuvres d'art de nature dialogique et également de forme non traditionnelle. Le projet gagnant, *Fan* (Jennifer Turpin et Michaelie Crawford, 2003) était une sculpture cinétique rouge ocre de 21 mètres de hauteur, avec dix pales tournant librement au gré du vent. Comme pour *Les femmes sont des personnes!* à Ottawa, cette œuvre confrontait délibérément la tradition et l'autorité présentes dans le paysage, confrontation augmentée par le contraste formel avec les statues des héros de Canberra. Même si la législature et la commission patrimoniale nationale avaient toutes deux approuvé le concept, des groupes patrimoniaux non gouvernementaux ont critiqué son impact sur cet important point de vue historique de Canberra de même que le manque de consultation publique. De plus, même si le ministre responsable du dossier a fait valoir que le concept audacieux reflétait l'audace même des suffragettes, le projet a été rapidement sabordé et remplacé par une modeste fontaine de peu de hauteur dans un jardin retiré, loin de l'axe principal. Ce résultat suggère qu'en 100 ans, il y a eu peu de progrès dans le dialogue entre les femmes et le patriarcat en Australie.

#### Vérité et réconciliation

L'Afrique du Sud est un cas exemplaire où les changements post-apartheid apportés au gouvernement national, à la constitution et à la gestion du patrimoine ont stimulé un dialogue élargi, actif et critique entre les monuments existants et les nouveaux mémoriaux qui réparent les erreurs et les omissions narratives<sup>10</sup>. Cela est jugé essentiel pour aider la nation à accepter la violence et les inégalités du passé, et pour contribuer à la construction d'une société unifiée, diversifiée.

À Cape Town, siège législatif et capitale coloniale historique, le *Slave Memorial* (Wilma Cruise et Gavin Younge, 2008) est un ensemble de onze blocs de granit de petite hauteur sur lesquels ont été gravés les noms de plusieurs esclaves amenés et vendus dans cette ville. Cette œuvre vient nuancer la statue plus ancienne, sur le square, de J. H. Hofmeyr (Anton van Wouw, 1920), qui a fait campagne pour que l'afrikaans soit reconnue comme langue nationale. Le dialogue spatial entre les deux mémoriaux rappelle l'histoire de l'afrikaans comme langue véhiculaire parmi les esclaves et les domestiques qui s'exprimaient en diverses langues. Bien que Cape Town ait plusieurs nouveaux mémoriaux marquant la lutte contre l'apartheid, elle manque de mémoriaux de l'époque de l'apartheid contre lesquels réagir.

Quatre nouveaux mémoriaux, à Pretoria, le siège du gouvernement fondé par les Boers, illustrent un effort consciencieux de développer des contrepoints dialogiques explicites à plusieurs mémoriaux plus anciens érigés à l'autorité afrikaner. Devant l'hôtel de ville, une statue du chef Tshwane (Angus van Zyl Taylor, 2006), qui a donné son nom à la municipalité métropolitaine, a été élevée derrière celles de ses anciens homonymes Martinus et Andries Pretorius (Coert Steynberg, 1945), les redistribuant ainsi dans des rôles de nouveaux venus. Un buste géant du président en période apartheid B. J. Strijdom (Coert Steynberg, 1972), accidentellement endommagé quand le square du même nom

bought and sold here. This work adds nuance to the square's older statue of JH Hofmeyr (Anton van Wouw, 1920), who campaigned to make Afrikaans a recognized national language. The two memorials' spatial dialogue recalls the history of Afrikaans as the lingua franca amongst slaves and servants who spoke diverse tongues. Although Cape Town has numerous new memorials to the anti-apartheid struggle, it lacks apartheid-era memorials to respond to.

Four new memorials in Pretoria, the Boer-founded seat of government, illustrate a conscientious effort to develop explicit dialogic counterpoints to several earlier memorials to Afrikaner rule. Outside City Hall, a statue of Chief Tshwane (Angus van Zyl Taylor, 2006), after whom the municipality has been renamed, has been erected behind those of its former Boer namesakes Martinus and Andries Pretorius (Coert Steynberg, 1945), recasting them as latecomers. A giant bust of apartheid president BJ Strijdom (Coert Steynberg, 1972), accidentally damaged when its namesake square collapsed, will be reinstated. This square, renamed again after Lilian Ngoyi, a leader of a 20,000-strong 1956 women's protest march from this point to Strijdom's presidential office, will house a new Women's Living Heritage Monument that emphasizes women's often-intangible contributions to national heritage through craft, storytelling and song. At the government's Union Buildings, an apartheid-era statue of Boer Prime Minister Barry Hertzog (Coert Steynberg, 1977) has yielded its prominent axial location to a much larger statue of Nelson Mandela (André Prinsloo and Ruhan Janse van Vuuren, 2013), and now stands discreetly to one side on a lower terrace.

On a larger physical and conceptual scale, the new national commemorative project Freedom Park (GAPP Architects/Urban Designers, MRA Architects and MMA Architects, 2007) creates a conscious spatial, formal and narrative dialogue with the nearby Voortrekker Monument (VTM) (Gerard Moerdijk, 1949) honoring the Boer's arrival from the Cape. The VTM occupies a hilltop outside Pretoria, and Freedom Park crowns a more central adjacent hill, dominating views from downtown, the Union Buildings and the historic Trek route. Where the VTM consciously emulates Leipzig's Germanic-nationalist *Volkerschlachtdenkmal* (Bruno Schmitz, 1913), Freedom Park assembles a diversity of indigenous, landscape-based aesthetic and commemorative traditions to emphasize primeval local origins. While the still-popular VTM exclusively remembers Boers, Freedom Park strives for inclusivity. A 700m-long wall, containing 75,000 names, remembers and unites victims of seven different historic struggles for freedom: the pre-colonial wars, genocide, slavery, the Wars of Resistance, Anglo-Boer Wars, World Wars and anti-apartheid struggles. Freedom Park exemplifies how contemporary memorials in South Africa seek to incorporate its difficult heritage, comment upon it, and alter perspectives. The adjacent VTM provides an historical context to Freedom Park's narrative of liberation. A sign-posted 'Road of Reconciliation' connects these two sites, emphasizing, as in Canberra, that reconciliation is an ongoing

process. Defence Force veterans and families protested the exclusion of the 1961-94 anti-insurgency 'Border Wars' from the Wall of Names by erecting a privately-funded memorial at the VTM in 2009.

Developing democratic narratives about a nation requires inclusive opportunities for expression and dialogue. Recent memorials in several democratic nations' key commemorative spaces reveal incremental, if imperfect, efforts to enable difficult, ongoing debates about national history, identity and values. Different national contexts show different amounts of financial investment, political will and grassroots agitation for change, and varying levels of agreement over historical subjects and how they are commemorated. Powers-that-be do not always welcome dialogue.

Some dialogic memorials involve new, contrasting formal approaches. Others intentionally employ existing idioms to revise existing narratives. These new artworks undermine older ones' claims to definitiveness, with their values written in stone and cast in bronze. Individual memorials provide static views of the past, but history keeps unfolding. Nations, cities and their symbols are constantly being reconstructed, physically and discursively. The newer works indicate that democratic national identity itself is about discussion, questioning, difference and change, rather than certainty, singularity and fixity. Indeed, the level and robustness of democracy is reflected and reinforced by memorials that express contrary views, by the space and scope for dialogue.

1. Quentin Stevens, Karen Franck and Ruth Fazakerley, "Counter-monuments: the Anti-monumental and the Dialogic," *Journal of Architecture*, vol. 17, no. 6 (2012): 951-972.
2. Tous les noms, mis entre parenthèses dans ce texte, réfèrent à l'auteur (artiste ou architecte) du monument ainsi qu'à sa date de production.
3. Dinah Wijsenbeek, *Denkmal und Gegendenkmal: Über den kritischen Umgang mit der Vergangenheit auf den Gebiet der Bildenden Kunst* (Munich: Martin Meidenbauer, 2010).
4. Joyce Fairbairn, *Debates of the Senate* (Hansard), Parliament of Canada, December 15, 1997.
5. Quentin Stevens and Shanti Sumartojo, "'56 after '89: Re-Commemorating Hungarian History after the Fall of Communism,'" in *Proceedings of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand*: 31, Translation, edited by Christoph Schnoor (Auckland: SAHANZ and Unitec ePress, 2014): 355-371.
6. Jane M. Jacobs "Staging Difference: Aestheticization and the Politics of Difference in Contemporary Cities," in *Cities of Difference*, edited by J. Jacobs and R. Fincher (New York: Guilford, 1998): 252-278.
7. Stevens et al., "Counter-monuments."
8. Quentin Stevens, "Planning Canberra's Memorial Landscape," *Fabrications*, vol. 23, no. 1, 57-83.
9. Elizabeth Strakosch, "Counter-monuments and nation-building in Australia," *Peace Review: A Journal of Social Justice*, vol. 22, no. 3 (2010): 268.
10. Quentin Stevens and Shanti Sumartojo, "Reconciling South Africa's memories in public space," forthcoming.

---

**Quentin Stevens** is an Associate Professor at the School of Architecture and Design and Director of the Centre for Design and Society at RMIT University in Melbourne, Australia. He is author of *Memorials as Spaces of Engagement: Design, Use and Meaning* (with Karen Franck), *The Ludic City: Exploring the Potential of Public Spaces*, and numerous journal articles, and editor of *The Uses of Art in Public Space* (with Julia Lossau) and *Loose Space: Possibility and Diversity in Urban Life* (with Karen Franck). His research on memorials was funded by a Future Fellowship from the Australian Research Council.

s'est effondré, a été réintégré. Ce square – rebaptisé du nom de Lilian Ngoyi qui, en 1956, y a mené une marche de 20 000 femmes jusqu'au bureau présidentiel de Strijdom – abritera le nouveau Women's Living Heritage Monument qui soulignera les apports souvent intangibles des femmes au patrimoine national par leur travail en artisanat, dans l'art de raconter et le chant. Aux Bâtiments de l'Union du gouvernement, une statue datant de l'apartheid du premier ministre Boer Barry Hertzog (Coert Stynberg, 1977) a cédé son emplacement axial bien en vue à une plus grande statue de Nelson Mandela (André Prinsloo et Ruhan Janse van Vuuren, 2013) et s'élève aujourd'hui discrètement sur une terrasse latérale inférieure.

À une plus grande échelle physique et conceptuelle, le nouveau projet commémoratif national du Freedom Park (GAPP Architects/ Urbain Designers, MRA Architects et MMA Architects, 2007) établit consciemment un dialogue spatial, formel et narratif avec le Voortrekker Monument (VTM) (Gerard Moerdijk, 1949), tout près, qui honorait l'arrivée des pionniers boers de la colonie du Cap. Le VTM occupe le sommet d'une colline à l'extérieur de Pretoria, alors que le Freedom Park couronne une colline plus centrale, à proximité, qui domine les points de vue sur le centre-ville, les Bâtiments de l'Union et l'historique route Trek. Alors que le VTM reprend volontairement le *Volkerschlachtdenkmal* (Bruno Schmitz, 1913) germano-nationaliste de Leipzig, le Freedom Park réunit une diversité de traditions esthétiques et commémoratives indigènes de nature paysagère pour mettre en relief les origines primitives locales. Alors que le toujours populaire VTM évoque exclusivement les Boers, le Freedom Park vise l'inclusion. Un mur de 700 mètres, contenant 75 000 noms, se souvient des victimes de sept différents combats historiques pour la liberté et les réunit: guerres précoloniales, génocide, esclavagisme, guerres de résistance, guerres anglo-boers, guerres mondiales et luttes antiapartheid. Le Freedom Park est un exemple de la manière dont les monuments commémoratifs contemporains, en Afrique du Sud, cherchent à incorporer un héritage difficile, à le commenter et à en changer les perspectives. Quant au VTM adjacent, il fournit un contexte historique au récit de libération du Freedom Park. Une signalisation indiquant « Road of Reconciliation » relie ces deux sites, soulignant, comme à Canberra, que la réconciliation est un processus en cours. Des vétérans de la Defence Force et leurs familles ont protesté contre l'exclusion des « Border Wars » contre-insurrectionnelles de 1961 à 1994 du Wall of Names et ont érigé un mémorial financé par des fonds privés sur le site du VTM en 2009.

Le développement de récits démocratiques sur une nation exige des occasions d'expression et de dialogue inclusives. De récents mémoriaux dans des espaces commémoratifs clés de plusieurs nations démocratiques révèlent des efforts supplémentaires, même s'ils sont imparfaits, visant à faciliter les discussions difficiles en cours sur l'histoire, l'identité et

les valeurs nationales. Différents contextes nationaux affichent différents investissements d'ordre financier, de nature politique et de la part de la base populaire pour provoquer des changements, et manifestent des degrés variés d'entente sur des sujets historiques et la manière de les commémorer. Les pouvoirs en place ne font pas toujours un bon accueil au dialogue.

Certains mémoriaux dialogiques appellent des approches formelles nouvelles et différentes. D'autres utilisent délibérément des idiomes existants pour revoir des récits existants. Ces nouvelles œuvres d'art mettent à mal les œuvres plus anciennes qui revendiquent une clôture définitive et dont les valeurs sont écrites dans la pierre ou coulées dans le bronze. Les mémoriaux individuels offrent des vues statiques du passé, mais l'histoire, elle, continue à se déployer. Les nations, les villes et leurs symboles sont constamment reconstruits, physiquement et discursivement. Les œuvres plus récentes indiquent que l'identité nationale démocratique en soi a tout à voir avec la discussion, le questionnement, la différence et le changement, plutôt qu'avec la certitude, la singularité et la fixité. En fait, le niveau et la robustesse de la démocratie sont reflétés et renforcés par les mémoriaux qui expriment des vues contraires, par l'espace et l'étendue accordés au dialogue.

Traduit par Colette Tougas

1. Quentin Stevens, Karen Franck et Ruth Fazakerley, « Counter-monuments: the Anti-monumental and the Dialogic », *Journal of Architecture*, vol. 17, n° 6, 2012, p. 951-972.
2. Tous les noms, mis entre parenthèses dans ce texte, réfèrent à l'auteur (artiste ou architecte) du monument ainsi qu'à sa date de production.
3. Dinah Wijsenbeek, *Denkmal und Gegendenkmal: Über den kritischen Umgang mit der Vergangenheit auf den Gebiet der Bildenden Kunst*, Munich, Martin Meidenbauer, 2010.
4. Joyce Fairbairn, *Débats du Sénat (Hansard)*, Parlement du Canada, 15 décembre 1997.
5. Quentin Stevens et Shanti Sumartojo, « '56 after '89: Re-Commémorating Hungarian History after the Fall of Communism », dans *Proceedings of the Society of Architectural Historians*, Australia and New Zealand, p. 31, Translation, edited by Christoph Schnoor (Auckland: SAHANZ and Unitec ePress, 2014): 355-371.
6. Jane M. Jacobs, « Staging Difference: Aestheticization and the Politics of Difference in Contemporary Cities », dans *Cities of Difference*, J. M. Jacobs et R. Fincher (dir.), New York, Guilford, 1998, p. 252-278.
7. Stevens et autres, « Counter-monuments », *op. cit.*
8. Quentin Stevens, « Planning Canberra's Memorial Landscape », *Fabrications*, vol. 23, n° 1, p. 57-83.
9. Elizabeth Strakosch, « Counter-monuments and nation-building in Australia », *Peace Review: A Journal of Social Justice*, vol. 22, n° 3, 2010, p. 268.
10. Quentin Stevens et Shanti Sumartojo, « Reconciling South Africa's memories in public space », à paraître.

---

**Quentin Stevens** est professeur agrégé à l'école d'architecture et de design de l'Université RMIT, à Melbourne en Australie, et directeur de son Centre for Design and Society. Il est l'auteur de *Memorials as Spaces of Engagement: Design, Use and Meaning* (avec Karen Franck), *The Ludic City: Exploring the Potential of Public Spaces* et de nombreux articles parus dans des revues ; il a co-dirigé *The Uses of Art in Public Space* (avec Julia Lossau) et *Loose Space: Possibility and Diversity in Urban Life* (avec Karen Franck). Sa recherche sur les mémoriaux a été subventionnée par une « Future Fellowship » de l'Australian Research Council.

# Soft Power ou Les corps-monuments d'Alexandra Pirici

Mélanie Boucher

En 2014, dans le cadre de la *Manifesta 10*, Alexandra Pirici présentait *Soft Power. Sculptural additions to Petersburg monuments*. Cette performance mettait en relation des performeurs avec trois monuments de Saint-Petersbourg, respectivement érigés en hommage à Pierre le Grand, à Catherine II de Russie et à Lénine. Les performeurs intervenaient en demeurant essentiellement immobiles ou en bougeant peu, vacant à de simples occupations. Ils sont intervenus six fois en tout: trois avec le monument Pierre le Grand, deux avec Lénine et une avec Catherine II. Leur présence vivante problématisait l'objectif commémoratif du monument<sup>1</sup> qui pérennise sur la place publique des personnages et des moments historiques de même que les visées sociopolitiques dont ils émanent. Alexandra Pirici créait ainsi des contre-monuments parce que son œuvre rejetait et renégociait les formes et les raisons traditionnelles de la commémoration. À cette fin, les contre-monuments utilisent des stratégies contraires à celles des monuments traditionnels, entre autres, par le choix des matériaux, l'échelle et l'emplacement. Aux habituelles célébrités de marbre et de bronze se substituaient ici des inconnus de chair et d'os. D'autre part, l'artiste générait également des contre-monuments parce que son œuvre formait une réponse critique à des monuments spécifiques<sup>2</sup>. Cette réaction à Pierre le Grand, à Catherine II et à Lénine s'établissait, comme nous le verrons, au niveau des usages et des représentations, de même qu'au niveau formel.

## Soft Power or Alexandra Pirici's Body-Monuments

In 2014, as part of the *Manifesta 10*, Alexandra Pirici presented *Soft Power – Sculptural Additions to Petersburg Monuments*. This performance put performers in a relationship with three Saint Petersburg monuments, erected in homage to Peter the Great, Catherine II of Russia and Lenin respectively. The performers intervened by remaining essentially immobile or moving very little as they went about simple activities. They carried out six interventions in total: three at the Peter the Great monument, two at the one of Lenin and one at the Catherine II monument. Their live presence problematized the commemorative goal of the monument, which is to immortalize historical moments and personalities in public space, as well as the socio-political intentions associated with them.<sup>1</sup> Alexandra Pirici thus created counter-monuments, because her work rejects and renegotiates the traditional purposes of commemoration. To this end, the counter-monuments deploy strategies that are contrary to those of conventional monuments, among other things, through the choice of materials, scale and placement. Anonymous individuals of flesh and blood are substituted for the customary marble and bronze celebrities. Moreover, the artist also generates counter-monuments, because her work critically responds to specific monuments.<sup>2</sup> As we will see, this reaction to Peter the Great, Catherine II and Lenin was established on the level of uses and representations, as well as on a formal level.

**Alexandra Pirici**, *Soft Power. Sculptural Additions to Petersburg Monuments*, 2014. Addition sculpturale au Monument à Catherine II de David Ivanovitch Grimm, Alexandre Opekouchine et Mikhail Mikeshin/Sculptural addition to Monument of Catherine II (1873) by David Ivanovitch Grimm, Alexandre Opekouchine and Mikhail Mikeshin. Photo : Avec l'aimable permission de l'artiste/Courtesy of the Artist.







À gauche/Left: **Alexandra Pirici**, *Persistent Feebleness*, 2013. Addition sculpturale au Monument de la Bataille des Nations à Leipzig (1897-1913)/Sculptural addition to the Monument to the Battle of the Nations in Leipzig (1897-1913) conçu par/by Bruno Schmitz. Photo : Avec l'aimable permission de l'artiste/Courtesy of the Artist.

**Alexandra Pirici**, *Soft Power*. Sculptural Additions to Petersburg Monuments, 2014. Addition sculpturale au Monument à Vladimir Lénine/Sculptural addition at Vladimir Lenin Monument (1926) de Sergey Evseen. Photo : Avec l'aimable permission de l'artiste/Courtesy of the Artist.

Les contre-monuments de *Soft Power* gagnent un sens supplémentaire à cause de la polémique entourant la *Manifesta 10*. Fallait-il boycotter cette dixième édition marquant le 250<sup>e</sup> anniversaire du Musée de l'Ermitage et le 50<sup>e</sup> anniversaire de son ouverture à l'art contemporain, mais se tenant dans un pays qui interdit toute « propagande » de l'homosexualité, c'est-à-dire la diffusion d'informations et l'éducation à son sujet ? Pouvait-on exercer un véritable droit de parole dans la Russie de Vladimir Poutine<sup>3</sup> ? À ce questionnement idéologique, la réponse de Pirici correspond à sa pratique qui est certes critique, mais qui reconnaît

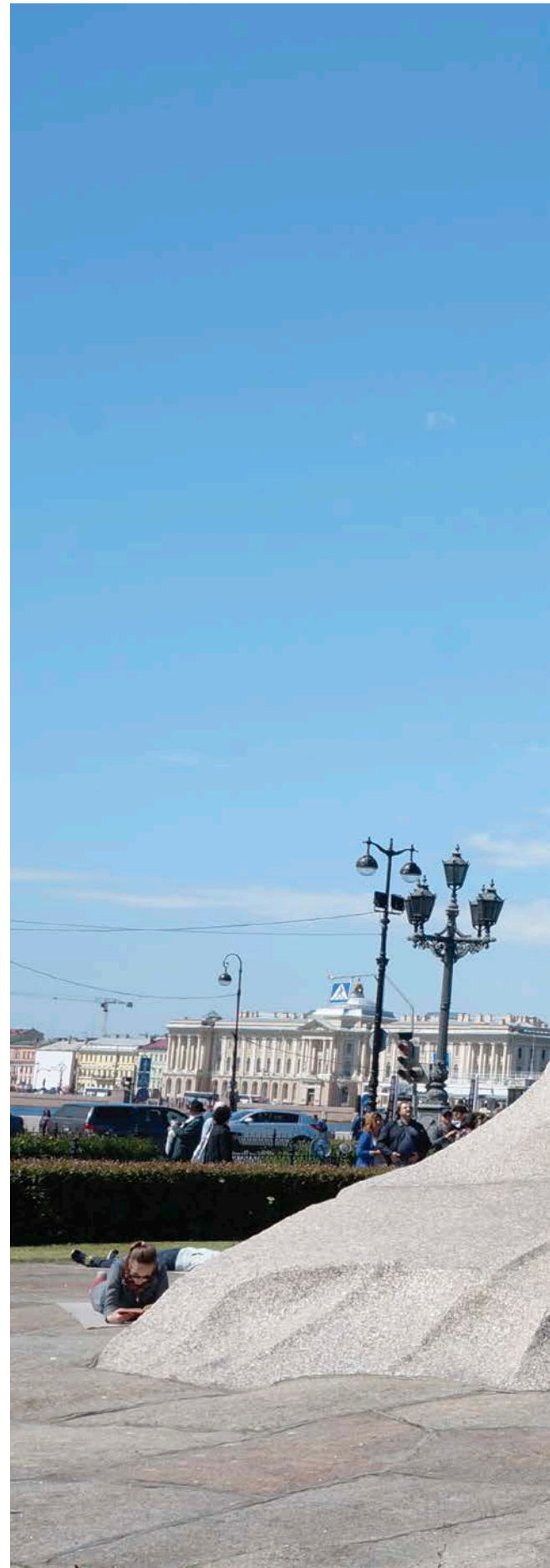
aussi l'intérêt exercé par les choses et les sujets qui font l'objet de la critique<sup>4</sup>. Ici, le monument traduit esthétiquement le pouvoir politique, autocratique, lorsqu'il incarne, à sa façon, les entreprises grandioses, les chefs d'État inébranlables, la grandeur des pays. L'intention de l'artiste n'était pas de se détourner ou d'uniquement confronter cette puissance. Elle intervenait sur celle-ci pour la tempérer, ébranler sa stabilité et revenir sur les idées qu'elle véhicule, en reconnaissant l'intérêt qu'elle est aussi en mesure d'exercer : « *I think it's both to confront and to produce a "détournement" and intervene on them as signifiers – thus both taming but also confronting*<sup>5</sup>. » Le titre *Soft Power*, comme d'autres titres chez Pirici, par exemple *If You don't Want Us We Want You* (2011) ou *Persistent Feebleness* (2013), suggèrent ce positionnement par l'association de notions opposées.

The controversy surrounding *Manifesta 10* gave the *Soft Power* counter-monuments an additional meaning. Should one boycott this tenth edition marking the 250<sup>th</sup> anniversary of the Hermitage Museum and the 50<sup>th</sup> anniversary of its inclusion of contemporary art, but which was being held in a country that forbids any “propaganda” promoting homosexuality, that is to say any dissemination of information or education pertaining to it? Would it be possible to truly practice free speech in Vladimir Putin’s Russia?<sup>3</sup> Pirici’s response to this ideological questioning corresponds to her practice, which, though it is undoubtedly critical, also acknowledges the interest stirred up by the things and subjects that are the object of the criticism.<sup>4</sup> The monument here aesthetically translates autocratic political power by embodying, in its way, grandiose undertakings, unshakeable heads of state, and the greatness of nations. She intervened on this power to tame it, shake it up and to return to the ideas it conveys, all the while acknowledging the influence that it is also capable of exerting: “I think it’s both to confront and to produce a ‘détournement’ and intervene on them as signifiers – thus both taming but also confronting.”<sup>5</sup> The title *Soft Power*, like Pirici’s other titles, for instance *If You Don’t Want Us We Want You* (2011) or *Persistent Feebleness* (2013), suggest this positioning through an association of opposing notions.<sup>6</sup>

Alexandra Pirici’s counter-monuments, of which *Soft Power* is the latest example, are part of a performative practice based on the efforts of people who put themselves on display, strike poses or move about in order to interpret objects or events.<sup>7</sup> *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*, created with Manuel Pelmus in 2013 for the Rumanian pavilion at the Venice Biennale, is the most ambitious example. The immaterial retrospective, which confirmed Pirici’s recognition on the international scene, consisted of an enactment of works presented at the Biennale during its hundred year history, as well as several important events, by performers who took on various bodily poses in a white cube exhibition space in response to a verbal enumeration of work titles and dates.<sup>8</sup>

Unlike this work and her other gallery works, Pirici’s counter-monuments put the performers in the presence of the referents. In *Soft Power*, they wander about and lounge, sitting or stretched out on beach towels, at the steep plinth of the Peter the Great equestrian statue or its surrounding square. They lie down next to the security cordon that girdles Catherine II and begin to mimic its shape by rotating around it at five or ten minute intervals. They spontaneously create a three-level human pyramid that mimics Lenin on his pedestal, keep the pose and then scatter. This visual relationship, between the living and the object, particularly problematizes the idea of the never fully statued body. It is, according to the artist, a sculptural addition to the monument governed by its own material characteristics. It indicates the double standard between ordinary mortals and the bigger than life figures.

**Alexandra Pirici, *Soft Power*.**  
*Sculptural Additions to Petersburg Monuments*, 2014. Addition sculpturale au/Sculptural addition to the *Cavalier de bronze* (1782) d’Étienne Maurice Falconet. Photo : Avec l’aimable permission de l’artiste/Courtesy of the Artist.







Photographie tirée du site Web Lufsig Post, En ligne. <http://lufsigpost.tumblr.com/post/80988848938/cliche-tourist-photos>



Photographie prise sur l'avenue Mont-Royal, septembre 2015. Photo : Mélanie Boucher.

The *Soft Power* performers intervene in busy places, at sites that are worth visiting. They revisit the popular culture associated with these tourist attractions, which consists of souvenirs whereby people appropriate the monuments and conserve a trace of them. Notably, the performers particularly take up this culture's performative manifestations. They react to these games that are played by tourists or public entertainers to engage with or to embody the monument.

However, *Soft Power*, and Pirici's counter-monuments in general, differ in three ways from these popular performances. The first difference resides in how they use the monument. Tourists, who, for instance, photograph or have themselves photographed, pretending to hold up the tower of Pisa, or pinching the Eiffel tower or kissing the Sphinx's missing nose, all pose in a similar way. "8 Tourist Poses You Need to Stop Making," "11 Annoying Tourist Photo Poses:" these illusionistic tricks that one reads on the Internet have become commonplace, boring and unoriginal.<sup>9</sup> They are part of a culture in which the selfie has been standardized. So why does one invent a story with the tower of Pisa that has been told countless of times?

Seeing oneself linked to the monument, as tourists commonly do, is also operative with Pirici. But the activities of the performers with whom she creates these "sculptural additions" to the monuments are not only trivial; they are even anomalous. For example, to lounge on the square, as they did in *Soft Power*, is literally forbidden in Russia; to spread one's towel at the monument or on the cobblestones around it is not a common practice—you do this at home, on the lawn or at the beach. In *Persistent Feebleness*, a second work by Pirici, the performers work away at a computer, snack, sleep or read, comfortably settled on the giants' knees of the Leipzig Monument to the Battle of Nations. They tower several metres over the crowd, busily engaged in their activities. These two works suggest a relationship to the monument, like tourists' stagings do, but one that is unconventional. It is personal and undetermined, prompting a real reappropriation of public space and, hence, a recapturing of the memory—frozen by the monument—in order to actualize it.

The second difference pertains to the representational mode. In the tourist industry, the monument reproductions usually testify to a desire for identical remaking or re-enacting, which is made evident by the pastiche of the figures. Florence, Rome, London and even Montreal: heritage cities which have their lot of costumed and made-up pantomimes standing on the spot before museums, important squares and other attractions, where they seek to fool passers-by. From the Madonna to Yoda, from Michelangelo's David to Tutankhamen, they move only in return for compensation.

This type of immobility, which is intermittent and encourages one to see what will happen next, is of course important in Pirici's work. However, identical reproduction does not have a place in this practice, in which, moreover, it is not mainly the figures that are being mimed. In hugging the security cordon stretched around the Catherine the Great monument, for instance, the *Soft Power* performers did not embody someone, they underlined the presence of an object of secondary importance to the monument. In *Intervention at the House of the People* (2011), the performers created a fragile cardboard form of the Rumanian parliament building. Standing behind the cardboard, they visually superposed it over the parliament, so that it repeated the contours. In Pirici's works imitation triggers a change in the viewer's mind. Repetition necessarily establishes a change, as Deleuze was quick to recognize.<sup>10</sup> However, with Pirici change does not operate through an embodiment of people, like in pantomime, it operates in the relationship between a subject and an object. From a philosophical point of view, the subject holds the object in thought, treating it as something outside of him or herself, as an objective datum opposed to his or her subjectivity. In the present case, the object, whether a trinket or a building, is interiorized by the subject who attempts to fuse with it.

The third difference between *Soft Power* and tourist performances is formal. As we saw, travellers appropriate the monument by simulating an interaction with it. But they also appropriate the statue by mimicking it. Without the gear of professional pantomimes, they reproduce Bruce Lee



Photographie tirée de Keerthi Mohan, « Statue Of Liberty Reopens To Tourists On Independence Day After It Was Closed Following Superstorm Sandy », *International Business Time* (5 juillet 2013), En ligne. <http://www.ibtimes.com/>

Les contre-monuments d'Alexandra Pirici, dont *Soft Power* constitue l'exemple le plus récent, s'inscrivent dans une pratique performative basée sur l'exigence d'être qui se mettent en scène, qui gardent la pose ou se meuvent peu afin d'interpréter des objets ou des événements<sup>7</sup>. *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*, réalisée avec Manuel Pelmus, en 2013, pour le pavillon roumain de la Biennale de Venise, en constitue pour sa part l'exemple le plus ambitieux. La rétrospective immatérielle, scellant la reconnaissance de Pirici sur la scène internationale, consistait en l'interprétation d'œuvres présentées sur une centaine d'années dans le cadre de la Biennale, et de quelques événements qui l'ont marquée, par des performeurs qui enchaînaient aux déclamations des poses corporelles dans une salle d'exposition de type cube blanc<sup>8</sup>.

Contrairement à cette réalisation, ainsi qu'à ses autres œuvres en galerie, les contre-monuments de Pirici mettent en présence les performeurs aux référents. Dans *Soft Power*, ils flânent et se prélassent, assis ou étendus sur des serviettes de plage, sur le socle escarpé de la statue équestre de Pierre le Grand ou sur la place qui l'entoure. Ils se couchent à la place du cordon de sécurité cintrant Catherine II et en imitent la forme en faisant une rotation, toutes les cinq ou dix minutes, autour de celle-ci. Ils créent spontanément une pyramide humaine de trois étages qui mime Lénine sur son socle, gardent la pose puis se retirent. Cette relation visuelle, entre le vivant et l'objet, problématiserait de façon particulière l'idée du corps statufié qui ne l'est jamais totalement. Ce dernier est, aux dires mêmes de l'artiste, une addition sculpturale au monument régie par ses propres caractéristiques matérielles. Il marque le double standard entre le commun des mortels et les personnages qui sont plus grands que nature.

Les performeurs de *Soft Power* sont intervenus sur des lieux de passage, des sites qui valent le détour. Ils auraient revisité la culture populaire, celle qui s'est développée en lien avec ces attraits touristiques, celle des souvenirs, par laquelle les gens s'approprient les monuments et en conservent une trace. De cette culture, chose importante, les performeurs

auraient plus particulièrement repris les manifestations performatives. Ceux-ci réagiraient à celles-là, soit aux jeux du touriste ou à ceux de l'amuseur public, qui se font en présence du monument ou qui l'incarnent.

Mais *Soft Power* et, dans l'ensemble, les contre-monuments de Pirici se différencieraient au moins de trois façons de ces performances populaires. La première de ces différences serait l'usage qui est fait du monument. Le touriste qui, par exemple, se photographie ou se fait photographier en simulant la rétention de la tour de Pise, le saisissement de la tour Eiffel ou un baiser au nez manquant du Sphinx prend une pose commune. « *8 Tourist Poses You Need to Stop Making* », « *11 Annoying Tourist Photo Poses* » : ces trompe-l'œil se sont banalisés, lit-on sur le Web, au point d'être devenus ennuyeux, dépourvus d'originalité<sup>9</sup>. Ils s'inscrivent dans une culture homogénéisante de l'égoportrait. Mais pourquoi donc s'inventer une histoire, déjà mille fois racontée, avec la tour de Pise ?

Se voir relié au monument, usité chez le touriste, opère aussi chez Pirici. Mais les activités des performeurs avec lesquels elle produit ses « additions sculpturales » aux monuments ne sont pas banales; elles sont même anormales. Par exemple, se prélasser sur la place, comme ils l'ont fait dans *Soft Power*, est littéralement interdit en Russie; étendre sa serviette autour d'un monument ou sur le pavé est partout étranger aux usages – cela se fait chez soi, sur le gazon ou à la plage. Dans *Persistent Feebleness*, une seconde œuvre de Pirici, les performeurs s'affairaient à l'ordinateur, cassaient la croûte, dormaient ou lisaient, bien installés sur les genoux des colosses du Monument de la Bataille des Nations de Leipzig. Ils surplombaient la foule de plusieurs mètres, affairés à leurs occupations. Ces deux œuvres suggèrent une relation au monument, comme le font les mises en scène du touriste, mais non conventionnelles. Elle est personnelle et indéterminée, invitant à une véritable réappropriation de l'espace public et, par là, la reprise d'une mémoire que fige le monument pour qu'elle s'actualise.

La deuxième différence serait de l'ordre de la représentation. Dans l'industrie touristique, les reproductions de monuments témoignent habituellement d'une volonté de savoir-faire ou de savoir-être à l'identique, patente dans le pastiche des personnages. Florence, Rome, Londres et même Montréal : les villes patrimoniales possèdent leur lot de pantomimes costumés et maquillés qui, devant les musées, les grandes places et autres attractions, restent cloués sur place de façon à leurrer le passant. De la madone à Yoda, du David de Michel-Ange à Toutankhamon, ils ne bougent que sous rétribution.

Ce type d'immobilité, qui est intermittent et invite à voir ce qui se passera ensuite, compte bien sûr chez Pirici. Cependant, la reproduction à l'identique n'a pas sa place dans cette pratique où, d'ailleurs, ce ne sont principalement pas des personnages qui sont mimés. En épousant la forme du cordon de sécurité cintrant le monument de la Grande Catherine, par exemple, les performeurs de *Soft Power* n'incarnaient pas d'individu, ils soulignaient la présence d'un objet dont l'importance est secondaire dans le monument. Dans *Intervention at the House of the People* (2011), les performeurs créaient, pour leur part, une forme fragile, faite en carton, du siège du parlement roumain. En se tenant derrière les cartons, ils la superposeraient visuellement au parlement, de manière à en reprendre les contours. Dans les œuvres de Pirici, l'imitation induit un changement dans l'esprit de celui ou celle qui

gestures or ones that mirror the statue of Liberty before which they pose. Viewed full-face, in profile or from the back, having the same angle as the statue, they produce a doubling.

In her counter-monuments, Pirici favours doubling, inversions, face-to-face encounters and more broadly speaking, mirror effects. In *Soft Power*, the performers mimed Lenin by stretching out the left hand rather than the right one, as is the case in the monument. For *You Don't Want Us, We Want You*, the performers did not form a vertical structure, instead they lay down on the ground to reproduce a mirror image of the 25 metre pillar of the Memorial of Rebirth in Bucharest. In *Turning Monument* (2014), a tellingly titled work carried out in response to the equestrian statue of Mannerheim in Helsinki, the performers, propped up by others, assumed a very straight pose, but only on one of the pedestal's sides. In being held up horizontally rather than standing vertically, they inverted the direction of the equestrian statue. In reproducing its gesture tourists, like the pantomime, identify with the statue as well as the figure and history they commemorate. Through a formal inversion, Pirici suggests, *a contrario*, a passing through the looking glass. She highlights that which is overlooked in monuments, such as the figures or histories they foreground.

The counter-monuments, which are a response to specific monuments, are sometimes criticized for confronting one ideology with another; for creating a duality that simplifies the meaning and impact of the issues. For Pirici, the criticism is not polarizing, she always appears to be indirect, and that is what matters. She focuses not only on monuments, but also on their predictable social uses. In associating a meaning with a representation, the monuments generally prompt a literal reading and one-track thought; as a consequence they discourage a differentiated appropriation. However, Pirici puts this other appropriation to use. In creating art in relation to the monument as well as to popular culture she introduces a threefold logic rather than a twofold one, and thus provokes indeterminacy.

Translated by Bernard Schütze

1. In this text the monument refers to the entirety of sculptural and architectural productions integrated into public space. The productions are large-scale and appear to extend beyond the limits of their era. I am referring here to the second definition of the monument given in *Vocabulaire d'esthétique*, Étienne Souriau ed. (Paris: Presses universitaires de France, coll. Quadrige, 2<sup>nd</sup> edition, 2004).
2. According to Quentin Stevens, Karen A. Frank and Ruth Fazakerley, there are two types of counter-monuments. The first uses strategies that are the opposite of those deployed by conventional monuments, while the second consists in a response to existing ones. See "Counter-monuments: the Anti-monumental and the Dialogic," *The Journal of Architecture*, vol. 17, no. 6 (2012): 951-972.
3. The controversy began before the Ukrainian crisis. Moreover, the International Association of Art Critics in the Netherlands organized a day of debates on the holding of the *Manifesta 10* in Saint Petersburg, web. <http://aicainternational.org/en/aica-the-netherlands-manifesta-debate/4>.
4. Alexandra Pirici's comments on her participation in *Manifesta 10* are particularly revealing. See "Alexandra Pirici's comments on her participation in *Manifesta 10*" on the *Manifesta 10* blog, web. <http://manifesta10.tumblr.com/post/94064104999/alexandra-pirici-comments-on-her-participation-in>
5. Personal communication with the artist, September 2015, unpublished.
6. Alexandra Pirici explains the meaning of the *Soft Power* title in the video "*Manifesta 10*. Public Program. Alexandra Pirici *Soft Power*," accessed on Youtube, on the *Manifesta* website. <http://manifesta10.org/en/public-program/video/>
7. Pirici calls these interpretations carried out in galleries "enactments;" her interventions with monuments, "sculptural additions." [Personal communication with the artist in June and September, 2015.]
8. For more on *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*, see my article "L'exposition de la performance, entre reenactment et tableau vivant. Les cas de Marina Abramovic ainsi que d'Alexandra Pirici et Manuel Pelmus" which is forthcoming in the next issue of the journal *Muséologies. Les cahiers d'études supérieures*.
9. These types of disparaging remarks are widespread. The cited titles are indicative of this phenomenon.
10. "Does not the paradox of repetition lie in the fact that one can speak of repetition only by virtue of the change or difference it introduces into the mind which contemplates it?" Gilles Deleuze, *Difference & Repetition*, trans. Paul Patton (New York: Columbia University Press, 1993 [1968]): 70.

---

**Mélanie Boucher** is a professor of museology and heritage at l'École multidisciplinaire de l'image de l'Université du Québec en Outaouais. A specialist in 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> century art, her current research focuses on the use of the tableau vivant in contemporary art (FIRC, FRQSC) in addition to the production of events for museum collections (CIÉCO, CRSH research group). Her interest in performance art, which underpins her doctoral thesis, led to the publication of her latest book, *La nourriture en art performatif : Son usage, de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui*, published in 2014 by Editions d'art Le Sabord. Mélanie Boucher is also active as an exhibition curator.

regarde. La reprise instaure forcément un changement, ce qu'a tôt fait de reconnaître Deleuze<sup>10</sup>. Mais le changement, chez Pirici, ne s'opère pas par l'incarnation d'êtres, comme chez le pantomime, il s'opère dans le rapport qu'entretient le sujet à l'objet. D'un point de vue philosophique, l'objet est pensé par le sujet qui le traite en dehors de lui, comme donnée objective s'opposant à sa subjectivité. Dans le cas présent, l'objet, qu'il soit babiole ou bâtiment, serait intériorisé par le sujet qui tente de s'y confondre.

La troisième différence entre *Soft Power* et les performances touristiques serait formelle. Le voyageur, nous l'avons vu, s'approprie le monument en simulant une interaction avec lui. Mais il se l'approprie aussi en faisant lui-même la statue. Sans l'apparat des pantomimes professionnels, il reprend la gestuelle de Bruce Lee ou de la statue de la Liberté devant lesquels il pose. De face, de côté ou de dos, c'est-à-dire dans le même angle que la statue, il génère un dédoublement.

Dans ses contre-monuments, Pirici favorise le dédoublement, les inversions, les face-à-face et plus globalement les effets miroirs. Ainsi, dans *Soft Power*, les performeurs mimaient Lénine en étant un reflet au bras gauche tendu plutôt que le droit. Pour leur part, ceux de *If You don't Want Us We Want You* ne s'érigeaient pas, ils étaient couchés au sol pour reproduire, sur le pavé, une image inversée du pilier de 25 mètres du mémorial de la Renaissance de Bucarest. Dans *Turning Monument* (2014), une œuvre au titre signifiant réalisée avec la statue équestre de Mannerheim à Helsinki, les performeurs, soutenus par d'autres, se tenaient bien droits, mais sur l'un des côtés du socle. En se dressant ainsi à l'horizontale, plutôt que sur le dessus à la verticale, ils inversaient le sens de la statue équestre. En copiant sa gestuelle, le touriste, comme le pantomime d'ailleurs, s'identifie à la statue ainsi qu'au personnage et à l'histoire qu'ils commémorent. Par l'inversion formelle, Pirici suggérerait, *a contrario*, une traversée du miroir. Elle soulignerait ce qui n'est pas considéré des monuments, soit des personnages ou des histoires qu'ils mettent en valeur.

Les contre-monuments, qui sont une réponse à des monuments spécifiques, sont parfois critiqués pour confronter une idéologie à une autre, pour créer une dualité simplifiant le sens et la portée des enjeux. Chez Pirici, la critique n'est pas polarisante, elle semble toujours être indirecte, et c'est là l'essentiel. Elle ne serait pas seulement dirigée vers les monuments, mais aussi vers leurs usages sociaux prévisibles. En associant une signification à une représentation, les monuments invitent, en général, la littéralité et la pensée unique; ils dissuadent, par le fait même, l'idée d'une appropriation différenciée. Pour sa part, Pirici exploite cette appropriation autre. Sa mise en relation de l'art au monument ainsi qu'au populaire installerait une logique à trois plutôt qu'à deux et, ce faisant, provoquerait l'indétermination.

1. Dans ce texte, le monument renvoie à l'ensemble des réalisations sculpturales et architecturales intégrées dans l'espace public, qui sont de grandes dimensions et qui semblent dépasser les limites de leur époque. Je me réfère ainsi à la deuxième définition du monument donnée dans le *Vocabulaire d'esthétique* dirigé par Étienne Souriau, publié à Paris par les Presses universitaires de France, coll. Quadrige, 2<sup>e</sup> édition en 2004.
2. Selon Quentin Stevens, Karen A. Frank et Ruth Fazakerley, il y aurait deux types de contre-monuments. Les premiers emploieraient des stratégies inverses à celles des monuments conventionnels et les deuxièmes formeraient une réponse critique à un monument existant. Dans « Counter-monuments: the Anti-monumental and the Dialogic », *The Journal of Architecture*, vol. 17, n° 6, 2012, p. 951-972.
3. La polémique fut soulevée avant la crise ukrainienne. En outre, l'Association internationale des critiques d'art des Pays-Bas organisa une journée de débat sur la venue de la *Manifesta 10* à Saint-Pétersbourg, En ligne. <http://aicainternational.org/en/aica-the-netherlands-manifesta-debate/>
4. Les commentaires d'Alexandra Pirici sur sa participation à la *Manifesta 10* sont particulièrement éloquentes. Voir « Alexandra Pirici comments on her participation in *Manifesta 10* » sur le blogue de la *Manifesta 10*, En ligne. <http://manifesta10.tumblr.com/post/94064104999/alexandra-pirici-comments-on-her-participation-in>
5. Échanges avec l'artiste, en septembre 2015, non publiés.
6. Alexandra Pirici explique le sens et la portée du titre *Soft Power* dans la vidéo « *Manifesta 10*. Public Program. Alexandra Pirici *Soft Power*, disponible sur Youtube, via le site Web de la *Manifesta*. <http://manifesta10.org/en/public-program/video/>
7. Pirici nomme ses interprétations faites en galerie « promulgations » (*enactments*); ses interventions faites avec des monuments, des additions sculpturales (*sculptural additions*) [Échanges avec l'artiste en juin et en septembre 2015, non publiés].
8. Sur *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*, je renvoie le lecteur à mon article « L'exposition de la performance, entre *reenactment* et tableau vivant. Les cas de Marina Abramovic ainsi que d'Alexandra Pirici et Manuel Pelmus » qui sera publié dans le prochain numéro de la revue *Muséologies. Les cahiers d'études supérieures*.
9. Ce type de dénigrement est largement répandu. Les titres cités sont indicatifs de ce phénomène.
10. « Le paradoxe de la répétition n'est-il pas qu'on ne puisse parler de répétition que par la différence ou le changement qu'elle introduit dans l'esprit qui la contemple? », Gilles Deleuze, « Chapitre II : La répétition pour elle-même » dans *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Épiphanée, 2014 [1968], p. 96.

---

**Mélanie Boucher** est professeure en muséologie et patrimoines à l'École multidisciplinaire de l'image de l'Université du Québec en Outaouais. Spécialiste de l'art des 20<sup>e</sup> et 21<sup>e</sup> siècles, elle poursuit des recherches sur l'usage du tableau vivant en art contemporain (FIRC, FRQSC) de même que sur l'événementialisation des collections muséales (groupe de recherche CIÉCO, CRSH). Son intérêt pour l'art performatif, duquel découle sa thèse de doctorat, a donné lieu à son plus récent livre, *La nourriture en art performatif : Son usage, de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui*, publié en 2014 aux éditions d'art Le Sabord. Mélanie Boucher poursuit également une pratique en commissariat d'expositions.

A group of students visits the *Roma Holocaust Memorial*, March 2014. In the background, the panels displaying the chronology of Nazi persecution, 1933-1945/  
Un groupe d'étudiants visite le Mémorial aux Roms victimes du nazisme, Mars 2014. À l'arrière-plan les panneaux affichant la chronologie de la persécution nazie, de 1933 à 1945. Photo: Nadine Blumer.



# Going Beyond the Pillars of the Memorial Site:

## Berlin's Gallery of Romani Art as "Counter-Monument"

Nadine Blumer

Berlin's Kai Dikhas gallery is dedicated to presenting contemporary artworks of European Romani ("Gypsy") artists. Translated from Romanian, the Romani language, *Kai Dikhas* means "the place of seeing," emphasizing the gallery's aim of bringing visibility to Romani artists and art. Since its opening in 2011, gallery owner Mortiz Pankok, a non-Romani German working in solidarity with Roma struggles, has been combining the commercial objectives of Kai Dikhas with social justice-oriented exhibits and programming, and frequently works in cooperation with local and Europe-wide Romani NGOs as well as with Germany's national Holocaust Memorial to Sinti and Roma Victims of National Socialism (hereafter: Roma Holocaust Memorial).<sup>1</sup> In a recent *Open Society Foundation* article, Romani artist-activists Delaine Le Bas and Tímea Junghaus wrote that the "[promotion of] Romani contemporary art and cultural production" is a necessary step to "deconstruct and counter the visual language of hate and humiliation" that has defined much of Romani history, culminating with the Nazi genocide of the Roma.<sup>2</sup> Indeed, the mandate of the Kai Dikhas gallery, to create a space in which to display and promote Romani art, is as socially and politically oriented as it is concerned with artistic and commercial objectives.

### **Au-delà du devoir de mémoire : la Galerie Kai Dikhas comme contre-monument rom**

Le mandat de la Galerie Kai Dikhas de Berlin est de présenter des œuvres d'artistes contemporains roms d'Europe. En langue romani, Kai Dikhas signifie « l'endroit où l'on voit », mettant en relief l'objectif de la galerie de rendre visible, auprès d'un plus grand public, le travail artistique des Roms. Depuis son ouverture, en 2011, le galeriste Moritz Pankok, un Allemand solidaire de la lutte des Roms, joint les objectifs commerciaux de la galerie à une programmation axée sur des questions de justice sociale, en collaboration avec les ONG roms d'Allemagne et d'ailleurs en Europe, ainsi qu'avec le Mémorial aux Roms européens assassinés pendant le nazisme à Berlin<sup>1</sup>. Dans un récent article pour l'*Open Society Foundation*, les artistes militants roms Delaine Le Bas et Tímea Junghaus affirmaient « [qu'il est nécessaire] de promouvoir l'art contemporain rom, dans le but de déconstruire le langage visuel de la haine et de l'humiliation » qui a caractérisé une bonne partie de l'histoire des Roms, dont le nadir fut le génocide aux mains des nazis<sup>2</sup>. Le mandat de la Galerie Kai Dikhas est ainsi défini par des objectifs tant sociopolitiques qu'artistiques et commerciaux.



By contrast, Germany's official site for the commemoration of the Nazi genocide of the Roma—the Roma Holocaust Memorial—located approximately three kilometres from Kai Dikhas, greets visitors at its entrance with a code of conduct engraved on a bronze plaque that, among other rules, prohibits political demonstrations or activities of any kind.<sup>3</sup> The memorial, an initiative of Germany's Romani leadership, opened in 2012 with funding from the German federal government, and is located on a prominent plot of land donated by the Berlin municipality. Romani activists and their allies, as well as the German mainstream media have celebrated the Memorial's opening as a sign of recognition for a genocide that has been largely ignored. As declared by German Chancellor Angela Merkel at the Memorial's inauguration, the Roma Holocaust Memorial stands as a "promise... to protect minorities today and tomorrow." The extent to which the memorial fulfils this oath, particularly in regard to ongoing violent discrimination against European Roma people is questionable, not least because of the ban against political activity imposed on the site. However, the memorial *does* have political potential. This potential is made evident when we consider the memorial *in relation* to other initiatives, or as part of a broader landscape of commemoration and cultural production.

It is in this context that I want to consider the relationship between the Kai Dikhas art gallery and the Roma Holocaust Memorial: a private art gallery on one hand, and a state-run memorial site on the other. Drawing on Steven et al.'s (2012) definition of "counter-monument" on which this issue of *ESPACE* magazine is focused—a structure that "embodies a critical response to an existing monument... and establishes a dialogue in which the new and original can no longer be thought of as separate entities"<sup>4</sup>—I will look at how we might frame Kai Dikhas as a particular kind of "counter-monument" in relation to the Roma Holocaust Memorial, and how this relationship stimulates and increases the public's critical socio-political engagement with the history in question. The gallery's artistic program, while it does not oppose the meaning or subject of the Roma Holocaust Memorial, *does* speak directly to, and engages with, the memorial through art exhibits, performance pieces, the hosting of lectures and other activities related to commemoration of the Holocaust and in conjunction with the Foundation of the Jewish Holocaust Memorial, the administrative body responsible for overseeing the Roma Holocaust Memorial. In doing so, the artistic practice and programming at Kai Dikhas imbues the fairly conventional monumental form of the Roma Holocaust Memorial with new meanings and political relevance, thereby establishing a relationship of dialogue and exchange with it. The memorial has also influenced the organization and positioning of the Kai Dikhas gallery within Berlin and Germany's socio-political environment of Romani activism by providing a tangible point of reference for Romani history in the centre of the city.

By focusing on the "dialogic coupling" of these two different spaces, I aim to reveal the political limitations of the original Roma Holocaust Memorial itself, the role of art in galvanizing politics, and also call attention to the benefits of analyzing commemoration in terms of broader landscapes of interconnected sites and structures.<sup>5</sup>

---

## Germany's National Roma Holocaust Memorial

Designed by Jewish Israeli architect Dani Karavan, the Roma Holocaust Memorial is constituted by a reflective pool that is 12m in diameter with a retractable triangular stone pillar at its centre. Engraved in both English and German around the edge of the pool is the poem *Auschwitz* by the Italian Roma poet Santino Spinelli. The pool is surrounded by broken shards of stone engraved with the names of approximately 200 concentration camps to which Roma were deported, placed into forced labour, tortured, experimented on, and eventually murdered. The memorial site is bordered on one side, which also serves as its entrance, by a series of panels displaying the chronology of the Nazi genocide of the Roma from 1933–1945. Located in close proximity to Germany's other national Holocaust memorials, dedicated to Jewish victims, gay victims, and those murdered under the so-called "euthanasia" program, and situated directly in between the German parliament building and the Brandenburg Gate, the Roma Holocaust Memorial stands both symbolically and geographically at the centre of Germany's official Holocaust narrative and in the political "heart" of the nation.

The Roma Holocaust Memorial corresponds in several ways to what the literature would consider a "conventional monument": it is located in a central area of the city and in close proximity to the political seat of power, its meaning is conveyed literally, and it is built out of conventional materials such as stone and granite. Additionally, the memorial's decidedly past-oriented focus—the displayed chronology of persecution ending in 1945, the ban on political activity—can be read as one way in which the government, in erecting this memorial, has divested itself from its "obligation to remember," which in this case, refers to the country's historical responsibility to address the current realities of anti-Roma violence and xenophobia.<sup>6</sup> The memorial simultaneously defies convention as well. Features such as the retractable stone pillar in the centre of the reflective pool, upon which a fresh flower is placed daily, create a dynamic ritual of renewal and thus, "perpetual irresolution" of meaning at the site (for James Young this is "the surest engagement with Holocaust memory"). And, unlike traditional monuments whose *raison d'être* is to celebrate the nation, the Roma Holocaust Memorial is an initiative of the victim group itself that seeks to make public and visible Germany's past crimes.

When the Roma Holocaust Memorial opened in 2012, the media declared it a moment of great historical importance. "No Longer Second Class Victims," read the headline of the *Berliner Morgenpost* daily newspaper.<sup>8</sup> While the *Deutsche Welle* website, somewhat more skeptical, asked, "Can a Memorial End Discrimination?"<sup>9</sup> On its own, I believe that a memorial is neither capable of nor responsible for "ending discrimination." In conjunction with other initiatives and as part of a broader network of commemorative practices, however, a memorial's function may well stretch beyond the narratives it communicates and the aesthetics of the site itself. The dialogue gradually evolving between the Roma Holocaust Memorial and the Kai Dikhas art gallery suggests the ways in which the memorial may in fact communicate a history of violence that is at once more critical and political than its original mandate (officially) allows.

À l'entrée du site commémoratif officiel allemand du génocide des Roms – le Mémorial aux Roms – situé à trois kilomètres de Kai Dikhas, le public est accueilli par un écriteau interdisant, entre autres, les manifestations politiques de toutes sortes<sup>3</sup>. Ce monument, une initiative des dirigeants de la communauté rom d'Allemagne financée par le gouvernement allemand, vit le jour en 2012 sur un site de choix offert par la ville de Berlin. À l'époque, l'ouverture du site fut célébrée, autant par les médias allemands que par les militants roms et leurs sympathisants, comme la reconnaissance officielle d'un génocide largement ignoré. Comme l'a dit la chancelière allemande Angela Merkel à la cérémonie d'inauguration, le Mémorial aux Roms « représente une promesse de protéger les minorités aujourd'hui et demain ». Toutefois, à ce jour, on ne peut affirmer que cette promesse ait été tenue, surtout dans la mesure où toute manifestation politique sur le site est interdite, sans parler de la discrimination violente qui persiste à l'égard des Roms. Le monument commémoratif a pourtant un grand potentiel politique qui devient évident quand on le considère en parallèle avec d'autres initiatives et dans les contextes plus larges de production culturelle et de commémoration.

C'est dans cette perspective que je propose une mise en relation entre la Galerie Kai Dikhas et le Mémorial aux Roms. D'un côté une galerie privée et, de l'autre, un site commémoratif mis en place par le gouvernement. Je prendrai comme point de repère principal la définition du contre-monument de Quentin Stevens (2012), qui constitue d'ailleurs la thématique de ce numéro d'*ESPACE art actuel*, à savoir une structure qui incarne « une réponse critique à un monument existant [et qui établit] un dialogue avec ce dernier par lequel ni le monument d'origine, ni le nouveau ne pourraient plus être envisagés l'un sans l'autre<sup>4</sup> ». Je vais considérer la Galerie Kai Dikhas comme forme particulière de contre-monument, en relation avec le Mémorial aux Roms, et examiner comment cette relation consolide l'engagement critique et sociopolitique du public à l'égard de l'histoire des Roms. Le mandat de la galerie n'est pas de s'opposer à celui du Mémorial aux Roms et à ses visées, il s'agit plutôt de s'engager avec ce que représente le monument commémoratif au moyen d'expositions, de performances, de conférences et d'autres activités portant sur la commémoration de l'Holocauste, en partenariat avec la Fondation du Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe, l'entité administrative qui gère le Mémorial aux Roms. De cette façon, la programmation de Kai Dikhas confère à la forme passablement conventionnelle du Mémorial aux Roms un sens et une pertinence politique renouvelés, créant ainsi un espace de dialogue inédit entre les deux lieux. La présence de ce monument commémoratif, comme point de repère concret au centre de Berlin et symbole visible de l'histoire des Roms, influe également sur l'organisation et les positions prises par la Galerie Kai Dikhas dans l'environnement sociopolitique du militantisme rom berlinois et allemand.

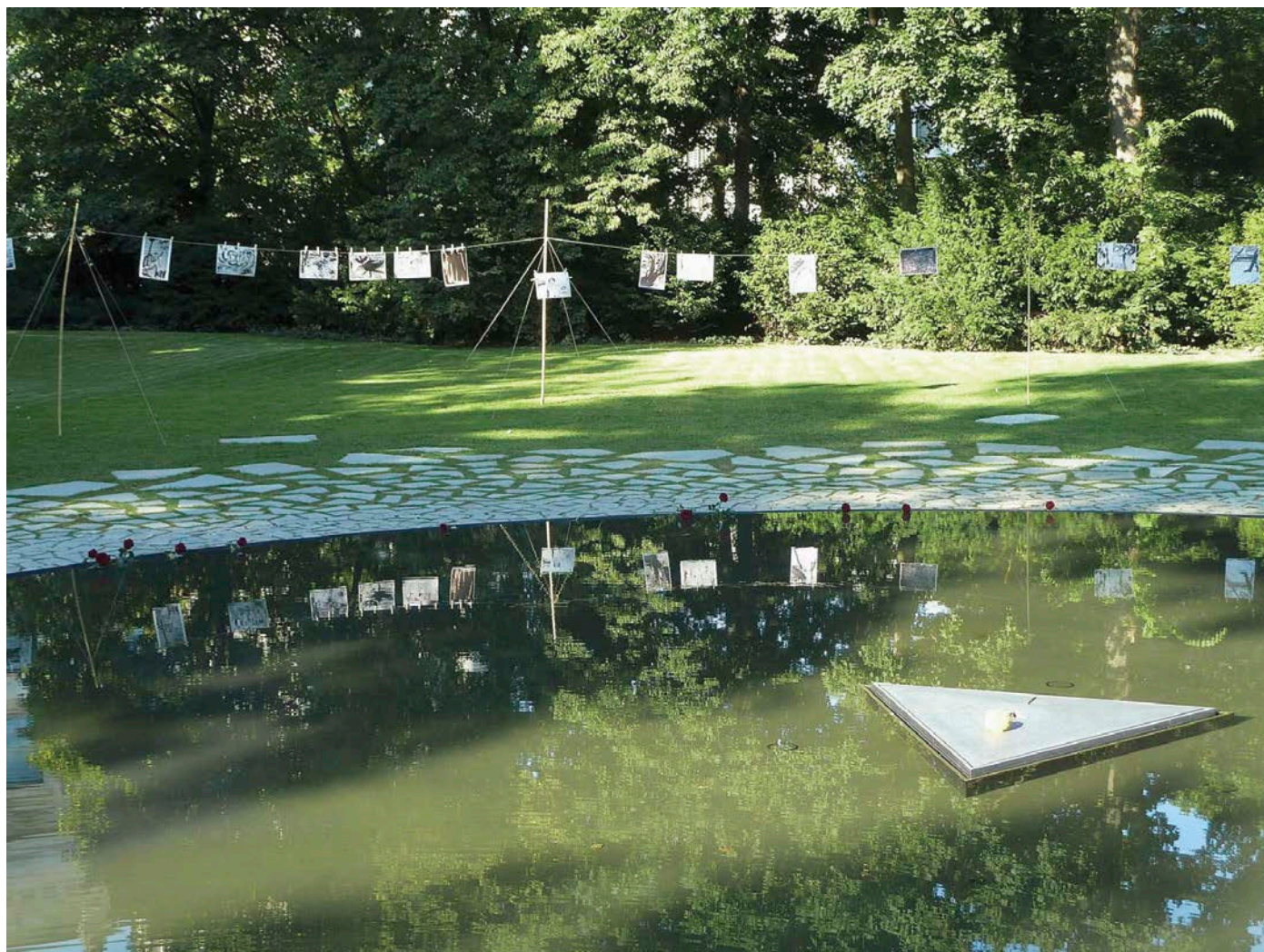
En effectuant une mise en relief du « jumelage dialogique » entre ces deux espaces, je souhaite souligner les limites politiques d'un monument comme le Mémorial aux Roms, le rôle que joue l'art dans l'action politique engagée et l'intérêt d'analyser la commémoration par rapport au paysage plus large, un paysage composé de sites, de structures et des rapports existant entre eux<sup>5</sup>.

## Le Mémorial aux Roms européens assassinés pendant le nazisme

Conçu par l'architecte israélien Dani Karavan, le Mémorial aux Roms est constitué d'une pièce d'eau de douze mètres de large avec, au centre, une colonne triangulaire rétractable en pierre. Le poème *Auschwitz*, du poète rom italien Santino Spinelli, est gravé sur le pourtour de l'étang artificiel qui, lui, est entouré de fragments de pierre cassée sur lesquels sont inscrits les noms d'environ 200 camps de concentration dans lesquels les Roms furent internés, assujettis au travail forcé et à des expériences « scientifiques », torturés, et assassinés. Du côté de l'entrée du site, une série de panneaux présente la chronologie du génocide des Roms aux mains des nazis entre 1933 et 1945. Situé entre le parlement allemand et la porte de Brandebourg, à proximité des autres mémoriaux nationaux allemands de l'Holocauste – les monuments aux Juifs, aux homosexuels, aux victimes du soi-disant programme d'euthanasie – le Mémorial aux Roms est au cœur géographique du centre de pouvoir de l'Allemagne et au cœur du discours que tient le pays sur l'Holocauste.

Le Mémorial aux Roms correspond, en plusieurs points, à ce qui constitue un monument conventionnel: il est situé au centre de la ville, à proximité des lieux de pouvoir son sens est concrétisé de façon très littérale et il est composé de matériaux classiques comme la pierre et le granit. De plus, l'importance accordée exclusivement au passé, le fait que la chronologie des persécutions prend fin en 1945 et l'interdiction des manifestations politiques sur le site font preuve d'un désintérêt du gouvernement par rapport à son devoir de mémoire, qui se traduit par un refus de faire face aux réalités actuelles de violence et de xénophobie à l'égard des Roms<sup>6</sup>. D'un autre côté, le Mémorial va à l'encontre des conventions. Des éléments comme la colonne de pierre rétractable, sur laquelle on pose une fleur quotidiennement, créent une dynamique rituelle de renouveau, donnant lieu à une « irrésolution permanente » quant au sens du monument commémoratif, ce qui, pour James Young, est « une garantie d'engagement vis-à-vis de la mémoire de l'Holocauste<sup>7</sup> ». Contrairement à bien des monuments, dont la principale raison d'être est de chanter les louanges de la nation, le Mémorial aux Roms représente une véritable initiative de la part de victimes désirant mettre en lumière, auprès du grand public, les crimes du passé.

À l'inauguration du Mémorial aux Roms en 2012, les médias allemands ont qualifié ce moment d'une grande importance historique. À la une du quotidien *Berliner Morgenpost*, on pouvait lire : « Plus jamais de victimes de seconde classe<sup>8</sup> ». Pour sa part, le *Deutsche Welle* se montrait plus prudent : « Un monument peut-il mettre fin à la discrimination ?<sup>9</sup> » Un monument commémoratif ne peut effectivement pas, par lui-même, mettre fin à quelque discrimination que ce soit. Cependant, quand on le met en œuvre au sein d'initiatives plus larges dans le contexte d'un réseau de pratiques commémoratives, la fonction du monument peut s'étendre au-delà de son discours d'origine et de l'esthétique du site comme tel. Le dialogue instauré entre le Mémorial aux Roms et la Galerie Kai Dikhas suggère qu'il existe de nouvelles façons de transmettre une histoire de violence, des façons critiques et engagées en dehors du discours officiel.



**Cejja Stojka**, Works exhibited on the grounds of the Roma Holocaust Memorial/œuvres exposées sur le site du Roma Holocaust Memorial, 2013. Photo: Courtesy of/Avec l'aimable permission de Moritz Pankok.

### Cejja Stojka and Roma Holocaust Memory

I will describe a few aspects of the programing in order to highlight the symbolic dialogue or “dialogic coupling” developing between the gallery and the memorial. The Kai Dikhas Gallery has twice exhibited the work of Austrian Romani Holocaust survivor Cejja Stojka (in 2012 and 2014), and in summer 2015 cooperated with Budapest’s Gallery8—another gallery devoted to works by Romani artists—to present the same exhibit there. Stojka’s renderings of Nazi deportations, concentration camps, and genocide and its aftermath are considered central to the development of a Roma narrative of the Holocaust. And, as described in the statement that accompanied the exhibit, Stojka’s work is implicated in contemporary Romani politics: “It took artists like Cejja Stojka to finally break the taboo of silence, which existed within the Roma community as a consequence of the shame and humiliation of the Holocaust. This process... was essential in empowering the Sinti and Roma to fight for recognition within a hostile environment that still denied the persecution of Roma during the Nazi era. The artistic work on the past became a political intervention in the present.”<sup>10</sup>

On August 2<sup>nd</sup>, 2013, Roma Holocaust Memorial Day, Pankok physically linked the gallery with the Roma Holocaust Memorial site by bringing a selection of Stojka’s artwork to display on the memorial grounds, where an official commemoration ceremony took place. This initiative was a partnership between the Foundation of the Jewish Holocaust Memorial and two Berlin-based Roma associations. Also present at the ceremony was parliamentarian Tom Koenigs (Alliance ‘90/Green Party), a long-standing advocate of Romani rights, who delivered a speech at the ceremony that focused on how “Germany must fulfil its historical responsibility to the Sinti and Roma—here and now.”<sup>11</sup>

In the summer of 2015, Pankok again linked the gallery space with the memorial site, this time by hiring busses to move visitors more easily between the commemoration ceremony at the memorial and a special exhibit at the gallery, co-curated with Gallery8, called *Transmitting Trauma? Contemporary Reflections on the Memory of the Roma*



Ceija Stojka, *Leichen*, 2007. In the retrospective/ lors de la rétrospective *Die Hellen Bilder*, 2014, Galerie Kai Dikhas. Photo: Nadine Blumer.

## Ceija Stojka et la mémoire de l'Holocauste rom

Je détaillerai, maintenant, quelques aspects de la programmation afin de mettre en relief le dialogue symbolique et le « jumelage dialogique » évolutif entre la Galerie et le monument commémoratif.

La Galerie Kai Dikhas a exposé, à deux reprises, en 2012 et 2014, le travail de l'artiste rom autrichienne et survivante de l'Holocauste Ceija Stojka, et a collaboré à une exposition de ses œuvres, à l'été 2015, avec la Gallery8 de Budapest – une autre galerie dédiée à la production artistique rom. Les tableaux de Stojka qui mettent en scène les déportations, les camps, le génocide et ses conséquences furent déterminants dans l'élaboration du discours rom sur l'Holocauste. Comme l'affirme le texte d'accompagnement de l'exposition, le travail de Stojka joue un rôle important dans l'engagement rom actuel : « Il a fallu des artistes comme Ceija Stojka pour briser le silence qui régnait au sein de la communauté rom, un silence causé par la honte et l'humiliation de l'Holocauste. Ce processus fut nécessaire pour que les Sinté et les Roms montent aux barricades et se battent pour une reconnaissance face à une société hostile qui a fermé les yeux sur la persécution des Roms durant le nazisme. Ce travail artistique portant sur le passé est devenu un vecteur d'action politique dans le présent.<sup>10</sup> »

Le 2 août 2013, à l'occasion de la Journée de commémoration de l'Holocauste rom, Moritz Pankok a créé un lien physique entre la Galerie et le Mémorial aux Roms en présentant une sélection des œuvres de Stojka sur les lieux du monument commémoratif durant la cérémonie de commémoration officielle. Cette initiative était le fruit d'une collaboration entre la Fondation du Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe et deux organismes roms de Berlin. Durant la cérémonie, le parlementaire Tom Koenigs (Alliance 90 / Les Verts), un défenseur de longue date de la cause rom, a affirmé que « l'Allemagne a le devoir d'assumer ses responsabilités historiques vis-à-vis des peuples sinté et rom, aujourd'hui et maintenant.<sup>11</sup> »

L'année suivante, en 2015, Pankok a recréé ce lien entre les deux sites, en fournissant une navette entre la cérémonie de commémoration au Mémorial et la Galerie pour les visiteurs d'une exposition collective coorganisée avec la Gallery8, intitulée *Transmettre les traumatismes ? Réflexions contemporaines sur la mémoire de l'Holocauste rom, qui réunissait des œuvres d'artistes roms* de partout en Europe et des Balkans. L'exposition a servi de point de rencontre entre la commémoration, l'art et l'action politique actuelle. Selon le communiqué de presse, « l'exposition propose aux artistes contemporains de réfléchir sur la mémoire de l'Holocauste rom. Les démarches artistiques et les œuvres présentées abordent les préjugés et la romaphobie ambiante, le passé des Roms et ses liens avec la tendance actuelle à prendre la communauté comme bouc émissaire.<sup>12</sup> »

*Holocaust*, with works by Romani artists from across Europe and the Balkans. As described in the press release for this event, we once again see a mixing of Holocaust commemoration, art, and contemporary politics: “The exhibition invites contemporary artists to reflect upon the memory of the Roma Holocaust. The artistic statements and works confront the Roma past and its relation to the stereotyping, scapegoating and anti-gypsyism of our present.”<sup>12</sup>

When I interviewed Moritz Pankok in early 2014, he spoke at length about the significance of the Roma Holocaust Memorial and its relationship to the gallery: “Dealing with contemporary anti-Gypsyism isn’t merely a part of memory work [*Erinnerungsarbeit*] or the task of the Foundation of the Jewish Holocaust Memorial. It is also work for the everyday. This describes our cultural work here in the gallery and the work of the state, which is to reveal the mechanisms of racism and then to prevent them. This is work for all of us to undertake and *it derives now from the [Roma Holocaust] Memorial*... The reference to the present day is evident when you go to the Memorial and you see yourself reflected in the water there and you realize that you are involved in this history. This is how the Memorial provides us with a contemporary focus.”<sup>13</sup> (Emphasis added.)

As Pankok explained, visitors to the memorial will learn about the past and present persecution of Roma people when they see themselves reflected in the waters of the memorial structure. This link between past and present is, however, a tenuous one; on its own, the memorial site is predominantly past-oriented and apolitical. But, efforts emerging from external initiatives such as Kai Dikhas create the potential to expand the functions of the memorial into a place where contemporary activism derives legitimacy from the past, and where collaborative efforts between state-led and grassroots organizations and memory activists coalesce in and around an undeniably potent public site. As I have illustrated throughout this article, Kai Dikhas uses art as a vehicle for political action and critical engagement with contemporary social injustice in ways that the memorial is unable to do on its own. In doing so the art gallery extends the meaning and influence of the memorial beyond the delimited physical site upon which it sits, and shifts the focus increasingly to the political possibilities of the present. In turn, the memorial functions as a catalyst for more agile and intangible socially-engaged politics like those exercised by the Kai Dikhas gallery, despite official bans against overt political activity on the site of the memorial itself. In this case, Kai Dikhas “stretches,” rather than subverts, the Roma Holocaust Memorial beyond its original physical and social potential. This dialogic relationship between official memorial site and private gallery is an important node

in a broader Europe-wide network of Romani commemoration, artistic representation, political protest and public education. It is here, as part of this interconnected network of structures and institutions of memory that the Roma Holocaust Memorial may truly offer the public the “contemporary focus” that Pankok identifies as necessary to “reveal the mechanisms of racism and then to prevent them.” In this way, the Roma Holocaust Memorial is most meaningfully considered in dialogue with “counter” spaces such as the Kai Dikhas Gallery, and the socially and politically engaged initiatives stemming from there.

1. Roma is a broad ethnic category that includes a wide range of subgroups, including the Sinti who reside predominantly in Germany (as well as some other parts of Western/Central Europe). In the German Political sphere, the joint term “Sinti and Roma”—albeit redundant—is the most commonly accepted terminology. In the interest of space, I use the shorthand Roma throughout this paper.
2. Delaine Le Bas and Timea Junghaus, “Europe’s Roma Struggle to Reclaim Their Art Scene,” *Open Society Foundation*, July 31, 2015, web. <http://www.opensocietyfoundations.org/voices/europe-s-roma-struggle-reclaim-their-arts-scene>
3. “Besucherordnung für das Denkmal für die ermordeten Sinti und Roma” in *Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas*, web. <http://www.stiftung-denkmal.de/besuch/wichtige-hinweise/besucherordnung.html> (Germany Only).
4. As cited in *ESPACE art actuel* magazine Call for Papers, Issue 112: Monuments/Counter-Monuments, 2015.
5. S. Bautista and A. Balsamo, “Understanding the Distributed Museum: Mapping the Spaces of Museology in Contemporary Culture,” in J. Trant and D. Bearman (Eds.), *Museums and the Web 2011: Proceedings*. (Toronto: Archives & Museum Informatics, 2011); N. Blumer, “Disentangling the Hierarchy of Victimhood: Commemorating Sinti and Roma and Jews in Germany’s National Narrative,” in A. Weiss-Wendt (Ed.), *The Nazi Genocide of the Roma: Reassessment and Commemoration*. (New York: Berghahn Books, 2013): 205–228.
6. J. Young, “Memory and Counter-Memory: The End of the Monument in Germany,” *Harvard Design Magazine*, no. 9 (Fall 1999): 2.
7. J. Young, “Memory and Counter-Memory”: 2.
8. Brigitte Schmiemann, “Sinti und Roma sind keine Opfer zweiter Klasse mehr,” *Berliner Morgenpost*, October 24, 2012, web. <http://www.morgenpost.de/berlin/article110222840/Sinti-und-Roma-sind-keine-Opfer-zweiter-Klasse-mehr.html>.
9. Birgit Görtz, October 23, 2012, web. <http://www.dw.de/can-a-memorial-end-discrimination/a-16326840>.
10. Excerpt from overview of Gallery8 Stojka exhibit, curated by Moritz Pankok, web. <http://gallery8.org/exhibitions>.
11. Press release from Alliance ‘90/Green Party, 2013. Full speech available at <http://www.tom-koenigs.de/presse-news/2013/deutschland-muss-seiner-historischen-verantwortung-gegenueber-den-sinti-und-roma-gerecht-werden-hier-und-jetzt.html>.
12. As described on Gallery8 website <http://gallery8.org/events>; Also available in German on press release of the event distributed by Kai Dikhas <http://www.kaidikhas.com/download/de74c7f1acbd86a9ec87afaae28ed283>.
13. Interview, Pankok, April 9, 2014, Berlin. (Translation of author)

---

**Nadine Blumer** (Ph.D. Sociology, University of Toronto) is a postdoctoral fellow at Concordia University. She is affiliated with the Centre for Ethnographic Research and Exhibition in the Aftermath of Violence (CEREV) where she is conducting research on Canada’s contemporary memorial-museum landscape, as well as memorial politics in Germany surrounding the Nazi genocide of the Roma. She was previously a research fellow at the US Holocaust Memorial Museum in Washington, DC.

Dans un entretien que j'ai réalisé en 2014 avec Moritz Pankok, il a longuement parlé de l'importance du Mémorial aux Roms et de sa relation avec la galerie: « Faire face à la romaphobie contemporaine n'est pas seulement un devoir de mémoire (*Erinnerungsarbeit*) ni la seule responsabilité de la Fondation du Mémorial aux Juifs assassinés. C'est un devoir de tous les jours, qui comprend notre travail ici, à la Galerie, et celui que doit faire l'état pour dévoiler les mécanismes du racisme et les enrayer. C'est un travail auquel tous doivent participer, et dont la motivation aujourd'hui découle de la présence du Mémorial aux Roms. Vous n'avez qu'à vous rendre sur place et regarder votre reflet dans l'eau pour voir que vous êtes impliqué dans cette histoire. C'est de cette façon que le monument commémoratif nous ramène dans le contexte actuel<sup>13</sup> » (mes italiques).

Le lien entre le passé et le présent est toutefois fragile, car en soi le Mémorial aux Roms demeure avant tout apolitique et axé sur le passé. Ce sont des initiatives de l'extérieur, comme Kai Dikhas, qui créent la possibilité d'élargir la fonction du monument commémoratif, en embrassant une action politique contemporaine qui trouve sa légitimité dans le passé et où des collaborations entre l'état, les communautés et les militants peuvent se concrétiser autour de ce puissant lieu de mémoire. Comme j'ai illustré dans ce texte, la Galerie Kai Dikhas transforme l'art en vecteur d'action politique et d'engagement critique quant aux injustices sociales actuelles dans un mode qui serait impossible pour le Mémorial aux Roms comme tel. De cette façon, la Galerie en étend la signification et l'influence au-delà de son emplacement physique vers un lieu où l'action politique concrète devient possible, ici et maintenant. Il peut ainsi assumer un rôle de catalyseur de positionnements à la fois adroits et intangibles, comme ceux adoptés par la Galerie Kai Dikhas, malgré les interdictions officielles de manifestations politiques sur son site. En ce sens, la galerie élargit la portée physique et sociale du Mémorial aux Roms plutôt que de la subvertir. Cette relation dialogique entre un site officiel du gouvernement et une galerie privée devient un important axe dans le contexte plus large des réseaux paneuropéens de commémoration rom, de représentation artistique, de revendication politique et d'éducation publique. Son rôle nodal dans le réseau des structures de commémoration permet au Mémorial aux Roms de demeurer pertinent; une pertinence que Pankok identifie comme nécessaire pour « dévoiler les mécanismes du racisme et les enrayer ». En effet, c'est dans un contexte de dialogue avec des initiatives engagées et « contre-monumentales », comme celles de la Galerie Kai Dikhas, qu'un monument comme le Mémorial aux Roms peut prendre tout son sens.

Traduit par Simon Brown

1. Le terme « Rom » décrit une large catégorie ethnique composée de nombreux sous-groupes, dont les Sinté, qui habitent principalement en Allemagne et d'autres parties de l'Europe occidentale. Malgré son caractère quelque peu redondant, dans la sphère politique allemande, on emploie le terme composé « Sinté et Roms ». À des fins de concision, j'utilise « Rom » dans ce texte.
2. Delaine Le Bas et Timea Junghaus, « Europe Roma Struggler to Reclaim Their Arts Scene » dans *Open Society Foundations*, 31 juillet 2015, En ligne. <http://www.opensocietyfoundations.org/voices/europe-s-roma-struggle-reclaim-their-arts-scene>.
3. « Besucherordnung für das Denkmal für die ermordeten Sinti und Roma » dans *Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas*, En ligne. <http://www.stiftung-denkmal.de/besuch/wichtige-hinweise/besucherordnung.html>.
4. ESPACE *art actuel*, appel à propositions, n° 112, Monuments / Contre monuments, 2015.
5. S. Bautista et A. Balsamo « Understanding the Distributed Museum: Mapping the Spaces of Museology in Contemporary Culture » dans J. Trant et D. Bearman (éd.), *Museums and the Web 2011: Proceedings*. Toronto, Archives & Museum Informatics, 2011; N. Blumer « Disentangling the Hierarchy of Victimhood: Commemorating Sinti and Roma and Jews in Germany's National Narrative » dans A. Weiss-Wendt (éd.), *The Nazi Genocide of the Roma: Reassessment and Commemoration*, New York, Berghahn Books, 2013, p. 205–228.
6. J. Young, « Memory and Counter-Memory: The End of the Monument in Germany » *Harvard Design Magazine*, n° 9, automne 1999, p. 2.
7. *Ibid.*, p. 2.
8. Brigitte Schmiemann, « Sinti und Roma sind keine Opfer zweiter Klasse mehr » *Berliner Morgenpost*, 24 octobre 2012, En ligne. <http://www.morgenpost.de/berlin/article110222840/Sinti-und-Roma-sind-keine-Opfer-zweiter-Klasse-mehr.html>.
9. Birgit Görtz, « Can a memorial end discrimination? » *DW*, 23 octobre, 2012, En ligne. <http://www.dw.de/can-a-memorial-end-discrimination/a-16326840>.
10. Extrait d'une description de l'exposition à la Gallery8, organisée par Moritz Pankok: <http://gallery8.org/exhibitions>.
11. Communiqué de presse de Alliance 90 / Les Verts. Le discours au complet : <http://www.tom-koenigs.de/presse-news/2013/deutschland-muss-seiner-historischen-verantwortung-gegenueber-den-sinti-und-roma-gerecht-werden-hier-und-jetzt.html>.
12. Description sur le site web de la Gallery8 : <http://gallery8.org/events> et sur le site web de la Galerie Kai Dikhas : <http://www.kaidikhas.com/download/de74c7f1acbd86a9ec87afaae28ed283>.
13. Entretien avec M. Pankok, le 9 avril 2014 à Berlin.

---

**Nadine Blumer** (Ph.D. Sociologie, Université de Toronto) est postdoctorante à l'Université Concordia. Elle est associée au *Centre for Ethnographic Research and Exhibition in the Aftermath of Violence* (CEREV) où elle poursuit des recherches sur les musées commémoratifs canadiens contemporains, ainsi que sur les politiques mémorielles en Allemagne concernant le génocide des Roms par les nazis. Elle était auparavant membre du groupe de recherche du Musée du mémorial de l'holocauste des États-Unis à Washington, D.C.

I LIVE, I AM A PARTISAN. THAT IS WHY  
I HATE THE ONES THAT DON'T TAKE  
SIDES, I HATE THE INDIFFERENT.  
ANTONIO GRANGIOLI

JUSTICE

WORKSH  
THE INDEPENDENT  
CLOSED  
ENERGY: YES!  
QUALITY: NO!



# “I want to fight”: Thomas Hirschhorn and the Monument as Dialogue

Vincent Marquis

In one of the many statements the Swiss artist Thomas Hirschhorn has written regarding his artistic endeavours, he explains, “my critique of the monument comes from the fact that the idea of the monument is imposed from above.”<sup>1</sup> Hirschhorn criticizes the values traditional public monuments support, describing them as incitements to admire the dominant ideology. “I want to fight against hierarchy, demagoguery, this source of power,”<sup>2</sup> Hirschhorn insisted as he began to devise a new model of monumental space. Towards the end of the 1990s, following an episodic series of artworks in public spaces, he thus began a sequence of four experiments that would radically alter this tradition of monumentality.

In this paper, I study this series of four *Monuments* to philosophers – and particularly its last iteration to the Italian Marxist theoretician Antonio Gramsci (2013) – and provide an account of the work’s position within, and in opposition to, prevailing models of monumentality. In particular, I argue that Hirschhorn mobilizes the counter-monumental notion of the ‘dialogic’ in two ways: by integrating it within the very structure of his *Monuments* and by positioning his series in direct conversation with the public space that surrounds it. However, before delving into the heart of the matter, I take a brief detour via the strategies and operations of traditional, contentious public monuments.

## « Je veux me battre ».

### Thomas Hirschhorn et le monument comme dialogue

Dans l’une de ses nombreuses déclarations à propos de ses projets artistiques, l’artiste suisse Thomas Hirschhorn écrit : « Ma critique du monument vient du fait que l’idée du monument nous est imposée d’en haut<sup>1</sup> ». Hirschhorn critique les valeurs soutenues par les monuments publics traditionnels, les décrivant comme des incitations à admirer l’idéologie dominante. « Je veux me battre contre la hiérarchie, la démagogie, cette source de pouvoir<sup>2</sup> », insiste Hirschhorn dès lors qu’il commence à imaginer un nouveau modèle d’espace monumental. À la fin des années 1990, après avoir réalisé une série épisodique d’œuvres d’art public, il entreprend une nouvelle suite composée de quatre expériences qui allaient changer radicalement cette tradition de monumentalité.

Dans le présent essai, j’étudie cette série de quatre *Monuments* à des philosophes – notamment, sa dernière itération consacrée au théoricien marxiste italien Antonio Gramsci (2013) – et j’offre un compte rendu du positionnement de l’œuvre parmi, et contre, les modèles actuels de monumentalité. En particulier, j’avance que Hirschhorn mobilise la notion contre-monumentale du « dialogique » de deux manières : en l’intégrant dans la structure même de ses *Monuments* et en inscrivant sa série dans un échange direct avec l’espace public qui l’entoure. Cependant, avant de plonger dans le vif du sujet, je fais un bref détour du côté des stratégies et des opérations des controversés monuments publics traditionnels.

---

Idéologie et éternité : le monument public traditionnel

Le monument public ne fait pas que « se produire » à la manière d’un événement historique; il est plutôt activement positionné par rapport au passé, au présent et à l’avenir. Des moments précis du passé sont identifiés à des fins précises axées sur le présent et l’avenir, « pour commémorer, marquer un lieu,

---

## Ideology and Eternity: The Traditional Public Monument

Public monuments do not merely “occur” like historical events, but are rather actively positioned vis-à-vis the past, present and future. Specific past moments are singled out for specific present- and future-directed purposes: “to commemorate, to mark a place, to represent the past to the present and future, to emphasize one narrative of the past at the expense of others, or simply to make the past past.”<sup>3</sup> In this positioning process, public monuments not only manipulate or construct a certain temporality in accordance with their aims, but also represent the object of commemoration as impervious to the passage of time. Monuments thus attribute historical and cultural value to a given past, presenting it as worthy of being kept alive in the consciousness of future generations. In other words, the public monument’s operation consists in affirming that the preselected past *should* or *must* be “marked,” “emphasized,” or “made past.” It is, as such, a fundamentally political and ideological operation.

Traditional public monuments substitute an ideologically-driven narrative of the past – a constructed “part” of the social past – for a freer modality of collective memory. In this sense, public monuments can be conceived as instructions on how to properly read official or sanctioned narratives of a society’s history. However, a corollary of privileging “one narrative of the past at the expense of others” is precisely the concealment or erasure of alternative representations.

As I have remarked in this text’s opening lines, it is precisely this instructional role of the monument that Hirschhorn criticizes for its didacticism. In particular, I would argue that the fundamental component that Hirschhorn solicits in response to this tradition is the notion of the *dialogic* or the *reflective*. One approach to this notion is suggested in a recent essay by Quentin Stevens, Karen A. Frank and Ruth Fazakerley on modalities of counter-monuments, in which they define the ‘dialogic’ type as one that “critiques the purpose and the design of a specific, existing monument, in an explicit, contrary and proximate pairing.”<sup>4</sup> Hirschhorn’s *Monuments* might not be ‘dialogic’ in the sense that they respond to a specific monument located nearby, but they nevertheless embody the very essence of the authors’ proposal: the notion of dialogue or exchange. In fact, they fundamentally partake of the dialogic to the extent that they are critically placed in conversation with the values being expressed by existing monuments, and that they originate from, and live through, a complex network of interaction, discussion, argument and thought. Hirschhorn explicitly conceived of his *Monuments* as events and meeting places in direct dialogue with the public space that surrounds them, in stark contrast to the contained, inflexible and polished purpose of traditional monuments. It is to Hirschhorn’s model that I now turn.

---

## Events in Public Space: Hirschhorn’s *Monuments* to Philosophers

“Spinoza, Deleuze, Gramsci and Bataille are examples of thinkers who instill confidence in the reflective capacities: they give us the force to think, they give us the force to be active.”<sup>5</sup> Hirschhorn has repeatedly given this interest in, and enjoyment of, philosophical reflection as the primary motive for realizing his monuments to great thinkers. “I like

full-time thinking,” he writes, “I like philosophy, even when I don’t understand a third of its reflections... That’s why I chose philosophers for monuments.”<sup>6</sup>

It is in similar terms that Hirschhorn described the rationale behind the last element of the series, the *Gramsci Monument* (2013): “It is a question of sharing [my love for Antonio Gramsci], affirming it, defending it, and giving it form.”<sup>7</sup> Built over the course of a summer in the Bronx, the *Gramsci Monument* was designed in the form of an outdoor pavilion revolving around an amalgam of architectural and functional spaces, rather than focusing solely on the figure of the philosopher. Upon completion, the *Gramsci Monument* was by far the largest of the four monuments, and integrated the widest range of functional spaces: a radio station, a newspaper office, a library, a gallery, a workshop/art studio, a computer lab, a lounge, a café and an open-air theatre.

This idiosyncratic structure is what enabled Hirschhorn to give shape to his conception of the monument as *event*. An event is a significant thing that happens – one in which, despite its ephemerality, never quite leaves the usual flow of things undisturbed. And this is precisely what happens during Hirschhorn’s *Monuments*. If the physical aspect of the work evokes its temporal limitation and physical precariousness, Hirschhorn nevertheless maintains that “my monument produces something, it generates something.”<sup>8</sup> Once the *Monuments* are dismantled, what remains are the thoughts and discussions of the participants about Gramsci, Bataille, Deleuze or Spinoza, as well as about the work itself and the experience it provoked. In Hirschhorn’s words, “the form conveys the idea that the monument will disappear. What shall remain are the thoughts and reflections.”<sup>9</sup> What is more, the unconstrained life of these thoughts after the dismantling is precisely what challenges the purported immutability of traditional monumental narratives. “What will stay is the *activity of reflection*.”<sup>10</sup> Rather than instructing visitors on acceptable ways of reading their society’s past, Hirschhorn’s temporary monuments are prompts for ongoing reflection. In this sense, the significance of building such ephemeral works lies moreso in their critique of atemporal narratives than in their subversion of the monument’s traditional materials.

The second way in which Hirschhorn mobilizes the counter-monumental notion of the dialogic is by placing his *Monuments* in direct conversation with the public space that surrounds them. They are deployed within that space, and yet are an invitation to rethink it and engage with it critically. More specifically, the works, I argue, invite us to rethink two basic premises of the workings of public space: social time and social encounters.

In a face-to-face conversation with me in May 2014, Hirschhorn emphasized his desire to come to grips with the current temporality of public space. In general, he noticed, public space is used as a mere place of transit, one that becomes instrumental to our going somewhere or fulfilling some further end. Most of us, it seems, live according to social standards of speed and performance that affect our perception and use of the space we live in.



Thomas Hirschhorn, *Gramsci Monument*, 2013, Forest Houses, Bronx, New York. Courtesy of/Avec l'aimable permission de la Dia Art Foundation. Photos: Romain Lopez

Gramsci Monument;  
 Gramsci Archive and Library;  
 Poetry Session: Tonya Foster;  
 Running Event : "Skull Snaps".



Thomas Hirschhorn, Gramsci Monument, 2013, Forest Houses, Bronx, New York. Courtesy of/Avec l'aimable permission de la Dia Art Foundation. Photos: Romain Lopez

Running Event: "Fosta, From Us to All";  
Radio Studio;  
Gramsci Bar;  
Art School: Energy=Yes! Quality=No!



représenter le passé au présent et au futur, souligner un récit du passé aux dépens des autres, ou simplement pour faire en sorte que le passé appartienne au passé<sup>3</sup>. Dans ce processus de positionnement, non seulement les monuments publics manipulent ou construisent une certaine temporalité qui répond à leurs objectifs, mais ils représentent aussi l'objet de commémoration comme si celui-ci était imperméable au passage du temps. Les monuments attribuent une valeur historique et culturelle à un passé donné, et le présentent comme étant digne d'être maintenu vivant dans la conscience des générations à venir. Autrement dit, le monument public est une opération qui consiste à affirmer que le passé présélectionné *devrait* ou *doit* être « marqué » ou « souligné », ou « appartenir au passé ». En tant que telle, cette opération est fondamentalement politique et idéologique.

À une modalité plus libre de mémoire collective, les monuments publics traditionnels substituent un récit idéologiquement motivé du passé, une « partie » construite du passé social. En ce sens, on pourrait voir les monuments publics comme des consignes sur la manière correcte de lire les récits officiels ou sanctionnés de l'histoire d'une société. Toutefois, découlant du fait de privilégier « un récit du passé aux dépens des autres », le corollaire est précisément l'occultation ou l'effacement d'autres représentations.

Comme je l'ai fait remarquer en début de texte, c'est exactement le rôle didactique du monument que critique Hirschhorn. En particulier, je dirais que la composante fondamentale que Hirschhorn sollicite, en réaction à cette tradition, est la notion de *dialogique* ou de réflexif. Cette notion est abordée dans un récent essai de Quentin Stevens, Karen A. Frank et Ruth Fazakerley sur les modalités des contre-monuments, dans lequel ils définissent le « dialogique » comme un genre qui « critique l'objectif et la conception d'un monument existant précis par une association explicite, contraire et immédiate<sup>4</sup> ». Les *Monuments* de Hirschhorn ne sont peut-être pas « dialogiques », dans le sens qu'ils réagissent à un monument précis situé à proximité, mais ils incarnent néanmoins l'essence même de ce qu'avancent les auteurs : la notion de dialogue ou d'échange. En fait, ils ont fondamentalement une part dialogique dans la mesure où ils sont inscrits de manière critique dans une conversation avec les valeurs qui sont exprimées par des monuments existants, et où ils sont issus d'un réseau complexe d'interaction, de discussion, d'argumentation et de réflexion dont leur existence dépend. Hirschhorn a explicitement conçu ses *Monuments* comme des événements et des lieux de rencontre en dialogue direct avec l'espace public qui les entoure, dans un contraste frappant avec l'objectif contenu, inflexible et poli des monuments traditionnels. Je me tourne maintenant vers le modèle de Hirschhorn.

—  
Des événements dans l'espace public :  
les *Monuments* aux philosophes de Hirschhorn

« Spinoza, Deleuze, Gramsci et Bataille sont des exemples de penseurs qui insufflent une confiance dans les capacités réflexives : ils nous donnent la force de réfléchir, ils nous donnent la force d'agir<sup>5</sup>. »  
À plusieurs reprises, Hirschhorn a nommé cet intérêt pour la réflexion philosophique, et le plaisir qu'elle procure, comme motif premier

expliquant la réalisation de ses monuments aux grands penseurs. « J'aime penser à temps plein, écrit-il, j'aime la philosophie, même quand je ne comprends qu'un tiers de ces réflexions. [...] C'est pourquoi j'ai choisi des philosophes pour mes monuments<sup>6</sup>. »

C'est en pareils termes que Hirschhorn a décrit l'argumentaire derrière le dernier élément de la série, soit le *Gramsci Monument* (2013) : « Il s'agit de partager [mon amour pour Antonio Gramsci], de l'affirmer, de le défendre et de lui donner forme<sup>7</sup>. » Construit au cours d'un été dans le Bronx, le *Gramsci Monument* a été conçu sous forme de pavillon extérieur évoluant autour d'un amalgame d'espaces architecturaux et fonctionnels, plutôt que de porter exclusivement sur la figure du philosophe. Une fois achevé, le *Gramsci Monument* a été de loin le plus grand des quatre monuments et a intégré la plus grande variété d'espaces fonctionnels : poste de radio, rédaction d'un journal, bibliothèque, galerie, atelier studio, laboratoire informatique, lounge, café et théâtre à ciel ouvert.

Cette structure idiosyncrasique est ce qui a permis à Hirschhorn de matérialiser sa conception du monument comme *événement*. Un événement est une chose importante qui se produit et qui, malgré son côté éphémère, ne laisse jamais le cours des choses exactement comme il l'était. Et c'est exactement ce qui arrive durant les *Monuments* de Hirschhorn. Si l'aspect physique de l'œuvre évoque ses limites temporelles et sa précarité matérielle, Hirschhorn soutient néanmoins que « [son] monument produit quelque chose, il génère quelque chose<sup>8</sup> ». Ce qu'il reste des *Monuments*, une fois démontés, ce sont les réflexions et les discussions des participants sur Gramsci, Bataille, Deleuze ou Spinoza, de même que sur l'œuvre en soi et l'expérience qu'elle a suscitée. Selon Hirschhorn, « la forme transmet l'idée que le monument disparaîtra. Ce qui restera, ce sont les pensées et les réflexions<sup>9</sup> ». De plus, la vie sans contrainte de ces réflexions, après le démontage, est précisément ce qui met à mal la soi-disant immutabilité des récits monumentaux traditionnels. « Ce qui restera, c'est l'*activité de réflexion*<sup>10</sup>. » Plutôt que de donner des consignes aux visiteurs quant aux manières acceptables de lire le passé de leur société, les monuments temporaires de Hirschhorn sont des incitations à poursuivre la réflexion. En ce sens, l'importance de construire ces œuvres éphémères réside davantage dans leur critique des récits atemporels que dans leur subversion des matériaux traditionnels du monument.

La deuxième façon dont Hirschhorn mobilise la notion contre-monumentale du dialogique est en plaçant ses *Monuments* en échange direct avec l'espace public qui les entoure. Ils sont déployés dans cet espace et, pourtant, ils invitent à le repenser et à s'y engager sur un mode critique. Plus précisément, j'avancerais que ces œuvres nous invitent à repenser deux principes élémentaires du fonctionnement de l'espace public : le temps social et les rencontres sociales.

Lors d'un tête-à-tête, en mai 2014, Hirschhorn a insisté sur le désir qu'il avait de se confronter à la temporalité actuelle de l'espace public. En général, a-t-il remarqué, l'espace public sert simplement de lieu de transit, nous permettant de nous déplacer ou de nous rendre à une destination finale. La plupart d'entre nous, semble-t-il, vivent selon des normes sociales de vitesse et de performance qui agissent sur notre perception et notre utilisation de l'espace dans lequel nous vivons.

How, then does the space produced by Hirschhorn subvert or rethink that logic? Hirschhorn illustrated this subversion to me through the example of strikes and demonstrations, where individuals mobilize public space for political purposes and *take the time* to occupy, reclaim or transform that space. The *Monuments* generate something similar: not only do they invite visitors to reduce the tempo of their daily life, to take the time to read a book or hear a lecture; they also, by the same token, interrupt the passivity and instrumentalization of public space and turn it into a productive environment. The *Monuments* reassert the importance of creating accessible physical and temporal stopping points where one can think, discuss, argue and learn.

Finally, alongside the goal of producing sites that challenge the temporal logic of public space, Hirschhorn aimed to transform this space into something socially productive or bonding. Little wonder, then, that he opened one of his statements regarding the *Bataille Monument* with the following question: “Am I able to initiate encounters through my work?”<sup>11</sup> And he is, even weeks before his *Monuments* took physical shape. Hirschhorn’s postscript to the *Bataille Monument* begins with an account of his numerous meetings with local organizers and community members. Likewise, the *Gramsci Monument* archival website abounds in photographic witnesses of Hirschhorn’s encounters with local supervisors and administrators, and between local people themselves. In all stages of the projects thereafter, in lieu of facing an impersonal, impermeable structure, “the inhabitants are the ones who are helping [the *Monuments*] to be carried out to completion.”<sup>12</sup> As Marianne Doezema suggests: “The monument has a responsibility apart from its qualities as a work of art. It is a work of art created for the public, and therefore can and should be evaluated in terms of its capacity to generate human reactions.”<sup>13</sup> Hirschhorn was indeed able to initiate encounters through his work, thereby offering a view of public space as socially generative.

In his book *Postmodern Geographies*, Edward Soja builds on Henri Lefebvre’s claim that “space and the political organization of space express social relationships but also react back upon them.”<sup>14</sup> This dual relationship is what Soja describes as the “the socio-spatial dialectic: that social and spatial relations are dialectically inter-reactive, interdependent; that social relations of production are both space-forming and space-contingent.”<sup>15</sup>

It is precisely the critical and dialogic potential of this socio-spatial dialectic – the capacity to generate different, productive and loving social relations and temporal models through space – that Hirschhorn’s model of monumentality seizes and exploits. The *Monuments* are invitations to reconceive the public space we live in in ways that activate the constructive potential of social presence and interaction. Most importantly, Hirschhorn’s fundamental insight is that the consolidation of a societal logic built on a truly human scale begins in public space and through, among other things, better monuments and memorials. As Lefebvre once proclaimed in a tone that anticipates Hirschhorn’s own passion: “Change life! Change society! These precepts mean nothing without the production of an appropriate space.”<sup>16</sup>

1. Thomas Hirschhorn, “Direct Sculptures,” in *Critical Laboratory: The Writings of Thomas Hirschhorn*, ed. Lisa Lee et al. (Cambridge and London: The MIT Press, 2013): 39.
2. Hirschhorn, “Direct Sculptures”: 39.
3. Robert S. Nelson and Margaret Olin, “Introduction” in *Monuments and Memory: Made and Unmade*, ed. Robert S. Nelson et al. (Chicago and London: University of Chicago Press, 2003): 2.
4. Quentin Stevens, Karen A. Frank and Ruth Fazakerley, “Counter-Monuments: The Anti-Monumental and the Dialogic,” *The Journal of Architecture*, vol. 17, no. 6 (2012): 952.
5. Hirschhorn, “Monuments,” in *Critical Laboratory*: 45.
6. Hirschhorn, “Monuments,” in *Critical Laboratory*: 45.
7. Hirschhorn, “Gramsci Monument at Forest Houses, The Bronx, NYC,” 2013. DIA Art Foundation, web. <http://www.diaart.org/gramsci-monument/>.
8. Hirschhorn, quoted in “Benjamin H.D. Buchloh: An Interview with Thomas Hirschhorn,” in *Critical Laboratory*: 337.
9. Hirschhorn, “Monuments”: 46.
10. Hirschhorn, “Monuments”: 46. My italics.
11. Hirschhorn, “Letter to the Residents of the Friedrich Wöhler Housing Complex,” in *Critical Laboratory*: 225.
12. Hirschhorn, “Gramsci Monument.”
13. Marianne Doezema, “The Public Monument in Tradition and Transition,” in *The Public Monument and Its Audience*, ed. Marianne Doezema et al. (Cleveland: Cleveland Museum of Art, 1977): 9.
14. Henri Lefebvre, quoted in David Harvey, *Social Justice and the City* (Oxford: Blackwell, 1988): 306.
15. Edward Soja, *Postmodern Geographies* (London: Verso, 1989): 81.
16. Lefebvre, *The Production of Space* (Oxford: Blackwell, 1991): 59.

---

**Vincent Marquis** is an art historian, human rights advocate and writer based in Montreal. He is currently the Development Coordinator at the new media arts centre Eastern Bloc, Project Coordinator at Evidence for Democracy, and Officer for South Sudan at the Montreal Institute for Genocide and Human Rights Studies. His main field of research is contemporary visual and political culture, and in particular: the intersection of art, architecture and urban planning; moral theory and applied ethics; the theory and practice of activism; the notion of spatial critique; and the socio-political functions and responsibilities of museums today.

Comment, donc, l'espace créé par Hirschhorn bouleverse-t-il ou repense-t-il cette logique ? Hirschhorn a illustré ce bouleversement en me donnant l'exemple des grèves et des manifestations au cours desquelles les individus mobilisent l'espace public à des fins politiques et *prennent* le temps d'occuper, de revendiquer et de transformer cet espace. Ses *Monuments* produisent quelque chose de semblable : non seulement invitent-ils les visiteurs à décélérer le rythme de leur vie quotidienne, à prendre le temps de lire un livre et d'écouter une conférence, mais ils interrompent aussi, du même coup, la passivité et l'instrumentalisation de l'espace public et le transforment en environnement productif. Les *Monuments* réaffirment l'importance de créer des lieux d'arrêt physiques et temporels, accessibles, où l'on peut réfléchir, discuter, débattre et apprendre.

Finalement, en parallèle à l'objectif de produire des sites qui remettent en cause la logique temporelle de l'espace public, Hirschhorn a visé à transformer cet espace en quelque chose de socialement productif ou liant. Pas étonnant, donc, qu'il commence l'une de ses déclarations, concernant le *Bataille Monument*, par la question suivante : « Suis-je capable d'initier des rencontres par mon travail<sup>11</sup> ? ». Et c'est ce qu'il fait, même des semaines avant que ses *Monuments* ne se matérialisent. La postface de Hirschhorn au *Bataille Monument* commence par un compte rendu de ses nombreuses rencontres avec les organisateurs locaux et les membres de la communauté. Pareillement, les archives du site web du *Gramsci Monument* abondent en témoins photographiques des rencontres de Hirschhorn avec les superviseurs et les gestionnaires locaux, et entre les gens de la place eux-mêmes. Durant toutes les étapes du projet, par la suite, plutôt que de faire face à une structure imperméable, impersonnelle, « les habitants sont ceux qui aident à faire en sorte que [les *Monuments*] sont achevés<sup>12</sup> ». Comme le propose Marianne Doezeman, « Le monument a une responsabilité indépendante de ses qualités comme œuvre d'art. Il s'agit d'une œuvre d'art créée pour le public et, donc, elle peut et devrait être évaluée en fonction de sa capacité à générer des réactions humaines<sup>13</sup>. » Hirschhorn a pu, en effet, instaurer des rencontres par son travail, offrant ainsi une vision socialement générative de l'espace public.

Dans son ouvrage *Postmodern Geographies*, Edward Soja part de l'affirmation d'Henri Lefebvre à l'effet que « l'espace et la politique de l'espace "expriment" des rapports sociaux, mais réagissent sur eux<sup>14</sup> ». Cette relation double est ce que Soja décrit comme « la dialectique socio-spatiale : le fait que les relations sociales et spatiales sont dialectiquement interractives, interdépendantes; que les relations sociales de production construisent l'espace aussi bien qu'elles en dépendent<sup>15</sup> ».

C'est précisément le potentiel critique et dialogique de cette dialectique socio-spatiale – la capacité de générer des relations sociales différentes, productives et aimantes, et des modèles temporels dans l'espace – que saisit et exploite le modèle de monumentalité de Hirschhorn. Ses *Monuments* sont des invitations à reconcevoir l'espace public dans lequel nous vivons selon des modes qui activent le potentiel constructif de la présence et de l'interaction sociales. Mais surtout, l'idée fondamentale de Hirschhorn est que la consolidation d'une logique sociale construite sur une échelle véritablement humaine commence dans l'espace public et passe par, entre autres, de meilleurs monuments et mémoriaux. Comme Lefebvre l'a déjà affirmé sur un ton qui anticipait la passion de Hirschhorn : « "Changer la vie!", "changer la société", cela ne veut rien dire s'il n'y a pas production d'un espace approprié<sup>16</sup>. »

Traduit par Colette Tougas

1. Thomas Hirschhorn, « Direct Sculptures », dans *Critical Laboratory: The Writings of Thomas Hirschhorn*, Lisa Lee et autres (dir.), Cambridge (Mass.) et Londres, The MIT Press, 2013, p. 39. [Notre traduction.]
2. *Ibid.*
3. Robert S. Nelson et Margaret Olin, « Introduction », dans *Monuments and Memory: Made and Unmade*, Robert S. Nelson et autres (dir.), Chicago et Londres, University of Chicago Press, 2003, p. 2. [Notre traduction.]
4. Quentin Stevens, Karen A. Frank et Ruth Fazakerley, « Counter-Monuments: The Anti-Monumental and the Dialogic », dans *The Journal of Architecture*, vol. 17, n° 6, 2012, p. 952. [Notre traduction.]
5. Hirschhorn, « Monuments » dans *Critical Laboratory*, *op. cit.*, p. 45.
6. *Ibid.*
7. Hirschhorn, « Gramsci Monument at Forest Houses, The Bronx, NYC », 2013. Dia Art Foundation, <http://www.diaart.org/gramsci-monument/>.
8. Hirschhorn, cité dans « Benjamin H. D. Buchloh: An Interview with Thomas Hirschhorn », dans *Critical Laboratory*, *op. cit.*, p. 337.
9. Hirschhorn, « Monuments » dans *Critical Laboratory*, *op. cit.*, p. 46.
10. *Ibid.* C'est moi qui souligne.
11. Hirschhorn, « Letter to the Residents of the Friedrich Wöhler Housing Complex » dans *Critical Laboratory*, *op. cit.*, p. 225.
12. Hirschhorn, « Gramsci Monument », *op. cit.*
13. Marianne Doezema, « The Public Monument in Tradition and Transition », dans *The Public Monument and its Audience*, Marianne Doezema et autres (dir.), Cleveland, Cleveland Museum of Art, 1977, p. 9. [Notre traduction.]
14. Henri Lefebvre, cité dans David Harvey, *Social Justice and the City*, Oxford, Blackwell, 1988, p. 306. Source originale : *La révolution urbaine*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Idées », 1970, p. 25.
15. Edward Soja, *Postmodern Geographies*, Londres, Verso, 1989, p. 81. [Notre traduction.]
16. Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Éditions Anthropos, 2000 (4<sup>e</sup> éd.), p. 72.

---

**Vincent Marquis** est historien de l'art, défenseur des droits de la personne et auteur; il vit à Montréal. Il est actuellement coordinateur de développement au centre des arts en nouveaux médias Eastern Bloc, coordinateur de projets à Evidence for Democracy et « Officer for South Sudan » au Montreal Institute for Genocide and Human Rights Studies. Son principal champ de recherche est la culture visuelle et politique contemporaine, plus précisément la croisée de l'art, de l'architecture et de l'urbanisme; la théorie morale et l'éthique appliquée; la théorie et la pratique de l'activisme; la notion de critique spatiale; et les fonctions et responsabilités sociopolitiques des musées d'aujourd'hui.



Krzysztof Wodiczko et Julian Bonder,  
*Le Mémorial de l'abolition de l'esclavage.*  
Parcours commémoratif, 2013/  
Krzysztof Wodiczko and Julian Bonder,  
*Memorial to the Abolition of Slavery.*  
The Commemorative Path, 2013,  
Nantes. Photo : © Jean-Dominique  
Billaud – Nautilus.



## Immersion Serving Memory

Artist Krzysztof Wodiczko and architect Julian Bonder designed the *Memorial to the Abolition of Slavery* in Nantes, inaugurated in 2012. Installed on the city's quays, the commemorative monument is composed of three parts. The first is a landscaped pathway with an area of 7,000 m<sup>2</sup> stretching along the city's river banks. Along what Wodiczko and Bonder call the "commemorative path," 2,000 glass plaques are embedded in the ground of this esplanade, 1,170 of which recall the names of ships and the dates of departure of slave-trading expeditions from Nantes; the other 290 give the names of the slave-trading posts and the stopover and trading ports in Africa, the West Indies, America, and the Indian Ocean.<sup>1</sup> The plaques are a reminder that 43 percent of all French slave-trading expeditions left from this place. The artists' intention is to make visitors aware of the scope of the tragedy as they walk along the route.

# L'immersion au service de la mémoire

Bérénice Freytag

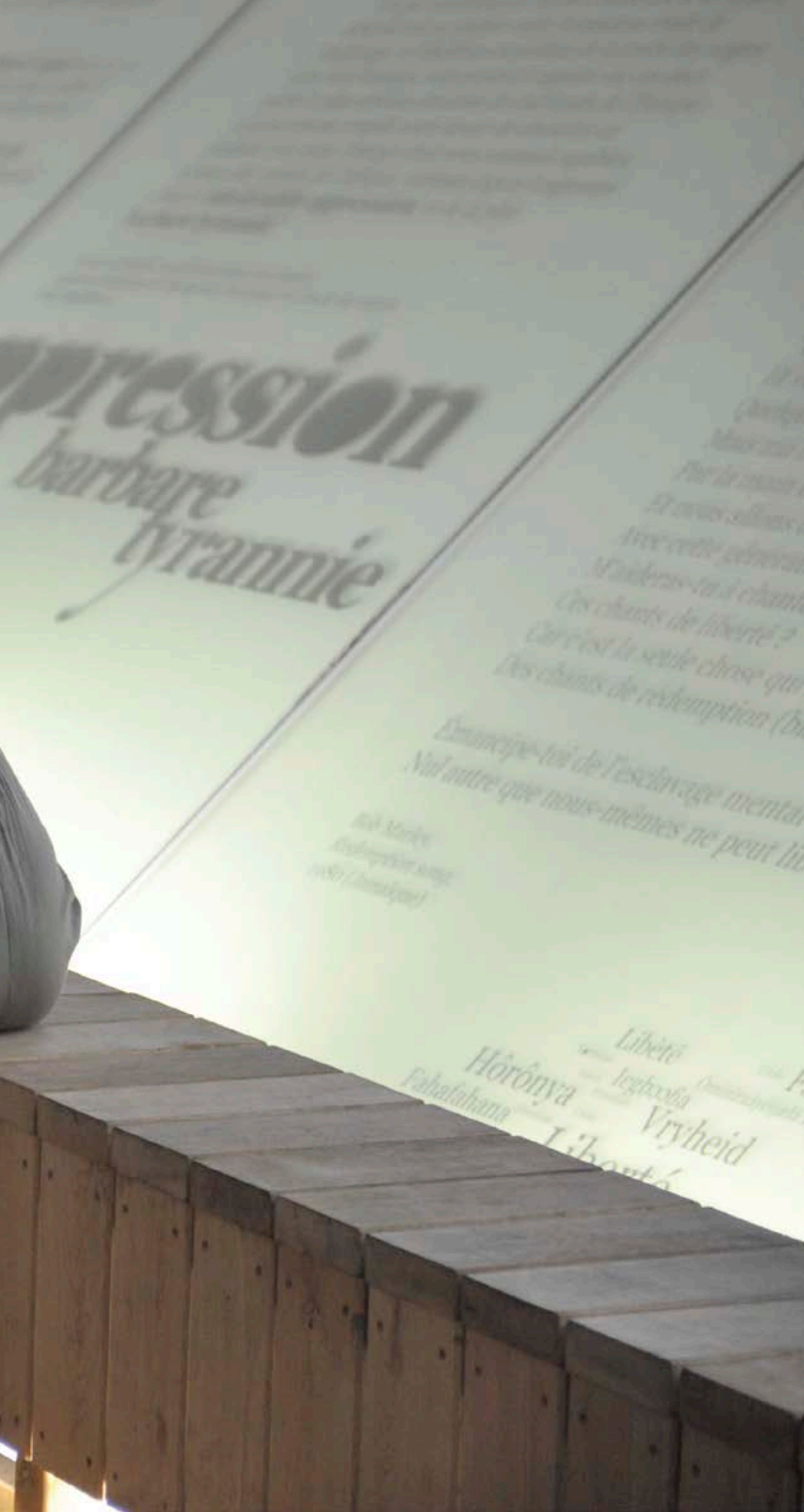
Le Mémorial de l'abolition de l'esclavage de Nantes, inauguré en 2012, est l'œuvre de l'artiste Krzysztof Wodiczko et de l'architecte Julian Bonder. Installé sur les quais de la ville, le monument commémoratif est composé de trois parties. La première consiste en une promenade végétalisée de 7000 m<sup>2</sup> le long des berges de la ville. Surnommée le « parcours commémoratif » par les artistes, l'esplanade est parsemée de 2000 plaques de verre encastrées à même le sol, dont 1170 rappellent le nom des navires et les dates de départ des expéditions négrières nantaises, et 290 indiquent les comptoirs négriers, les ports d'escale et de vente en Afrique, aux Antilles, en Amérique et en océan Indien<sup>1</sup>. Les plaques rappellent aux visiteurs que 43 % des expéditions négrières de France se sont déroulées à cet endroit. Les artistes veulent faire prendre conscience à ces derniers de l'ampleur de la tragédie au cours de leur déambulation.



The second part, a “meditative path,” is the heart of the counter-monument. Almost completely hidden from view from the outside, it is accessed via a staircase, issuing from the esplanade, that takes visitors under the docks, to water level. An immense glass plaque inclined at forty-five degrees connects the two parts of the monument and symbolizes both the link between past and present and the rupture between slavery and its abolition.<sup>2</sup> The Universal Declaration of Human Rights and the word “freedom,” translated into the fifty languages spoken in the countries involved in slavery, greet visitors at the bottom of the stairs. Other glass plaques form a display ninety metres long, offering a selection of striking texts from all of the continents the slave trade affected for over five centuries: statutes, testimonials, literary works, songs, and fundamental abolitionist texts.<sup>3</sup> Combined with the texts is an architectural space

conceived of as the hold of a slave ship. Visitors are level with the river on a creaking oak floor against which the water laps: the structure allows in very little daylight, increasing one’s impression of being in the hold of a ship.

This immersive architecture is characteristic of numerous contemporary commemorative monuments. Extending artists’ approaches to counter-monument of the 1980s and 1990s,<sup>4</sup> Wodiczko and Bonder hope to keep alive the memory of events by placing visitors in an active rather than a passive role, and to make them aware of the slave trade (mainly historical but also current<sup>5</sup>) by eliciting strong emotions from their experience within the architecture of the monument. The lack of light, the narrowness of the passage, the wooden floor and the sound of the



Krzysztof Wodiczko et Julian Bonder,  
*Le Mémorial de l'abolition de l'esclavage.*  
 Parcours méditatif, 2012/ Krzysztof Wodiczko  
 and Julian Bonder, *Memorial to the Abolition  
 of Slavery. The Meditative Path*, 2012, Nantes.  
 Photo : © Jean-Dominique Billaud – Nautilus.

La deuxième partie, dite « parcours méditatif », constitue le cœur du contre-monument et s'avère presque invisible de l'extérieur. On y accède à partir d'un escalier qui prend naissance sur l'esplanade et qui amène le spectateur sous les quais, au niveau de l'eau. Une immense plaque de verre inclinée à 45 degrés connecte les deux parties du monument. Elle symbolise à la fois le lien entre le passé et le présent, et la rupture entre l'esclavage et son abolition<sup>2</sup>. La Déclaration universelle des droits de l'homme et le mot « liberté », traduit dans une cinquantaine de langues issues de pays concernés par l'esclavage, accueillent le spectateur au bout des escaliers. Celui-ci distingue alors d'autres plaques de verre qui parcourent l'ensemble du souterrain de 90 mètres. On peut y lire une sélection de textes provenant de tous les continents touchés, pendant cinq siècles, par la traite : lois, témoignages, œuvres littéraires, chants, et textes fondamentaux de l'abolitionnisme<sup>3</sup>. Aux écrits percutants est associée une architecture pensée comme la cale des navires négriers. Les visiteurs se trouvent au ras du fleuve sur un plancher de chêne grinçant contre lequel l'eau clapote. La structure laisse passer très peu de lumière du soleil, augmentant l'impression, chez les spectateurs, de se trouver dans la cale d'un bateau.

Cette architecture immersive est caractéristique de nombreux monuments commémoratifs contemporains. Prolongeant les démarches des artistes de contre-monument des années 1980-90<sup>4</sup>, Wodiczko souhaite garder vivante la mémoire des événements en installant le regardeur dans un rôle actif plutôt que passif. L'artiste désire le sensibiliser à la traite de l'esclavage (principalement historique, mais également actuelle<sup>5</sup>) en stimulant un affect fort à partir de son expérience au sein de l'architecture du monument. Le peu de lumière, l'étroitesse du passage, le bois du sol et le bruit de l'eau instaurent en effet une atmosphère inquiétante, sinistre, et cherchent à provoquer, chez lui, un sentiment comparable à celui que devait ressentir un esclave en partance pour les Amériques<sup>6</sup>. Wodiczko souhaite que le passant comprenne le monument en le vivant, non en le regardant<sup>7</sup>.

Un second élément est propre à ce type de contre-monument : l'ajout de documentation sur les événements commémorés. Mêlant documents d'archives et faits historiques, ces données sont souvent présentées aux visiteurs dans un musée ou un centre d'information annexe à la construction. Les spectateurs sont ainsi conviés à vivre l'expérience du monument commémoratif, puis à se documenter sur les événements, leur permettant ainsi d'effectuer un lien entre les sentiments que l'architecture de la structure a suscités et l'histoire<sup>8</sup>. Dans le cas de Nantes, des informations factuelles sont insérées à même le site, un peu partout sur le parcours du spectateur, et particulièrement dans la troisième partie du contre-monument, dans l'« espace historique ». Situé à l'extrémité ouest du passage, il s'agit d'un lieu dans lequel les épisodes clés, historiques et géographiques, replacent la traite atlantique dans son contexte. Par ailleurs, le monument commémoratif est également lié à une exposition permanente sur le même thème au Musée d'Histoire de Nantes. Les deux espaces sont reliés par un parcours pédagogique d'une heure, qui mène le visiteur du site au musée<sup>9</sup>.

La volonté d'éduquer la population à l'aide de monuments commémoratifs n'est pas récente. En effet, dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, le monument traditionnel commémoratif est pourvu d'une fonction didactique. L'esthétique du monument et les célébrations qui l'entourent doivent transmettre aux spectateurs une conduite idéale et l'inciter à respecter ses devoirs

water create a disturbing, sinister atmosphere intended to make them feel what a slave bound for the Americas might have felt.<sup>6</sup> Wodiczko and Bonder hope that visitors will understand the monument by experiencing it, not just looking at it.<sup>7</sup>

This type of counter-monument includes a second element: the addition of documentation on the commemorated events. Combining archival documents and historical facts, this information is often presented to visitors in a museum or information centre annexed to the work. Visitors thus are invited to experience the commemorative monument, and then to read about the events, so that they can make a connection between the history and the feelings that the work's architecture has provoked.<sup>8</sup> In the case of Nantes, the documentation is inserted into the site, displayed along the visitor's path, and also concentrated in the third part of the counter-monument, in the "historical space." Situated at the western end of the passage, it is an area in which key episodes, historical and geographic, place the Atlantic slave trade in context. Finally, the commemorative monument is also linked to a permanent exhibition on the same subject at the Musée d'Histoire de Nantes: a one-hour educational walking tour leads visitors from one site to the other.<sup>9</sup>

The desire to educate the public through commemorative monuments is not new. Indeed, the traditional commemorative monument was endowed with a didactic function in the 18<sup>th</sup> century. The aesthetic of the monument and the celebrations surrounding it were intended to transmit an ideal behaviour to the viewers and encourage them to perform their civic duties.<sup>10</sup> The idea that the monument might act as a pedagogical tool has lasted through the centuries. In the 1980s, artists making counter-monuments hoped that their work would create a strong enough impact on the public to prevent the repetition of events such as those that they were evoking.<sup>11</sup> In the 21<sup>st</sup> century, this didactic function is often conveyed by a metaphoric and sensory evocation of events through the architecture of the monument and by including information on the commemorated events.

This "monument-museum" association is meant to guarantee that in the future no one will be able to ignore the consequences of history.<sup>12</sup> We should keep in mind that, in spite of the gravity of a historical fact for those living contemporaneously with it, the passage of time distances new generations from the event, entailing the risk that they will not comprehend its full importance. Contemporary counter-monuments thus are more comprehensive, because they present a site for reflection together with a site for learning. The three parts of the Nantes monument enable visitors to think about the theme of slavery through a sensory and immersive experience, whereas the permanent exhibition at the Musée d'Histoire de Nantes proposes a pedagogical approach by describing and explaining the facts. Although it is impossible to state that this type of work will succeed better than others in its mandate of

keeping alive the memory of events for present and future generations, it is a fact that today, more crowds gather around these monuments than around more-traditional ones. Indeed, *The Memorial to the Abolition of Slavery* has become a must-see venue in Nantes. Similarly, hundreds of people wait in line every day to visit the *National September 11 Memorial* in New York, and the *Memorial to the Murdered Jews of Europe* has become one of the most popular "attractions" in Berlin. Literally occupying a space in the city, it seems that contemporary counter-monuments are regaining the importance and presence among the public that traditional commemorative monuments have lost.

Translated by Käthe Roth

1. *Memorial to the Abolition of Slavery - Nantes*, web. <http://memorial.nantes.fr/en>.
2. Krzysztof Wodiczko and Julian Bonder (2005), web. <http://memorial.nantes.fr/en/le-memorial/decouvrir-le-memorial/le-parcours-commemoratif/>.
3. "Discover the Memorial", *Memorial to the Abolition of Slavery - Nantes*, web. <http://memorial.nantes.fr/en/le-memorial/decouvrir-le-memorial/le-parcours-meditatif/>.
4. This is a generation of German artists born after the war, who commemorate, directly or indirectly, the tragedy of the Holocaust. As they have no direct memories of the events, the artists seek neither to represent the facts nor to provide a definitive response to them, but offer an uncompleted reflection. They position themselves against the traditional forms of commemoration by offering conceptual sculptural and architectural forms that, in their view, turn the burden of memory back onto those who look at them. See James E. Young, *At Memory's Edge: After-images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture* (London: Yale University Press, 2000).
5. A small opening at one end of the second part of the memorial allows viewers to peek out at the courthouse and the Passerelle Victor-Schœlcher, named after the instigator of the 1848 decree that abolished slavery in France. Wodiczko and Bonder explain that the opening is intended to stress the importance of respect for human rights. In fact, although the ostensible subject of the memorial is Nantes, the artists wish to remind visitors that human enslavement is far from being a thing of the past and still exists in various forms in most countries in the world. Thus, the memorial is constructed to both metaphorically evoke the historical struggle and point out that it is still current. See Wodiczko and Bonder (2005), web. [http://memorial.nantes.fr/pdf/panneaux\\_informatifs.pdf](http://memorial.nantes.fr/pdf/panneaux_informatifs.pdf).
6. Carole Paquelet, "Découvrez le Mémorial de l'abolition de l'esclavage," *Nantesmetropole* (September 16, 2013), web. [http://www.nantesmetropole.fr/decouverte/les-grands-projets/decouvrez-le-memorial-de-l-abolition-de-l-esclavage-tourisme-urbanisme-48493.kjsp?RH=PROJET\\_MEMORIAL](http://www.nantesmetropole.fr/decouverte/les-grands-projets/decouvrez-le-memorial-de-l-abolition-de-l-esclavage-tourisme-urbanisme-48493.kjsp?RH=PROJET_MEMORIAL).
7. Wodiczko and Bonder (2005).
8. Bérénice Freytag, *Les tendances commémoratives contemporaines à travers l'évolution des monuments aux morts en Occident*, master's thesis (Montréal, Université de Montréal, 2014): 65, web. <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/11610>.
9. "Panneaux informatifs", *Memorial to the Abolition of Slavery - Nantes*, op. cit.
10. Antoine Prost, "Le monument aux morts. Culte républicain? Culte civique? Culte patriotique?," in *Les lieux de mémoire*, ed. Pierre Nora (Paris: Gallimard, 1997): 214.
11. James E. Young, "The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today," in *Art and the Public Sphere* (Chicago: University of Chicago Press, 1992): 49–78.
12. It should be noted, however, that artists who create counter-monuments are not involved in creating the museums annexed to them; these are two separate projects that complement each other.

---

**Bérénice Freytag** received an MA in art history from Université de Montréal in 2014. She is interested in the evolution of commemorative monuments over time. Her research is focused on different aspects of monuments, such as the obsolescence that affects traditional structures and the new forms of contemporary counter-monuments. Currently, she is studying arts and culture management at the University of Bologna and is working on various visual art and performance projects.

civiques<sup>10</sup>. L'idée que le monument peut agir comme outil pédagogique perdure à travers les siècles. En effet, dans les années 1980, les artistes de contre-monuments souhaitent que leurs constructions créent un impact assez important sur la population pour empêcher la répétition d'événements comme ceux qu'ils évoquent<sup>11</sup>. Au XXI<sup>e</sup> siècle, cette fonction didactique se traduit très souvent par l'évocation métaphorique et sensorielle des événements à travers l'architecture du monument et par l'ajout de renseignements sur les événements commémorés.

Cette association « monument-musée » doit garantir qu'à l'avenir nul ne puisse ignorer les conséquences de l'histoire<sup>12</sup>. Il faut garder à l'esprit que, malgré la gravité d'un fait historique pour ses contemporains, le temps qui passe en distancie les nouvelles générations au risque que celles-ci en atténuent l'importance. Les contre-monuments contemporains constituent ainsi des constructions plus globales, car elles unissent un lieu de réflexion à un lieu d'enseignement. Les trois parties du monument de Nantes amènent en effet le spectateur à se questionner sur le thème de l'esclavage à travers une expérience sensible et immersive, tandis que l'exposition permanente du Musée d'Histoire de Nantes propose une approche pédagogique pour décrire et expliquer les faits. S'il est impossible d'affirmer que ce type de construction réussira mieux que les autres son mandat de garder la mémoire vivante des événements pour les générations présentes et futures, nous observons toutefois qu'aujourd'hui, l'affluence autour de ces monuments s'avère nettement supérieure à celles des monuments plus traditionnels. En effet, *Le Mémorial de l'abolition de l'esclavage* est devenu un élément incontournable de la ville de Nantes. De même, des centaines de personnes attendent en file, chaque jour, pour visiter le *National September 11 Memorial* à New York et le *Mémorial des Juifs assassinés d'Europe* est devenu l'une des plus importantes « attractions » de Berlin. Occupant littéralement un espace de la ville, il semble que les contre-monuments contemporains regagnent à la fois une importance et une certaine prestance auprès de la population, que les monuments commémoratifs traditionnels avaient perdues.

1. « Panneau informatif », *Mémorial de l'abolition de l'esclavage – Nantes*, En ligne. <http://memorial.nantes.fr/>.
2. Krzysztof Wodiczko, 2005, En ligne. [http://memorial.nantes.fr/pdf/panneaux\\_informatifs.pdf](http://memorial.nantes.fr/pdf/panneaux_informatifs.pdf).
3. « Découvrir le mémorial », *Mémorial de l'abolition de l'esclavage – Nantes*, En ligne. <http://memorial.nantes.fr/le-memorial/decouvrir-le-memorial/le-parcours-meditatif/>.
4. Il s'agit d'une génération d'artistes allemands nés après la guerre, qui commémore, de près ou de loin, la tragédie de l'Holocauste. N'ayant pas de souvenirs directs des événements, les artistes ne cherchent ni à représenter les faits, ni à en donner une réponse définitive, mais plutôt à proposer une réflexion inachevée. Ils se positionnent contre les formes traditionnelles de commémoration en proposant des formes sculpturales et architecturales conceptuelles qui, selon eux, retournent la charge mémorielle à ceux qui les regardent. (James E Young, *At memory's edge : after-images of the Holocaust in contemporary art and architecture*. London, Yale University Press, 2002.)
5. Une petite ouverture à l'une des extrémités de la seconde partie du mémorial permet au spectateur de distinguer le Palais de Justice et la passerelle Victor-Schœlcher, du nom de l'instigateur du décret de 1848 abolissant l'esclavage en France. Wodiczko et Bonder expliquent qu'ils souhaitaient par là affirmer l'importance du respect des droits de l'Homme. En réalité, bien que le mémorial ait Nantes comme sujet principal, l'artiste souhaite rappeler au visiteur que l'asservissement humain est loin d'être une réalité passée et qu'il existe sous diverses formes dans la majorité des pays du monde. Ainsi, le mémorial est construit à la fois pour évoquer métaphoriquement et émotionnellement la lutte historique, et pour rappeler que celle-ci est toujours d'actualité (Krzysztof Wodiczko, 2005, En ligne. [http://memorial.nantes.fr/pdf/panneaux\\_informatifs.pdf](http://memorial.nantes.fr/pdf/panneaux_informatifs.pdf)).
6. Carole Paquelet, « Découvrez le Mémorial de l'abolition de l'esclavage », *Nantesmetropole*, 16 septembre 2013, En ligne. [http://www.nantesmetropole.fr/decouverte/les-grands-projets/decouvrez-le-memorial-de-l-abolition-de-l-esclavage-tourisme-urbanisme-48493.kjsp?RH=PROJET\\_MEMORIAL](http://www.nantesmetropole.fr/decouverte/les-grands-projets/decouvrez-le-memorial-de-l-abolition-de-l-esclavage-tourisme-urbanisme-48493.kjsp?RH=PROJET_MEMORIAL).
7. Krzysztof Wodiczko et Julian Bonder (2005), *Mémorial de l'abolition de l'esclavage – Nantes*, op. cit.
8. Bérénice Freytag, *Les tendances commémoratives contemporaines à travers l'évolution des monuments aux morts en Occident*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2014, p. 65, En ligne. <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/11610>.
9. « Panneaux informatifs », *Mémorial de l'abolition de l'esclavage – Nantes*, op. cit.
10. Antoine Prost, « Le monument aux morts. Culte républicain ? Culte civique ? Culte patriotique ? » dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997, p. 214.
11. James E. Young, « The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today » dans *Art and the Public Sphere*, Chicago, The University Press of Chicago, 1992, p. 49-78.
12. Notons toutefois que les musées qui sont annexés aux contre-monuments ne sont pas élaborés par les artistes des contre-monuments ; il s'agit de deux projets distincts se faisant écho.

---

Diplômée d'une maîtrise en Histoire de l'art à l'Université de Montréal, en 2014, **Bérénice Freytag** s'intéresse à l'évolution des monuments commémoratifs à travers le temps. Sa recherche se concentre sur différents aspects relatifs aux monuments, tels que le phénomène de désuétude qui touche les constructions traditionnelles et les nouvelles formes de contre-monuments contemporains. Elle poursuit actuellement ses études à l'Université de Bologne, en Italie, en gestion des arts et de la culture, et elle travaille parallèlement sur divers projets d'arts visuels et de performances.

# Protocoles optiques

Pavel Pavlov

Début des années quatre-vingt, Bulgarie

Mon premier souvenir relié à l'écriture remonte aux années d'école primaire. Un des exercices d'apprentissage consistait à paraphraser un texte. Un de ces textes décrivait le quotidien du jeune Lénine à une époque où il avait le même âge que nous. Le texte faisait l'éloge de l'enfant responsable et ordonné qu'il était. Je ne me rappelle plus très bien les détails, mais ce qui demeure présent dans mon souvenir, c'est ma description : la transposition de l'ordre régnant sur mon bureau sur celui de Lénine. L'enseignante avait considéré avec raison que je n'avais pas respecté les consignes de l'exercice. D'un point de vue objectif, elle avait raison : pour elle, j'avais fabulé. Je ne me rappelle pas si j'avais essayé de lui expliquer que ma description était celle de l'image qui s'offrait à mes yeux quand je me retrouvais dans la même position que le studieux jeune Lénine, assis à son/mon bureau.

## Optical Protocols

Bulgaria, Early 1980s

My first memory of writing goes back to elementary school. The exercises we were given involved learning to paraphrase a text, and one of these texts described the daily life of young Lenin when he would have been my age. The passage lauded him as a responsible and tidy child. I don't really remember the details, but what sticks in my mind is my description: the transposition of the order that prevailed on my desk onto Lenin's desk. The teacher thought, and with good reason, that I hadn't done the exercise properly. Objectively speaking, she was right: from her perspective, I had invented things. I don't remember whether I tried to explain to her that my text described the image I saw when I found myself in the same spot as the studious young Lenin, seated at his/my desk.

Manifestations sous forme de défilés

Jusqu'en 1989, la Bulgarie célébrait quatre événements par des manifestations: le 1<sup>er</sup> mai – la *Fête du travail*; le 24 mai – le *Jour de l'écriture* célébrant les frères Cyrille et Méthode, inventeurs du premier alphabet slave; le 9 septembre – le *Jour de la liberté* célébrant la prise du pouvoir en 1944 par les forces prosoviétiques en Bulgarie et fête nationale; le 7 novembre – la célébration la Révolution bolchévique de 1917. À chacune de ces manifestations, la population active, les écoliers, les étudiants, les retraités – organisés par les représentants des sections locales du parti communiste et des syndicats – empruntaient le même trajet à travers la ville. Les différentes organisations défilaient, les unes à la suite des autres, devant la tribune sur laquelle étaient réunis les hauts dirigeants du parti communiste, les représentants du pouvoir local et les invités d'honneur. Dans la ville où j'ai grandi, les élèves de mon école se rassemblaient d'abord dans le jardin public et, sous le regard de la statue de Lénine, nous nous organisions en sections. Une fois prêts, nous nous dirigeons vers l'endroit où débutait le défilé et, sous le regard de la statue d'un héros local du parti communiste, nous attendions de nous mettre en marche. Peu après que notre section avait dépassé la tribune et avait scandé les slogans confirmant notre engagement envers le parti et la patrie, nous nous dispersions sous un troisième le regard, celui de Georgi Dimitrov – le premier dirigeant communiste du pays, dont le bas-relief délimitait la fin de la rue sur laquelle se déroulait le défilé.

Demonstrations Parade as Street Marches

Until 1989, Bulgaria celebrated four public holidays through organized demonstrations: May 1–*International Workers' Day*; May 24–*Writing Day*, commemorating the brothers Cyril and Methodius, inventors of the first Slavic alphabet; September 9–Freedom Day, the national holiday celebrating the power take-over by pro-Soviet forces in Bulgaria in 1944; November 7–the anniversary of the 1917 Bolshevik Revolution. For each of these demonstrations, the labour force, schoolchildren, university students, and retirees—organized by representatives of the local Communist Party cadres and unions—were mobilized along the same route across the city. One after the other, various organizations marched past the grandstand where senior officials of the Communist Party, local government representatives and distinguished guests had gathered. In my hometown, students at my school met in the public park and, under the gaze of Lenin's statue, assembled in sections. Once ready, we headed to where the march started and, under the gaze of the statue of a local Communist Party hero, waited our turn to march. Once our section had passed by the grandstand, chanting slogans affirming our commitment to party and nation, we dispersed under the gaze of a third statue, that of Georgi Dimitrov—the country's first Communist leader—whose bas-relief marked the end of the street on which the procession marched.



Défilé du 1<sup>er</sup> Mai et la tribune permanente de la ville de Sliven (Image tirée d'une brochure publicitaire de la ville, milieu des années quatre-vingt) / May 1 march and the permanent grandstand in the city of Sliven (Image taken from a city advertising brochure from the mid-1980s)

---

 Broadcast Live

The same display system shaped the ritual in the capital, with one difference: the grandstand was not a platform permanently installed along the march route, but the mausoleum containing the mummy of Georgi Dimitrov, in the city centre. Besides serving as a platform for senior party officials on national holidays, the mausoleum was a pilgrimage site for every Bulgarian student, a place we had to enter and look at Dimitrov's body in the shadowy light. This visit was one of many school fieldtrips, in which the goal was to form our love for our homeland by teaching us about its history; we visited monuments commemorating the historical events we studied throughout the school year, as well as buildings marking the achievements of our young socialist country. Both Dimitrov's mausoleum and the visual display of the marches across the country's cities were based on the model of Moscow's Red Square, where leaders watched the procession of the Soviet people from Lenin's mausoleum. National television broadcasted the Bulgarian marches live, but on November 7, to the sound of military steps, the Soviet anthem and other revolutionary songs, we also watched the military march in Moscow.

---

 The Museum of Socialist Art Café (Sculpture Section)

Immediately after the fall of the Berlin Wall, the countless symbols of Communism scattered throughout cities and villages were dismantled. Some monuments that survived demolition can now be found in the courtyard of the Museum of Socialist Art, in Sofia, where they are displayed on concrete pedestals, another symbol of that era. In the absence of a grandstand, one can sit in the museum café located on a balcony and, from the tables arranged under red Coca-Cola parasols, contemplate the "exhibition." The museological rationale of the place—to replace the era's cultural artefact of the grandstand with a viewing balcony overlooking the statues—is reinforced by how the café itself, a perfect recreation of the pre-1989 period, functions. On the day of my visit, the unwelcoming and deserted character of the place was compounded by the fact that the only drink available was coffee. The impossibility of getting a cool drink on a sweltering summer day gave me a certain pleasure and I wondered if the person serving me shared the feeling. The lack of visitors in the museum aroused the same dysfunctional lethargy as did the pre-1989 social model.

---

 Displacements

If we go from the Museum of Socialist Art to downtown Sofia to visit the old location of one of the museum's Lenin statues, and if we stand in its former spot and follow the direction of its gaze, we will see the pillar that supports the Statue of Saint Sofia, the city's patron, in the foreground and the former Communist Party headquarters in the background. 30 km away, in an industrial zone, another Lenin statue greeted workers at a factory entrance. If we stand in this figure's former spot and follow the direction of its gaze, we will see the vegetation of the park in front of the factory still in operation, as well as a garbage container, whose blue and yellow colours evoke pre-1989 design. 165 km away, in front of an International Exhibitions Site, we will see the flag poles of participating countries and a hotel casino; 92 km away, the intersection at the entrance to the country's oldest public park; 73 km away, behind a row of trees, the bus station for the numbers 7 and 20 buses that go to the outskirts of a provincial town; 196 km away, the main path leading from the entrance into the public garden in a city that bore Stalin's name for several years before reclaiming its original name; 75 km away, the main square of another provincial town, with a fountain and a recent monument in homage to King [sic] Alexander II, the country's liberator from Ottoman rule; 230 km away, two high-rise apartment buildings that frame the start of a large boulevard, leading to the centre of a city known as *Little Vienna* due to its architecture and location on the Danube; 159 km away, the bus stop in front of a train station.

---

 Lenin(s): Project Specs (circa 1970)

*... inner strength... the figure has good proportions, but the posture is not suitable for such a monument... the interpretation of the character—his figure somewhat covered [by a coat over the shoulders]—is not equal to a monument of Lenin. The version with a book in the hand is better... the best figure is the one with the hand raised... Lenin seems passive. The head, despite improvement, is not yet worthy of Lenin... the gesture is too illustrative. The idea of Lenin lacks depth... an elegance inappropriate to Lenin, a Chekhov-like amiability... the tough spirit of a fighter... a titan with the will, character, and intelligence to have created and asserted the Soviet State... not the Lenin of the turbulent October days, but Lenin as our contemporary, present in our lives, in each of us, as our conscience, our reason, our will, as our mentor or father, ever-present among us...* Excerpts taken from the minutes of the discussions between jury members in charge of selecting new monuments of Lenin to mark the centenary of his birth. (Source: National Archives of Bulgaria)

Translated by Oana Avasilichioaei

---

**Pavel Pavlov** is an artist whose work has been shown in solo and group exhibitions at the Musée d'art contemporain de Montréal (2005), Leonard & Bina Ellen Art Gallery (2008), SBC Gallery of Contemporary Art (2009), Optica (2011), Dazibao (2015) and La Mirage (2015). He has an interdisciplinary doctorate in visual arts from Université Laval (2014). His thesis, *Protocoles photographiques*, examined the conceptual uses of photography in the 1960s and '70s. In the summer of 2015, he began teaching at the École multidisciplinaire de l'image at UQO, in Gatineau.

---

 En direct

Le même dispositif structurait le rituel dans la capitale, à une différence près: la tribune n'était pas une estrade installée en permanence sur le trajet des défilés, mais le mausolée, au centre-ville, contenant la momie de Georgi Dimitrov. Le mausolée, en plus de servir d'estrade aux hauts dirigeants du pouvoir central les jours des fêtes officielles, était le lieu de pèlerinage pour tout écolier bulgare, lieu que nous devions traverser pour voir, dans la pénombre, le corps de Dimitrov. Cette visite se produisait pendant une des excursions scolaires dont le but était de former notre amour pour la patrie par la connaissance de son histoire; nous visitions les monuments qui marquaient les événements historiques étudiés au cours de l'année, ainsi que les constructions qui marquaient les réussites de notre jeune pays socialiste. Aussi bien le mausolée de Dimitrov que le dispositif visuel du défilé à travers les différentes villes du pays reprenaient le modèle de la *Place rouge* à Moscou, où les dirigeants contemplaient, depuis le mausolée de Lénine, le passage du peuple soviétique. La télévision nationale transmettait en direct les manifestations bulgares, mais le 7 novembre, au son des marches militaires, de l'hymne soviétique et d'autres chansons révolutionnaires, nous regardions aussi le défilé militaire de Moscou.

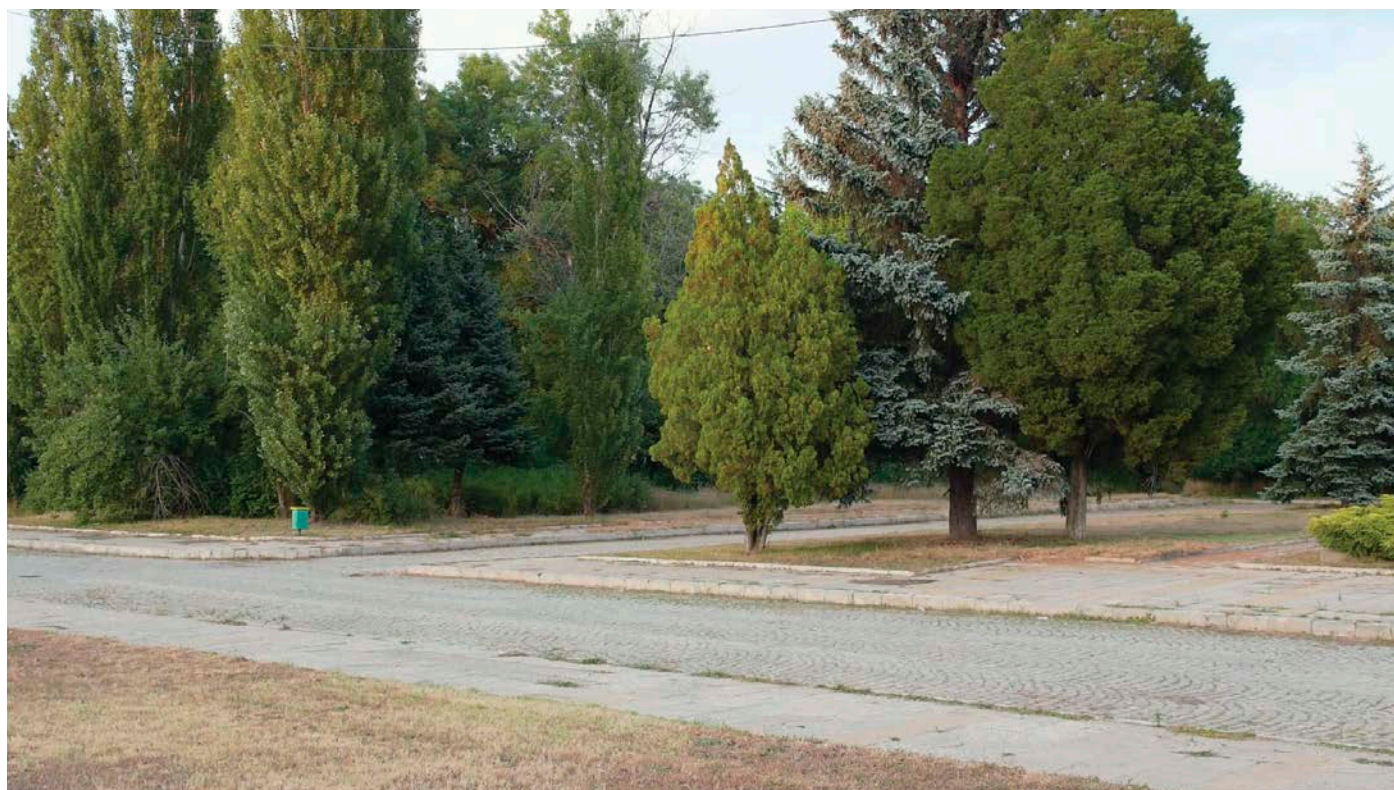
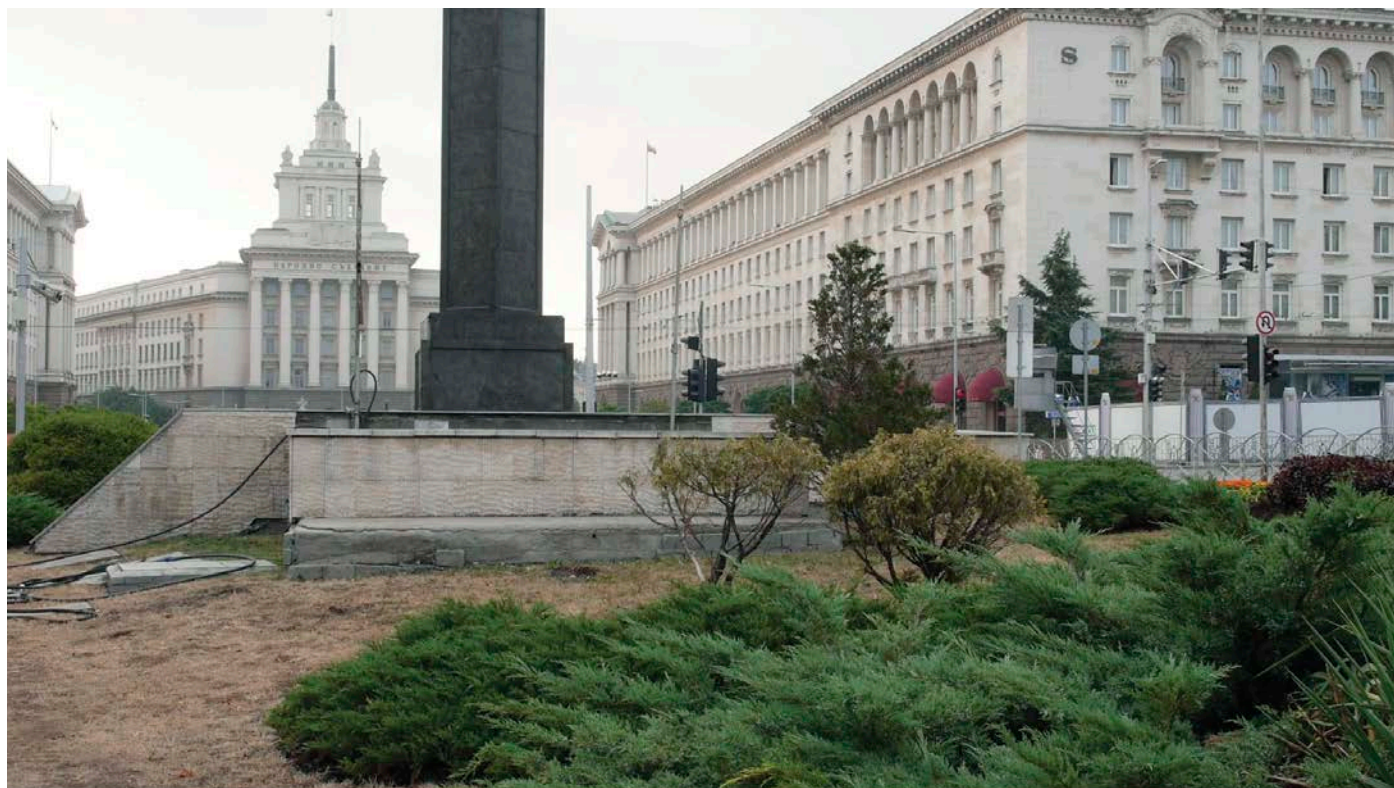
---

 Le café du *Musée d'art socialiste* (Section des sculptures)

Dans l'immédiat de la chute du mur de Berlin, de nombreux symboles du communisme disséminés à travers les villes et les campagnes ont été démantelés. Certains monuments ayant survécu à leur démolition se trouvent aujourd'hui dans la cour du *Musée de l'art socialiste* de Sofia où ils sont exposés sur des socles en béton brut, autre symbole de l'époque. En absence de tribune, il est possible de s'asseoir dans le café du musée situé sur un balcon de l'immeuble et, depuis les tables placées sous les parasols rouges portant l'enseigne *Coca-Cola*, de contempler l'« exposition ». La logique muséologique du lieu – remplacer la tribune en tant qu'artefact culturel de l'époque par un balcon belvédère surplombant les statues – est accentuée par le fonctionnement du café lui-même, parfaite recreation de l'époque d'avant 1989. Le jour de ma visite s'ajoutait au caractère non accueillant et désertique du lieu la circonstance que la seule boisson offerte était du café. L'impossibilité d'obtenir une boisson rafraîchissante par une journée de canicule produisait en moi une jouissance et je me demandais si elle était partagée par la personne qui venait de me servir. L'absence de visiteurs dans le musée provoquait le même dysfonctionnement léthargique que celui du modèle social d'avant 1989.



La Cour du Musée d'art socialiste de Sofia /  
The Courtyard of the Museum of Socialist  
Art in Sofia. Photo : Pavel Pavlov, 2015.



---

 Déplacements

Si l'on se déplace du *Musée d'art socialiste* au centre-ville de Sofia pour visiter l'ancien emplacement d'un des monuments de Lénine du musée – et que l'on reprend son ancienne position ainsi que l'orientation de son regard –, on verra, au premier plan, le pilier qui supporte la statue de Sainte Sofia, patronne de la ville, avec au fond l'ancien siège du Parti communiste. À 30 km de là – dans une zone industrielle, un autre monument de Lénine accueillait les ouvriers à l'entrée d'une usine. Si l'on reprend l'ancienne position de la figure et l'orientation de son regard, on voit la végétation du parc devant l'entrée de l'entreprise, encore en fonctionnement, ainsi que la poubelle dont les couleurs bleu et jaune évoquent le design d'avant 1989. À 165 km de là – devant une *Cité des expositions internationales* –, on verra les pilons des drapeaux des pays participants à l'exposition en cours ainsi qu'un hôtel-casino; à 92 km, l'intersection à l'entrée du plus vieux parc public du pays; à 73 km, derrière une rangée d'arbres, la station des bus numéro 7 et 20 qui mènent vers les quartiers à la périphérie d'une ville de province; à 196 km, l'axe de l'allée principale à l'entrée du jardin public d'une ville qui, pendant quelques années, a porté le nom de Staline avant de retrouver son nom d'origine; à 75 km, la place d'une autre ville de province qui comporte une fontaine et un récent monument en hommage au roi [sic] Alexandre II, libérateur du pays du joug ottoman; à 230 km, deux tours d'habitations encadrant le début d'un des grands boulevards menant au centre-ville d'une ville surnommée, à cause de son architecture et de son emplacement sur le Danube, *la petite Vienne*; à 159 km, la station de bus devant une station de trains.

---

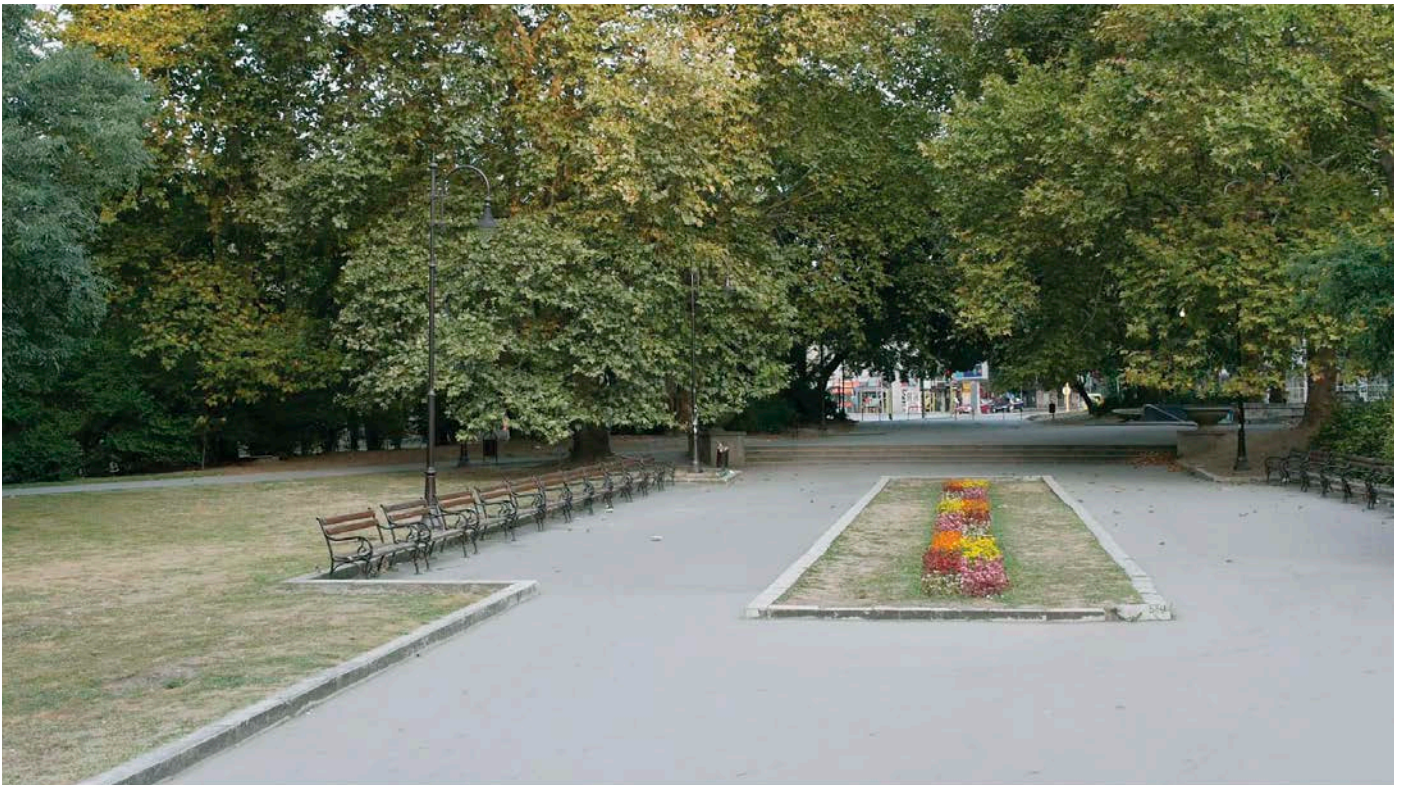
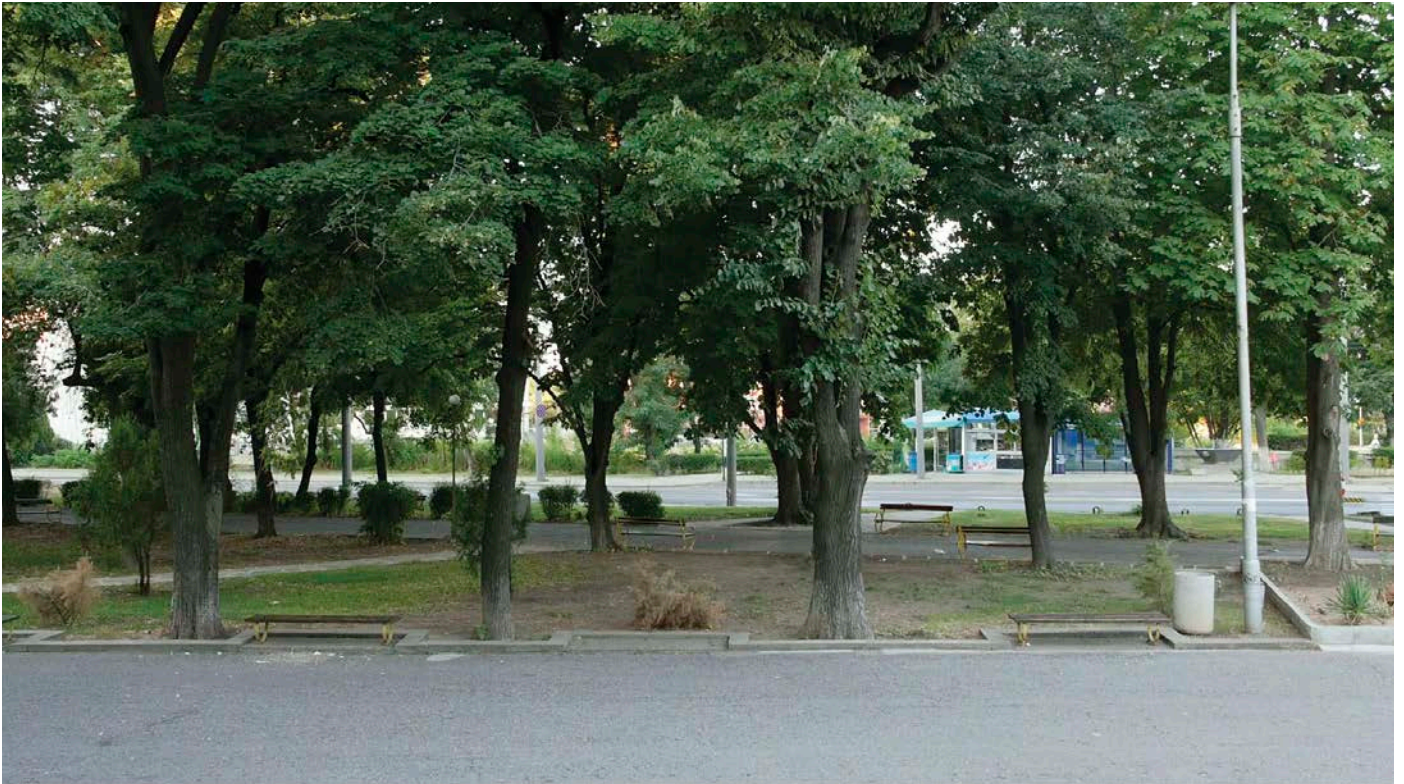
 Lénine(s) : cahier des charges (circa 1970)

*... force intérieure... la figure est de bonnes proportions, mais la posture n'est pas adéquate pour un tel monument... l'interprétation du personnage – légèrement couvert [par un manteau sur les épaules] – ne correspond pas à un monument de Lénine. La variante avec un livre dans la main est plus réussie... la meilleure figure est celle avec la main levée... Lénine semble passif. La tête, malgré l'amélioration, n'est pas encore une tête de Lénine... le geste est trop illustratif. L'idée de Lénine est sans profondeur... une élégance impropre à Lénine, une certaine gracieuseté à la Tchekhou... une nature dure, de combattant... titan, qui avec sa volonté, son caractère et son intelligence créa et affirma l'État soviétique... non pas le Lénine des jours orageux d'octobre, mais comme un Lénine – notre contemporain, comme une présence dans notre vie, en nous-mêmes, comme notre conscience, comme notre raison, comme notre volonté, comme un conseiller ou père, présent autour de nous... – Extraits des procès-verbaux des discussions entre membres du jury responsables de la sélection de nouveaux monuments de Lénine devant célébrer le centenaire de sa naissance (Source : Archives nationales de Bulgarie)*

---

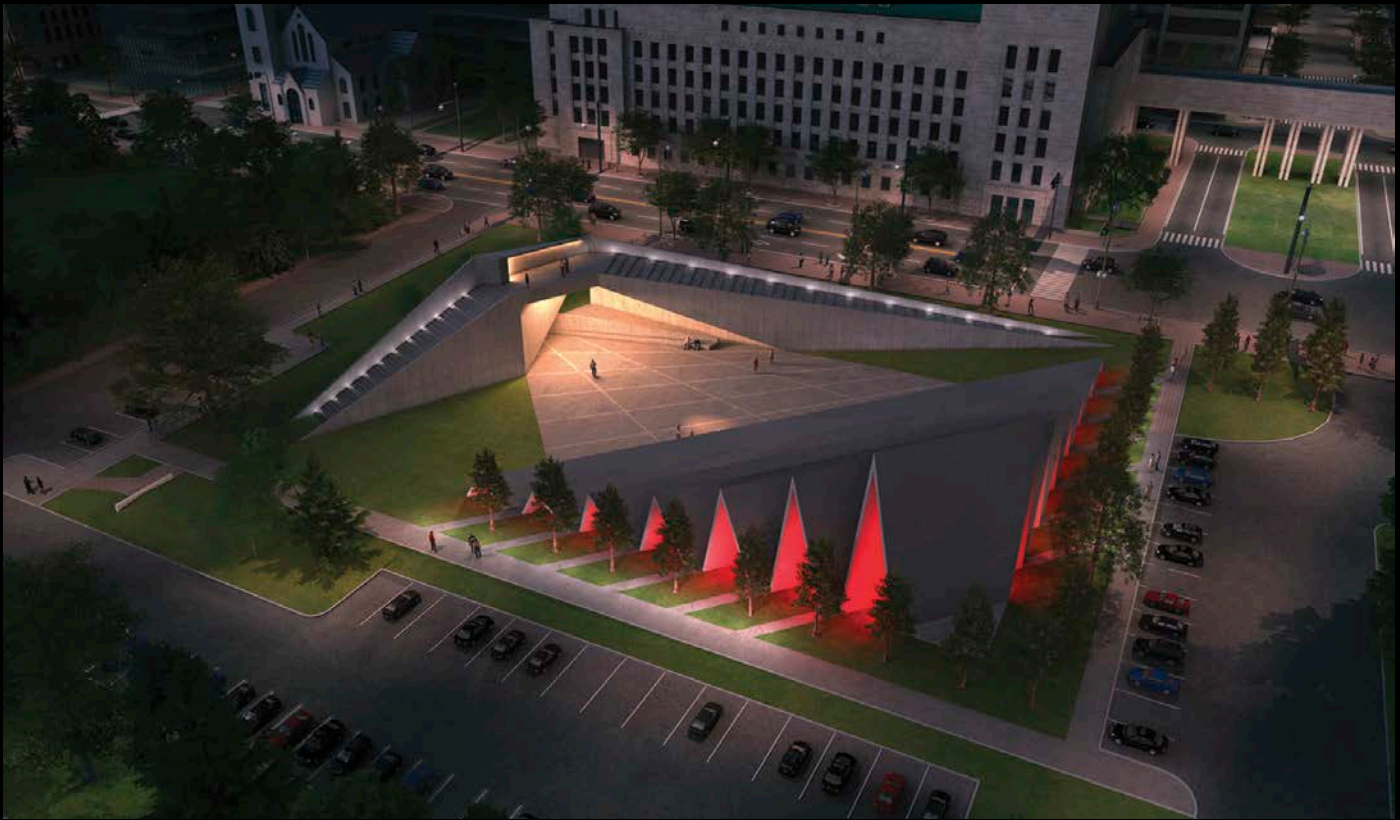
**Pavel Pavlov** est artiste. Son travail a été présenté dans le cadre d'expositions personnelles et collectives au Musée d'art contemporain de Montréal (2005), à la Galerie Leonard & Bina Ellen (2008), à la Galerie SBC (2009), Optica (2011), Dazibao (2015), La Mirage (2015). Il détient un doctorat interdisciplinaire en arts visuels et en histoire de l'art de l'Université Laval (2014). Sa thèse de doctorat, intitulée *Protocoles photographiques*, porte sur l'étude des usages conceptuels de la photographie dans les années 1960-70. Depuis l'été 2015, il enseigne à l'École multidisciplinaire de l'image de l'UQO à Gatineau.











# ***Monument aux victimes du communisme : chronique d'un coup politique***

Nathalie Casemajor

Les élections fédérales à peine terminées, le moment est propice au bilan de l'héritage culturel légué par le gouvernement conservateur au pouvoir durant près d'une décennie au Canada. Dans la capitale nationale, à Ottawa, plusieurs monuments ont vu le jour depuis 2006 (*Monument de la guerre de 1812*, *Monument aux pompiers canadiens*, *Hommage aux animaux en temps de guerre*, *Monument de la Marine royale canadienne*) tandis que d'autres sont en cours de préparation. C'est le cas du *Monument aux victimes du communisme*, initialement prévu pour l'automne 2015, mais repoussé par une série de critiques qui ont suspendu l'avancée du projet jusqu'au résultat des élections. Le vif débat autour de ce projet tient à la valeur de l'espace public de la capitale comme territoire de représentation de l'identité collective : les lieux de mémoire qui y sont érigés instituent un récit et une iconographie qui contribuent à forger des emblèmes patriotiques. Ils s'affichent comme matrice symbolique de références identitaires partagées. La controverse autour du *Monument aux victimes du communisme* est l'occasion d'interroger la gouvernance démocratique d'un art mis au service de la mémoire nationale. Un remarquable travail d'investigation et d'entrevues de la part du journal *Ottawa Citizen*, appuyé sur une demande d'accès à l'information, permet d'éclairer les coulisses de ce projet<sup>1</sup>.

---

#### Anticommunisme et hommage à la liberté

Il existe, ailleurs dans le monde, plusieurs monuments dédiés aux victimes du communisme. Construits à la suite de l'effondrement du bloc soviétique, ils commémorent la répression sanglante des populations soumises à la férule de régimes autoritaires. En 2002, à Prague fut inauguré un monument aux victimes de la répression durant l'ère communiste (1948-1989). Un autre fut inauguré en 2007 à Washington. Intitulé *La déesse de la démocratie*, il reproduit une sculpture érigée par des étudiants chinois sur la place Tiananmen lors du soulèvement de 1989. Ces deux monuments se sont heurtés à des formes de protestation. À Prague, le monument a connu deux attaques à la bombe, en 2003, exprimant des tensions politiques encore vives sur la scène politique tchèque, concernant cet épisode douloureux de l'histoire nationale.

Dans le cas du monument de Washington et du futur monument canadien, le débat soulevé est plus idéologique, car leur portée dépasse le cadre d'un événement historique circonscrit. Les monuments américains et canadiens ne commémorent pas un épisode historique délimité dans l'espace et dans le temps. Ils condamnent plutôt l'ensemble des crimes commis par tout régime communiste passé, présent et à venir. Plus largement, ils condamnent la pensée communiste dans son entièreté, sous toutes ses formes, de ses origines à ses futurs développements. Appuyant cette condamnation sans nuance, la notion de liberté est présentée comme l'antithèse naturelle du communisme (oblitérant au passage toute référence aux catégories historiques du libéralisme et du capitalisme) : *la déesse de la démocratie* est une reproduction stylisée de la Statue de la liberté, symbole américain par excellence, et le groupe canadien soutenant la construction du monument à Ottawa se nomme *Hommage à la liberté*.

## MEMORIAL TO THE VICTIMS OF COMMUNISM: CHRONICLE OF A POLITICAL COUP

With the federal elections barely behind us, this is an opportune moment to take stock of the cultural heritage passed on by the Conservative government, which was in power in Canada for nearly a decade. In the national capital, Ottawa, several monuments have been erected since 2006 (*War of 1812 Monument*, *Canadian Firefighters Monument*, *Animals in War Dedication*, *Royal Canadian Navy Monument*) while others are currently under preparation. This is the case for the *Memorial to the Victims of Communism*, which was initially scheduled for the fall of 2015, but then postponed due to a string of criticisms that suspended the project's continuation until after the election. The vigorous debate around this project is rooted in the value of the capital's public space as a place for representing our collective identity: memorial sites erected there institute a narrative and an iconography that contribute to forging patriotic emblems. They act as a symbolic matrix of shared identity references. The controversy surrounding the *Memorial to the Victims of Communism* is an opportunity to question the democratic governance of art put to the service of national memory. The *Ottawa Citizen's* remarkable interview and investigative journalism efforts, supported by an access to information request, provided a glimpse into what was going on behind the scenes of this project.<sup>1</sup>

---

#### Anticommunism and Tribute to Liberty

There are several monuments dedicated to victims of communism elsewhere in the world. Built in the wake of the Soviet bloc's collapse, they commemorate the bloody repression of populations under the iron rule of authoritarian regimes. In 2001, a monument to the victims of the repression during the communist era (1948-1989) was inaugurated in Prague. Another was inaugurated in 2007 in Washington D.C. Titled *The Goddess of Democracy*, the monument is a reproduction of a sculpture that Chinese students erected in Tiananmen Square during the 1989 uprising. Both these monuments have been met with various forms of protest. In Prague, the monument was the target of two bombings in 2003, thus giving expression to the still lingering political tensions on the Czech political scene regarding this painful time in the nation's history.

In the case of the Washington D.C. monument and the future Canadian monument, the debate is more ideological, since their scope exceeds the framework of a circumscribed historical event. The American and Canadian monuments do not commemorate an historical episode delimited in space and time. Instead, they condemn all the crimes committed by any past, present or future communist regime. More

broadly, they condemn communist thought outright, in all its forms, from its beginnings to its future developments. To back this sweeping condemnation, the notion of liberty is presented as the natural antithesis of communism (erasing any reference to the historical categories of liberalism and capitalism in the process): the *Goddess of Democracy* is a stylized reproduction of the Statue of Liberty, the quintessential American symbol, and the group that is backing the construction of the Ottawa monument is called Tribute to Liberty.

After the fall of the USSR in the early 1990s, open access to the state archives revealed the scope of the mass crimes perpetrated by the Stalinist regime in a new light, crimes that many sympathizers had turned a blind eye to in the 1950s and 1960s. This re-evaluation led to a wealth of published studies on the subject of abuses committed by other communist regimes throughout the world (notably under Mao and the Khmers Rouges). But some of these studies also open the door to an historical reductionism, resulting in a political instrumentalization of this legitimate scientific and memorial undertaking.

As a regulating apparatus, the domain of monuments is subjected to the influence of governments in power. The political stakes of collective memory are rooted in the fact that the past is constantly reframed and reinterpreted on the basis of current socio-political interests.<sup>2</sup> In Canada, the *Memorial to the Victims of Communism* serves several of the Conservative government's interests. At the international level, Prime Minister Stephen Harper used it to attack the Russian intervention in Ukraine, tracing a direct link between the past and present ambitions of Russian imperialism. At the domestic level, the monument serves the Conservative party's campaign to cater to immigrant groups, particularly Ukrainian, Polish, Cambodian and Chinese ones. It also was able to disqualify the memory of Canadian communist movements, likening them to the worst of criminal figures: "Nazism, Marxist-Leninism, today, terrorism - they all have one thing in common: the destruction, the end, of human liberty," Prime Minister Stephen Harper claimed during a Tribute to Liberty fundraising dinner.<sup>3</sup>

This commemoration, while focused on foreign crimes, is mute in regard to the remembrance of civil liberties violations that occurred on Canadian soil during the "witch hunts," which began in the interval between the two world wars and escalated during the cold war. After the Russian Revolution, Canadian immigration policy was modified to discriminate and refuse applicants of various leftist political persuasions. In the paranoid climate following World War II, the Canadian government, supported by the clergy and both right and left wing parties, implemented a system of political repression against communist sympathisers (known or suspected) using mass surveillance, intimidation, censorship, incarceration and deportation.<sup>4</sup> In Quebec, the Duplessis government passed the Padlock act in 1937 to protect the province from communist propaganda, and used this to close several newspapers. Twenty years later, the Supreme Court of Canada declared this act to be unconstitutional. Fear of the enemy within served more broadly as an excuse to weaken union movements, to suppress labour, radical, leftist or progressive agitation and to gag any anti-conformist thought.

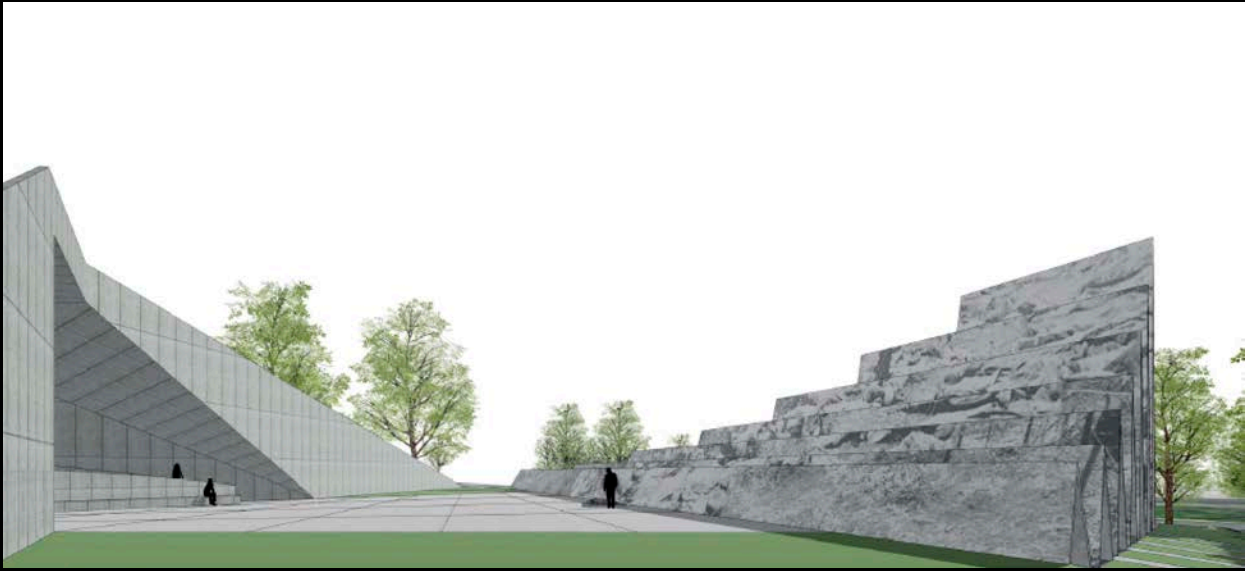
Arts and science communities particularly were watched. Duplessis censored several National Film Board productions, because they were deemed to be subversive.<sup>5</sup> Radio-Canada employees and symphony orchestra musicians were expelled or discharged simply for having a communist sympathizer in their circle of friends.<sup>6</sup> To facilitate the surveillance of Canadian civil servants, the RCMP created a particularly ignoble instrument, called the "fruit machine." Used until the end of the 60s, this biological measuring device served to give "homosexuality tests" to employees who were discharged at the slightest suspicion, based on the fear that the enemy would extract sensitive information from them by threatening to publicly reveal their sexual orientation.<sup>7</sup> The social climate was so unhealthy that those who dared raise the question of civil liberties, or who campaigned for peace with the USSR, were treated as communists and thus also became victims of intolerance.

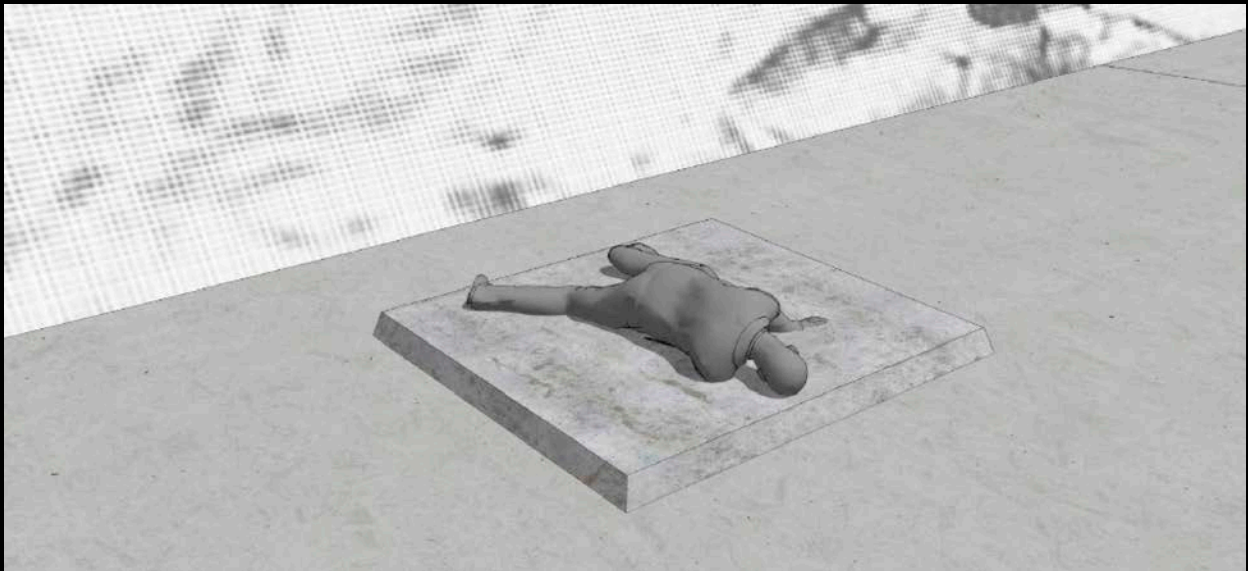
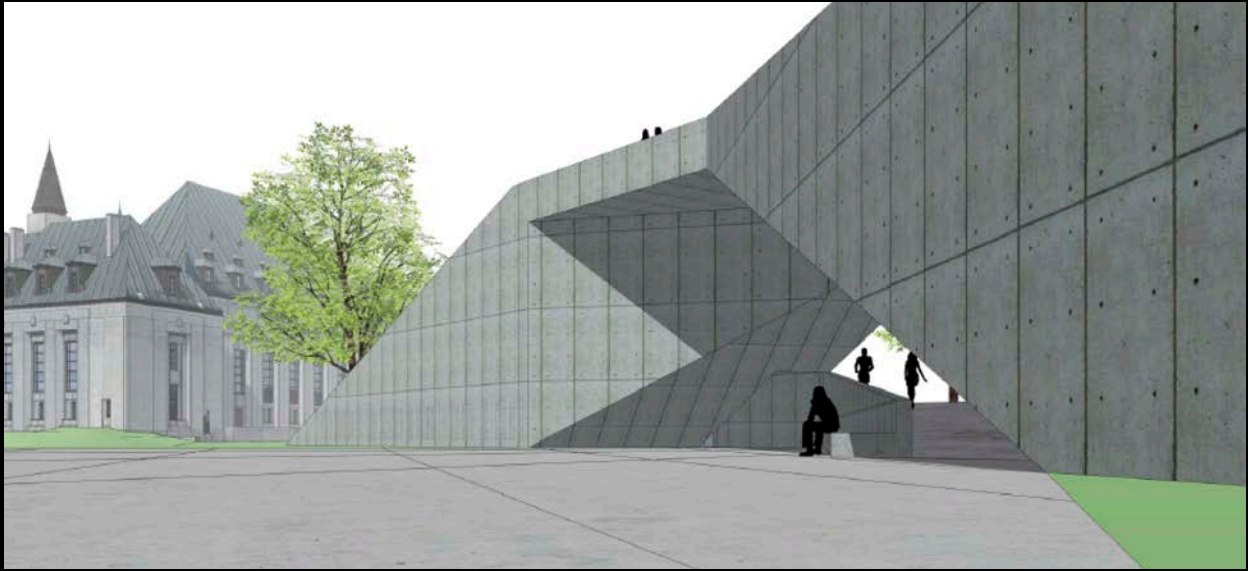
Some justify these extreme measures as necessary for protecting state security in the face of the Soviet enemy. Though they remain completely unacceptable, these drifts towards authoritarianism are hard to avoid in times of war. But must one celebrate them by bringing Canadian anticommunism, including its vilest forms of persecution, to the heights of Parliament Hill, to a site adjacent to the Supreme Court of Canada, the nation's highest symbol of justice? Is it a "tribute to liberty" to legitimize the violation of civil rights for the purposes of ideological persecution? In this tribute to liberty, it is not only the freedom of foreign people who have thrown off the totalitarian yoke that is being celebrated, it is also the freedom to persecute, on Canadian soil, all those who call the dominant ideology into question.

#### A Political Initiative Imposed from Above

In a Scarborough community centre park, a monument was built in 1989 to commemorate the Czechoslovak victims of Soviet oppression. Called *Crucified Again*, it depicts a man in bronze crucified on a hammer and sickle. It is against this backdrop that journalist Don Butler retraces the idea for the projected Ottawa monument. Butler reports that the Conservative minister Jason Kenney was visiting the ambassador of the Czech Republic. Just recently appointed Secretary of State for Multiculturalism and Canadian Identity, Kenney was also in charge of drawing ethno-cultural communities, traditionally affiliated with the Liberal party, to the Conservative party. Struck by the monument's relevance, Kenney demonstrated an interest in making it more visible, and the ambassador then apparently suggested Ottawa as the ideal location. The story that follows is based on information published in the *Ottawa Citizen*.

Since the government wanted to conceal who the initiator of the project was, a non-partisan group of Canadians from various former communist countries was assembled by the ambassador. In close consultation with Minister Kenney's office, the group worked for several months in 2008 to submit a proposal to the National Capital Commission (NCC). Suddenly, while the project was taking shape, the group's founding members (some were Liberals) were dismissed. A new coalition, backed by Kenney, was created under the name Tribute of Liberty.





Après la chute de l'URSS, au début des années 1990, l'ouverture des archives d'État a permis de révéler sous un nouveau jour l'ampleur des crimes de masse perpétrés par le régime staliniste, sur lesquels de nombreux sympathisants ont fermé les yeux dans les années 1950 et 1960. Cette réévaluation a entraîné une abondante publication de travaux au sujet des exactions commises par d'autres régimes communistes à travers le monde (notamment maoïste et Khmers rouges). Mais certains de ces travaux ont aussi ouvert la porte à un réductionnisme historique, avec pour corolaire une instrumentalisation politique de cette tâche scientifique et mémorielle légitime.

Dispositif régulateur, le domaine monumental est soumis à l'influence des gouvernements en place. L'enjeu politique de la mémoire collective tient au fait que le passé est constamment recardé et réinterprété en fonction des intérêts sociopolitiques du présent<sup>2</sup>. Au Canada, le *Monument aux victimes du communisme* sert plusieurs intérêts du gouvernement conservateur. Sur le plan international, le premier ministre Stephen Harper l'a utilisé pour attaquer l'intervention russe en Ukraine, traçant un lien direct entre les velléités passées et présentes de l'impérialisme russe. Sur un plan de politique intérieure, le monument sert la campagne de séduction entreprise par le parti conservateur auprès des communautés immigrantes, en particulier auprès des groupes ukrainiens, polonais, cambodgiens et chinois. Il permet aussi de disqualifier la mémoire des mouvements communistes canadiens, en les assimilant aux pires figures criminelles : « nazisme, marxisme-léninisme, aujourd'hui, terrorisme – ils ont tous un point commun : la destruction, la fin de la liberté humaine », affirmait le premier ministre Stephen Harper lors d'un dîner de financement d'*Hommage à la liberté*<sup>3</sup>.

Cette commémoration, tournée vers les crimes étrangers, passe sous silence la mémoire des atteintes aux libertés civiles commises en sol canadien durant l'épisode de « chasse aux sorcières » amorcé dans l'entre-deux-guerres et amplifié durant la guerre froide. À la suite de la Révolution russe, la politique d'immigration canadienne fut modifiée pour discriminer et refuser les candidats affichant des positions politiques plus ou moins gauchistes. Dans le climat paranoïaque suivant la Seconde Guerre mondiale, le gouvernement canadien, appuyé par le clergé et par les partis de droite comme de gauche, a mis en place un système de répression politique contre les sympathisants communistes (avérés ou supposés), employant la surveillance de masse, l'intimidation, la censure, l'emprisonnement et la déportation<sup>4</sup>. Au Québec, le gouvernement Duplessis adopta, dès 1937, la Loi du cadenas, visant à protéger la province contre la propagande communiste, et l'utilisa pour imposer la fermeture de plusieurs journaux. Cette loi fut déclarée inconstitutionnelle par la Cour suprême du Canada vingt ans plus tard. La peur de l'ennemi interne a plus largement servi d'alibi pour affaiblir les mouvements syndicaux, étouffer toute agitation ouvrière, radicale, gauchiste et progressiste, pour bâillonner toute pensée anticonformiste.

Les communautés artistiques et scientifiques furent particulièrement surveillées. Duplessis censura plusieurs productions de l'Office national du film jugées subversives<sup>5</sup>. Des employés de Radio-Canada et des musiciens d'orchestre symphonique furent écartés ou renvoyés

simplement pour avoir, dans leur cercle de connaissances, un sympathisant communiste<sup>6</sup>. Pour aider à la surveillance des fonctionnaires canadiens, la GRC créa un instrument particulièrement ignoble, baptisé *fruit machine*. Utilisé jusqu'à la fin des années 60, cet appareil de mesure biologique servait à faire passer des « tests d'homosexualité » aux employés, qui étaient renvoyés au moindre soupçon, par crainte que l'ennemi ne leur soutire de l'information sensible en menaçant de révéler publiquement leur orientation sexuelle<sup>7</sup>. Le climat social était si malsain que ceux qui osaient soulever la question des libertés civiles, ou qui militaient pour la paix avec l'URSS, étaient taxés de communistes et furent eux aussi victimes de l'intolérance.

Certains justifient ces méthodes extrêmes par un impératif de protection de l'État face à l'adversaire soviétique. Si elles restent tout à fait inacceptables, ces dérives autoritaires sont difficilement évitables en temps de guerre. Mais doit-on pour autant les célébrer en portant l'anticommuniste canadien, y compris ses formes de persécution les plus infâmes, au pinacle de la colline parlementaire, sur un site jouxtant la Cour suprême, plus haut symbole national de la justice ? Est-ce faire un « hommage à la liberté » que de légitimer la violation des libertés civiles à des fins de persécution idéologique ? Dans cet hommage à la liberté, ce n'est pas seulement la liberté des peuples étrangers débarrassés du joug totalitaire que l'on célèbre, c'est aussi la liberté de persécuter, en sol canadien, tout ceux et celles qui remettent en question l'idéologie dominante.

—  
Une initiative politique imposée par la hiérarchie

Il existe, dans le parc d'un centre communautaire de Scarborough, en banlieue de Toronto, un monument aux victimes de l'oppression soviétique en Tchécoslovaquie, construit en 1989. Nommé *Crucified again*, il figure un homme de bronze crucifié sur une faucille et un marteau. C'est devant cette statue, à l'été 2007, que le journaliste Don Butler fait remonter l'idée du monument prévu à Ottawa. Butler rapporte que le ministre conservateur John Kenney était en visite auprès de l'ambassadeur de la République tchèque. Tout juste nommé responsable du multiculturalisme et de l'identité canadienne, Kenney avait aussi la tâche d'attirer vers le parti conservateur les communautés ethnoculturelles traditionnellement affiliées au parti libéral. Frappé par l'intérêt du monument, Kenney manifesta l'intérêt de lui donner plus de visibilité, et l'ambassadeur lui aurait pointé Ottawa comme lieu tout désigné. Le récit qui suit est tiré des informations publiées dans le *Ottawa Citizen*.

Le gouvernement souhaitant camoufler être l'initiateur du projet, un groupe non partisan de Canadiens issus d'anciens pays communistes fut rassemblé grâce à l'ambassadeur. Étroitement conseillé par le bureau du ministre Kenney, ce groupe travailla plusieurs mois, en 2008, pour déposer une demande à la Commission de la capitale nationale (CCN). Subitement, alors que le projet se concrétisait, les membres fondateurs du groupe (dont certains libéraux) furent écartés. Une nouvelle coalition, appuyée par Kenney, fut créée sous le nom *Tribute to liberty*.

Although it also gathered members from the ethno-cultural communities (notably from the Ukrainian and Polish ones), most were loyal supporters of the Conservative party, including several candidates in the last elections, and at least one close friend of the minister. The members of the first group tried to be part of the new organization, but they were quickly forced to resign. In the summer of 2008, this coalition submitted a project to the NCC for a Monument to the Victims of Communism.

To study this proposal's admissibility, the NCC mandated an external non-partisan committee made up of eminent historians and Canadian studies specialists. In February 2009, the committee submitted a negative report. The experts unanimously judged that the theme was not significant to Canadian history. Moreover, they considered that the subject was presented in a biased manner, and that the absence of a plurality of viewpoints would make this project a political gesture, rather than a commemorative one; thus it would risk dividing the population. The experts recommended that the monument be reoriented towards a parallel theme: Canada as a land of refuge for people fleeing political persecution as well as economic and environmental disasters. To this end, the committee suggested building a new structure inside the human rights monument already in place.

In the following months, the NCC recommended broadening the theme of the monument. It expressed its unease regarding the proposal's incompatibility with official selection criteria, all the while mentioning that the project had support from the highest political leaders. Tribute to Liberty refused to abandon the central reference to communism and after long negotiations, the term "totalitarian" was added to the title, as well as a reference to the idea of refuge. At the end of 2009, the monument was called "A Monument to the Victims of Totalitarian Communism: Canada, A Land of Refuge." The site set aside for it was located in the Garden of the Provinces and Territories, slightly away from Parliament Hill.

In 2010, Stephen Harper mentioned his support for the monument during the Speech from the Throne, and in 2012, the government reinforced its control over the project by giving the Department of Canadian Heritage the responsibility for overseeing it. The project rapidly took another turn: John Baird, then the minister responsible for the NCC, intervened and formally requested that the directors withdraw any mention of the term "totalitarian" from the organization's activities, thus discretely modifying the monument's title. A source cited by the *Ottawa Citizen* states that the government wanted to avoid suggesting that some forms of communism may be "acceptable."<sup>8</sup> Jason Kenney then set out to convince the minister of Public Works, who was reluctant at first, to modify the Parliament Hill urban lands plan—jointly developed and ratified after a lengthy process by all political parties—to allow for the construction of a monument on the vacant site next to the

Supreme Court, which had been set aside a long time ago for a new Judicial district building. In August 2013, the ministers Jason Kenney and Chris Alexander publicly announced the transfer of the *Memorial to the Victims of Communism* to this new site, catching the NCC unawares, and, since it had not been consulted, the commission was forced to vote reluctantly several months later for the already made public change that was decreed unbeknownst to it.

The Harper government is not the first nor will it be the last to instrumentalize history with a partisan aim, but what is particularly unacceptable about the *Memorial to the Victims of Communism* is the way in which the project was imposed from the top of the ministerial hierarchy, by crushing the democratic principles that normally guide the construction of new monuments. From a political viewpoint, this arbitrary use of power for partisan purposes is an insult to the democratic principles of the sound management of government. On a symbolic level, this project's duplicity takes on a new face with the current refugee crisis in Europe. The Hungarian government, an enthusiastic and generous contributor to the monument project, has publicly emphasized its gratitude towards Canada for welcoming tens of thousands of Hungarian refugees after the 1956 Hungarian revolution. However, confronted with the influx of Syrians at its borders, Hungary until now has welcomed war-fleeing civilians with a fortification of barbed wire fences.

Translated by Bernard Schütze

1.

For more on this, see the long series of articles Don Butler wrote in 2014 and 2015 in the *Ottawa Citizen*.

2.

Eric Hobsbawm and Terence Ranger (eds.), *The Invention of Tradition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983).

3.

Statement by the Prime Minister of Canada in Toronto, May 30, 2014, web. <http://tributetoliberty.ca/sites/default/files/Tribute%20to%20Liberty%20News%20Spring%202014.pdf>. Accessed on October 25, 2015.

4.

Marcel Fournier, *Communisme et anticommunisme au Québec : 1920-1950* (Québec: Editions coopératives Albert Saint-Martin, 1979). Also see Robert Comeau et Bernard Dionne, *Le droit de se taire : histoire des communistes au Québec, de la Première Guerre mondiale à la Révolution tranquille* (Montréal: VLB Éditeur, 1989).

5.

David MacKenzie (trans: Fabien Saint-Jacques), *Canada's Red Scare: 1945-1957* (Ottawa: Canadian Historical Association, 2001).

6.

David MacKenzie, *Canada's Red Scare*.

7.

David MacKenzie, *Canada's Red Scare*.

8.

Don Butler, "How John Baird erased 'totalitarian' from the Victims of Communism Memorial", in the *Ottawa Citizen*, March 24, 2015, web. <http://ottawacitizen.com/news/local-news/how-john-baird-erased-totalitarian-from-the-victims-of-communism-memorial>. Accessed on October 25, 2015.

---

**Nathalie Casemajor** is a Communications Studies professor in the Department of Social Sciences at Université du Québec en Outaouais. She holds degrees from UQAM and Université Lille 3, and was a postdoctoral fellow at INRS (Centre Urbanisation, Culture et Société) and in the Department of Art History and Communications at McGill University. Her research focuses on digital media, cultural practices and urban space. Over the past few years, she has worked as a coordinator in various community collectives and cultural organizations.

Elle rassemblait elle aussi des ressortissants de communautés ethnoculturelles (ukrainiennes et polonaises notamment), mais surtout, des partisans fidèles davantage au parti conservateur, incluant plusieurs candidats aux dernières élections, et au moins un ami proche du ministre. Les membres du premier groupe tentèrent de s'intégrer au nouvel organisme, mais ils furent rapidement poussés à la démission. Cette coalition déposa, dès l'été 2008, à la CCN un projet de Monument aux victimes du communisme.

Pour étudier la recevabilité de cette demande, la CCN a mandaté un comité externe non partisan, composé d'éminents historiens et spécialistes des études canadiennes. En février 2009, ce comité a rendu un rapport négatif. Les experts ont unanimement jugé que le thème n'était pas central dans l'histoire canadienne. De plus, ils ont estimé que le sujet était présenté de manière biaisée, et que l'absence de pluralité de points de vue orientait le projet vers un geste politique, plus que commémoratif, risquant de créer des divisions au sein de la population. Les experts ont recommandé de réorienter le monument vers un thème parallèle : le Canada comme terre de refuge pour les populations fuyant la persécution politique ainsi que les désastres économiques et environnementaux. Le comité suggérait de construire pour cela un nouvel ensemble à l'intérieur du monument aux droits de la personne déjà existant.

Dans les mois suivants, la CCN recommanda d'élargir le thème du monument. Elle souligna son malaise face au manque de compatibilité avec les critères de sélection en vigueur, tout en mentionnant que le projet avait le soutien des plus hauts dirigeants politiques. *Tribute to Liberty* refusa d'abandonner la référence centrale au communisme, et après de longues négociations, le terme « totalitaire » fut ajouté au titre, ainsi qu'une référence à l'idée de refuge. Fin 2009, le monument s'intitulait donc « Monument aux victimes du communisme totalitaire – Canada, terre d'accueil ». Le site qui lui fut attribué était localisé dans le Jardin des Provinces, légèrement excentré par rapport à la colline parlementaire.

En 2010, Stephen Harper mentionna son soutien au monument dans son discours du trône, et en 2012, le gouvernement renforça son contrôle sur le projet en rapatriant la responsabilité de sa gestion au sein du ministère du Patrimoine canadien. La tournure du projet changea rapidement : John Baird, alors ministre responsable de la CCN, intervint pour demander formellement à la direction de retirer toute mention du terme « totalitaire » dans les rapports d'activité de l'organisme, modifiant ainsi discrètement le titre du monument. Une source citée par le *Ottawa Citizen* rapporte que le gouvernement voulait éviter de suggérer que certaines formes de communisme puissent être « acceptables »<sup>8</sup>. Jason Kenney s'employa ensuite à convaincre le ministre des Travaux publics, d'abord réticent, à modifier le plan d'urbanisme de la colline parlementaire, longuement élaboré et ratifié

par l'ensemble des partis politiques, afin de permettre la construction d'un monument sur un site vacant attenant à la Cour suprême, réservé de longue date pour accueillir un nouveau bâtiment du complexe juridique. En août 2013, les ministres Jason Kenney et Chris Alexander firent publiquement l'annonce du transfert du Monument aux victimes du communisme sur ce nouveau site, prenant de court la CCN qui, n'ayant pas été consultée, fut forcée quelques mois plus tard de voter à contrecœur le changement décrété à son insu et déjà rendu public.

Le gouvernement Harper ne sera ni le premier ni le dernier à instrumentaliser l'histoire dans un but partisan, mais ce qui est particulièrement inacceptable dans le cas du Monument aux victimes du communisme, c'est la façon dont le projet a été imposé par le sommet de la hiérarchie ministérielle, en écrasant les mécanismes démocratiques qui encadrent en temps normal la construction de nouveaux monuments. D'un point de vue politique, cet usage arbitraire du pouvoir à des fins partisans est un outrage aux principes démocratiques de saine gestion de l'État. Sur le plan symbolique, la duplicité de ce projet prend un nouveau visage avec la crise actuelle des réfugiés en Europe. Le gouvernement hongrois, enthousiaste et généreux donateur en faveur du monument, a publiquement souligné sa reconnaissance envers le Canada pour avoir accueilli plusieurs dizaines de milliers de réfugiés hongrois après la révolution hongroise de 1956. Pour autant, face à l'afflux de Syriens à ses frontières, c'est à renfort de clôtures barbelées que la Hongrie a, jusqu'à présent, accueilli les populations civiles fuyant la guerre.

1. Voir en particulier la longue série d'articles écrits par Don Butler entre 2014 et 2015 dans le *Ottawa Citizen*.

2. Eric Hobsbawm et Terence Ranger (dir.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

3. « Déclaration du premier ministre du Canada à Toronto », 30 mai 2014, En ligne. <http://pm.gc.ca/fra/nouvelles/2014/05/30/declaration-du-premier-ministre-du-canada-toronto>. Consulté le 25 octobre 2015.

4. Marcel Fournier, *Communisme et anticommunisme au Québec: 1920-1950*, Québec, Éditions coopératives Albert Saint-Martin, 1979. Voir aussi de Robert Comeau et Bernard Dionne, *Le droit de se taire: histoire des communistes au Québec, de la Première Guerre mondiale à la Révolution tranquille*, Montréal, VLB Éditeur, 1989.

5. David Mackenzie, *La peur du communisme au Canada, 1945-1957*, Ottawa, Société historique du Canada, 2001.

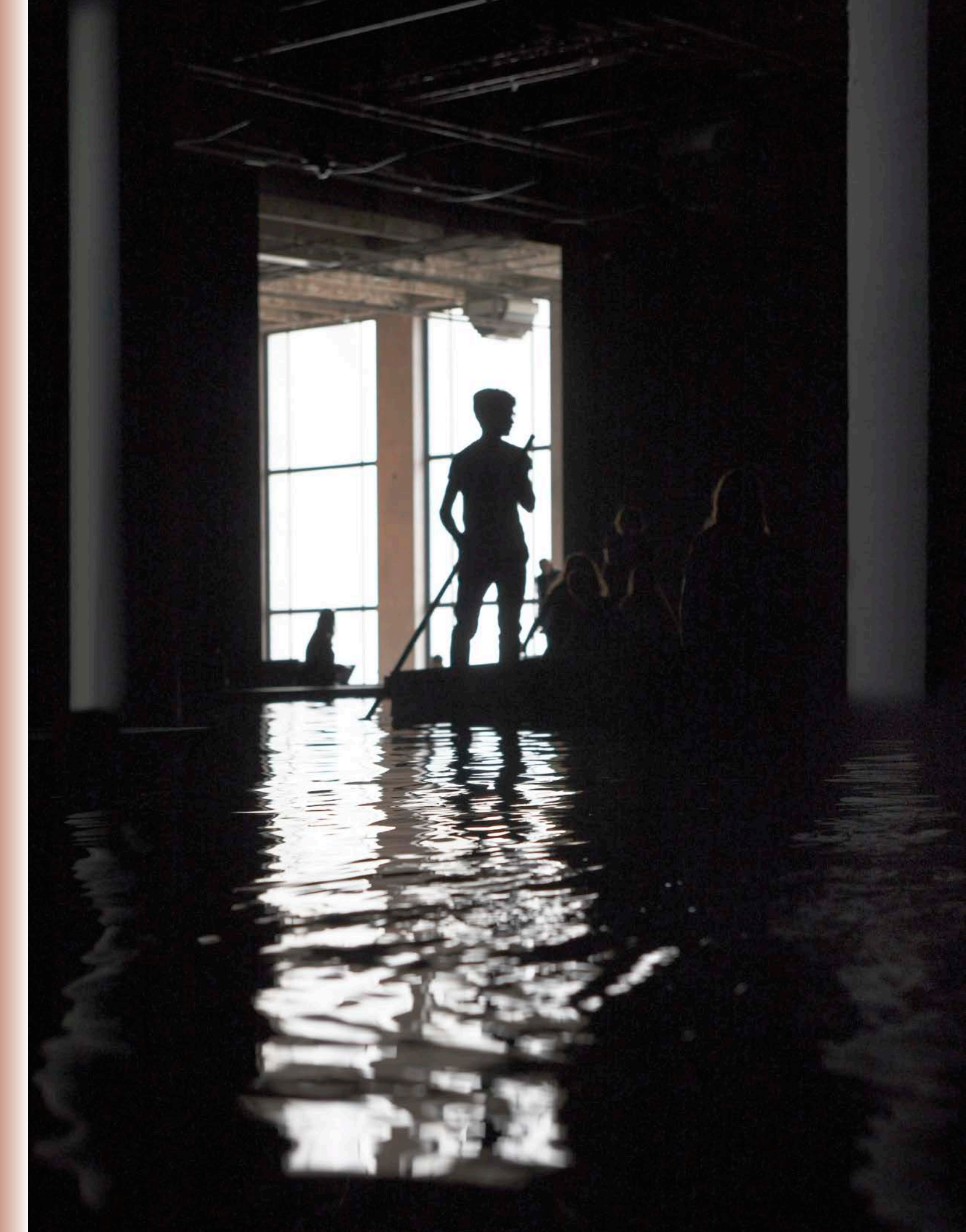
6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

8. Don Butler, « How John Baird erased 'totalitarian' from the Victims of Communism Memorial », *Ottawa Citizen*, 24 mars 2015, En ligne. <http://ottawacitizen.com/news/local-news/how-john-baird-erased-totalitarian-from-the-victims-of-communism-memorial>. Consulté le 25 octobre 2015.

---

**Nathalie Casemajor** est professeure en communication au département des sciences sociales de l'Université du Québec en Outaouais. Diplômée de l'UQAM et de l'Université Lille 3, elle a été chercheuse postdoctorante à l'INRS (Centre Urbanisation, Culture et Société) ainsi qu'au département d'histoire de l'art et des études en communication à l'Université McGill. Ses travaux portent sur les médias numériques, les pratiques culturelles et l'espace urbain. Au cours des dernières années, elle a travaillé comme coordinatrice dans divers collectifs citoyens et organisations culturelles.



## Céleste Boursier-Mougenot, *acquaalta* : l'invitation au voyage

Anne-Sophie Miclo

### PALAIS DE TOKYO

#### PARIS

24 JUIN –

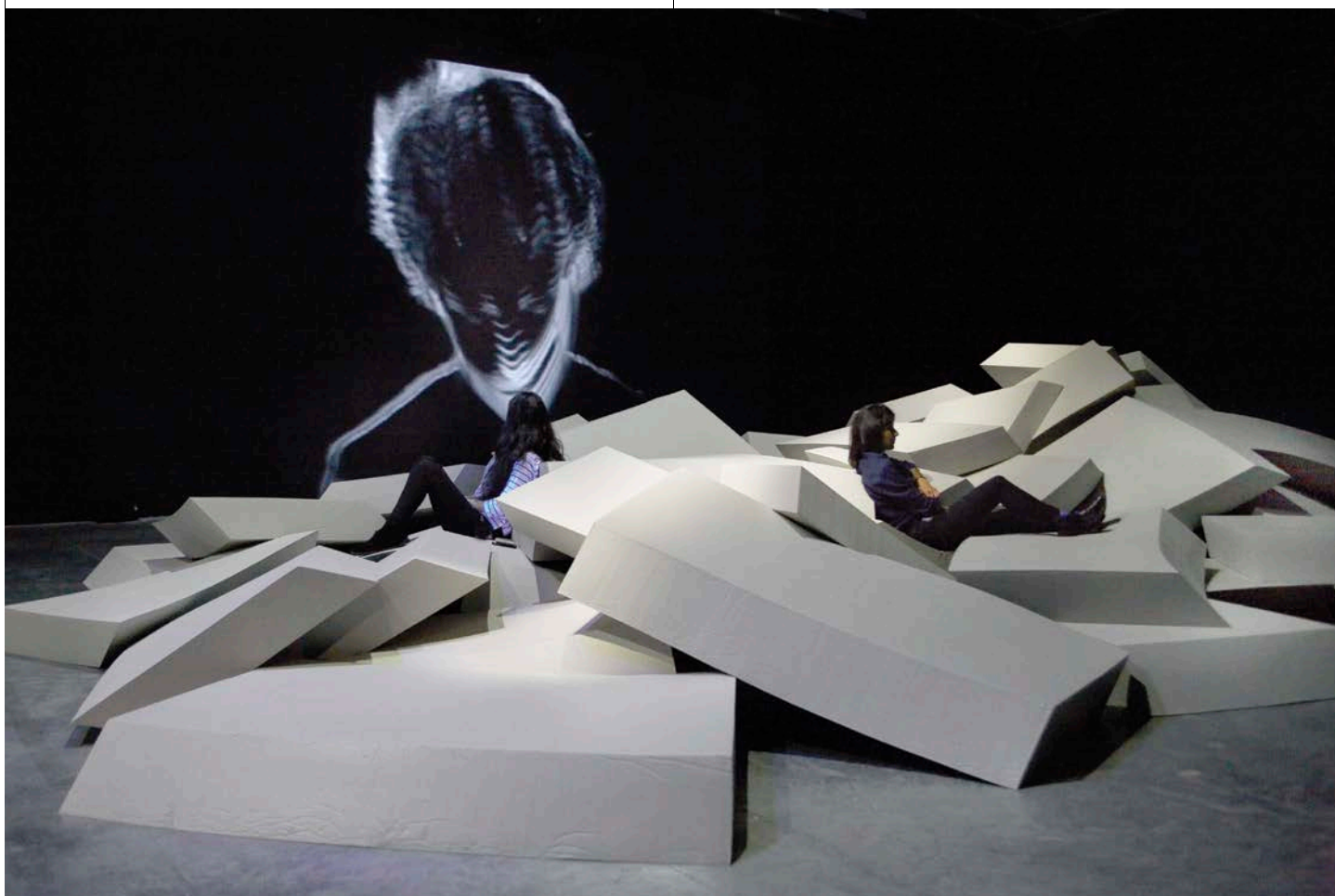
13 SEPTEMBRE 2015

Connu pour son utilisation de dispositifs sonores et vidéos, Céleste Boursier-Mougenot a, pour son exposition au Palais de Tokyo, inondé le rez-de-chaussée du bâtiment. L'installation intitulée *acquaalta*, en référence aux inondations qui submergent, à l'automne, les rues de Venise, est composée d'un canal d'eau, de barques et d'un dispositif audio et vidéo. Il s'agit à la fois d'un paysage à parcourir et d'une expérience à vivre; l'exposition s'apparente à une invitation au voyage, à une capsule hors du temps où s'entremêlent les sons et les images.

L'espace est plongé dans la pénombre et sur les parois murales des formes spectrales défilent; le visiteur est invité à monter à bord d'une barque et à se diriger sur le canal. Çà et là, les personnes se meuvent

lentement ou voguent parfois laborieusement. Éléments à la dérive, tous explorent l'espace et font l'expérience physique de la navigation. Là, ils deviennent à la fois le sujet et l'objet de l'exposition, car leur présence déclenche le processus régi par les fluctuations de la vie. En effet, l'artiste a mis en place un dispositif qui filme le visiteur. Ce dernier fait partie intégrante de l'œuvre et nourrit le film; il est donc à la fois le spectateur et l'acteur de l'installation. Les images obtenues sont ensuite transformées, pour ne laisser apparaître que les contours flous des corps en mouvement sur l'eau, puis projetées en différé sur les murs. Les variations de cette vidéo sont en même temps converties en son grâce au principe du vidéodrone – système musical dans lequel l'image est à l'origine de la source sonore – donnant ainsi naissance à un flux audio lancinant, à un bourdonnement continu qui accompagne le public durant sa traversée.

Dans les dispositifs de Céleste Boursier-Mougenot, le son et le vivant sont à l'œuvre. Pour cela, l'artiste extrait les potentialités sonores d'objets ou de situations qui sont au cœur de l'exposition et qui sont, bien souvent, étrangères au domaine musical. Dans sa démarche, l'artiste accorde une considération très importante au présent et donc à la vie qu'il révèle et fait vibrer. Cela est notamment mis en exergue avec l'installation *from here to hear*, dans laquelle des guitares électriques, support à l'activité des oiseaux, génèrent en direct les sons de l'exposition, ou encore avec *vidéodrone*, œuvre qui utilise le procédé du même nom pour moduler et retranscrire en temps réel, au sein de l'exposition, les flux





captés dans l'espace public. *acquaalta* s'inscrit pleinement dans ce leitmotiv artistique; Céleste Boursier-Mougenot adopte un processus de travail qui s'étire dans l'espace et dans le temps : chaque minute donnant à voir une œuvre différente.

À la fin du périple, on accoste sur un îlot où se trouve un amoncellement de grands blocs de mousse rappelant un éboulis de roches, mais aussi les digues présentes sur les plages pour se prémunir des vagues. Là, le rêveur ou le rameur éprouvé peuvent s'allonger ou s'échouer et redécouvrir l'œuvre, bercés par le son et les images mouvantes et insaisissables qui glissent le long des murs. Le visiteur se trouve alors spectateur de ses propres ombres, auditeur du flux lancinant, mais aussi de la rumeur de l'eau, du frémissement de cette rivière souterraine.

Si la commissaire de l'exposition, Daria de Beauvais, évoque les mythes d'Ulysse et de Narcisse se noyant dans son reflet, nombre de personnes y voient également une référence au franchissement du Styx – le fleuve qui entoure les Enfers dans la mythologie grecque – notamment en raison de l'obscurité, des formes spectrales qui les entourent, mais surtout de cette invitation à naviguer à travers leur propre psyché puisque, selon les mots de l'artiste, « pour sortir de l'exposition, le visiteur traversera – littéralement – l'image ». En cela, on constate, avec cette œuvre à l'univers fantasmagorique et aux références mythologiques, une certaine évolution par rapport aux œuvres précédentes. En effet, si toutes sont liées aux circonstances du présent, à l'autonomie de leurs dispositifs, elles existent habituellement par et pour elles-mêmes.

Le fascinant paysage lacustre imaginé par Céleste Boursier-Mougenot entraîne une expérience sollicitant et troublant les sens, modifiant ainsi la perception des lieux. Autrefois compositeur pour la compagnie de

théâtre de Pascal Rambert, l'artiste a créé un dispositif éminemment théâtral – en faisant notamment entrer l'un des éléments naturels dans un lieu clos – à l'intersection des arts, dans lequel les frontières entre le spectacle vivant et les arts plastiques sont poreuses. Dans son œuvre, l'artiste – en recomposant la réalité et en activant les potentiels fictionnels de certaines situations – crée une dramaturgie quasi narrative dont le message demeure obscur et met le visiteur en déroute.

En effet, le dispositif technique révèle les flux, tout en les cryptant, et souligne le lien ininterrompu entre l'art et la vie, la présence et l'absence. On perçoit, dans l'autonomie de l'œuvre et dans le lâcher-prise de la part de l'artiste, une prise de risque, puisque le visiteur est à l'origine de ce qu'il voit et de ce qu'il entend; si l'on veut poursuivre l'analogie avec le spectacle vivant, c'est lui qui est sur scène. En cela, *acquaalta* constitue une digression hors du temps et de l'espace, une parenthèse sensorielle qui a sa logique propre et dans laquelle le corps est à l'œuvre.

Anne-Sophie Miclo est critique d'art et commissaire d'exposition. Elle est titulaire d'une maîtrise en politique et gestion de la culture à l'Institut d'études politiques de Strasbourg et d'une maîtrise en histoire de l'art de l'Université de Strasbourg au cours de laquelle elle a fait porter ses recherches sur l'œuvre de Céleste Boursier-Mougenot. Elle a contribué à des catalogues d'artistes et compte également plusieurs articles publiés dans des revues spécialisées telles que *La Belle Revue* et *Inferno*.

## Lieven de Boeck : pour une solidarité esthétique

Benoit Jodoin

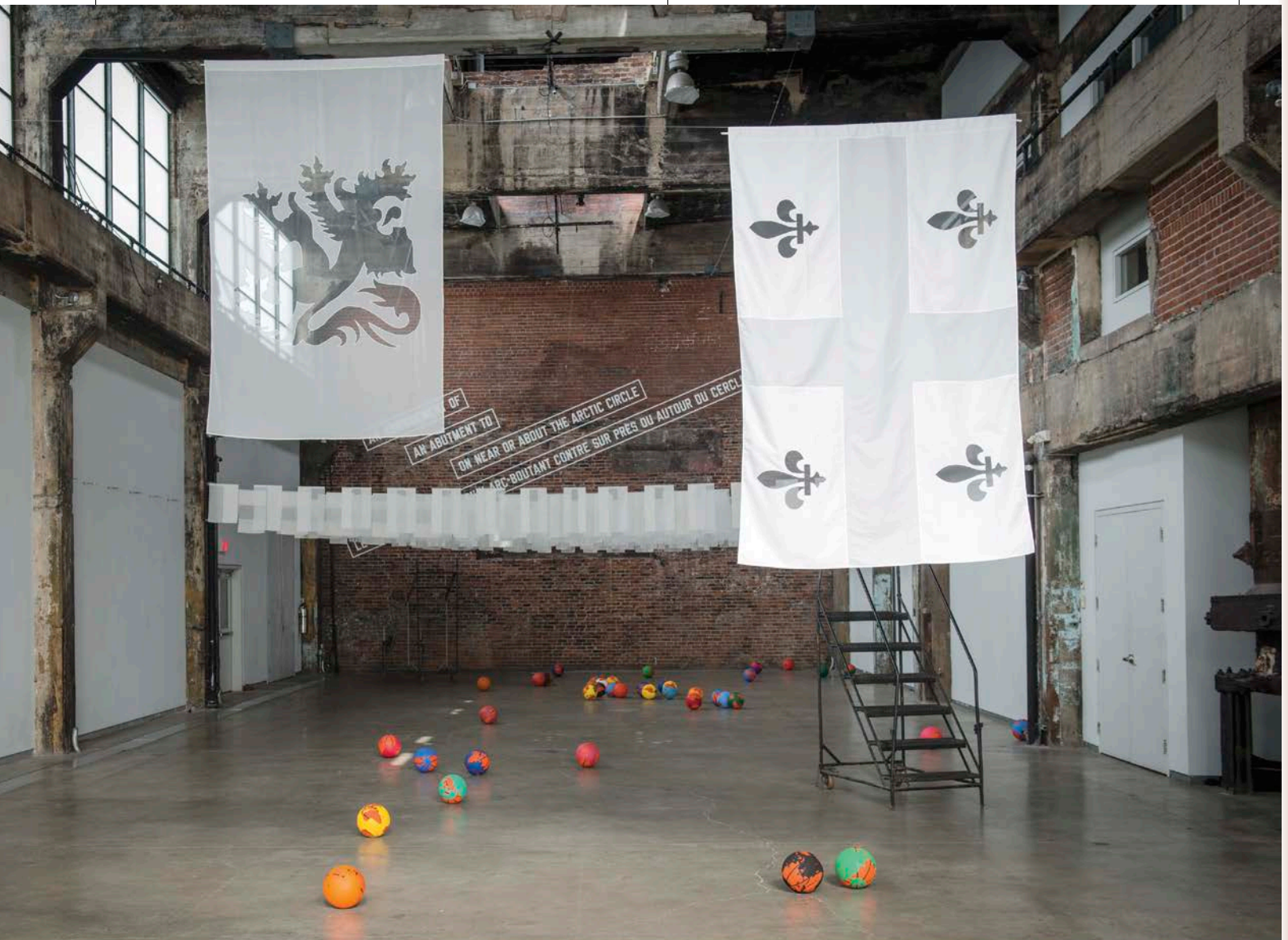
**LET US BE US, AGAIN AND AGAIN, AND ALWAYS**  
**FONDERIE DARLING**  
**MONTREAL**  
**18 JUIN -**  
**23 AOÛT 2015**

Deux propositions formelles radicalement différentes forment l'exposition *Let us be us, again and again, and always* de Lieven de Boeck présentée, cet été, à la Fonderie Darling. L'artiste belge, qui expose ses œuvres pour la première fois en Amérique du Nord, provoque une rencontre entre deux installations sous le thème de l'identité géopolitique.

L'installation *White Flags* propose un retour à une préhension formelle du drapeau. Dans l'espace principal se trouve, en effet, suspendue à la manière d'une corde à linge, au-dessus du spectateur, une série de 193 drapeaux de petit format. Libérés de leur hampe, ils sont disposés à la verticale. Ils peuvent être vus de face grâce à un escalier sur roulettes mis à la disposition du visiteur. Toutefois, c'est par l'absence de couleurs que la transformation de ces emblèmes opère véritablement. Puisque « blanchis », ces drapeaux ne sont reconnaissables qu'à leur motif brodé à même les morceaux de tulle.

Cette collection d'étendards rappelle le siège des Nations Unies à New York, dont l'artiste s'est inspiré pour réaliser l'installation. De Boeck les réorganise, ici, pour exacerber leur visibilité. Ils ne sont pas classés par ordre alphabétique, mais agencés plutôt selon le type de motifs utilisés (les abstraits, les croix, les cercles, les étoiles, les croissants, les figuratifs), puis selon le nombre de couleurs présentes. Dans l'installation, les drapeaux gardent leur fonction de signe d'une nation; seulement, ils se présentent de surcroît comme matière, autant que comme composition résultant de choix graphiques et chromatiques.

Lieven de Boeck, *Let Us Be Us, Again And Again*, 2015. Vue de l'exposition, Fonderie Darling. Photo : Maxime Boisvert.



*The World Unmade* joue, pour sa part, sur la représentation de la planète Terre. À l'inverse de *White Flags*, ici, les couleurs dominent. Les 43 teintes Pantone desquelles sont constitués les drapeaux onusiens sont transposées sur autant de ballons de basketball, de manière à imiter la silhouette des océans. Ainsi, dans cette installation, ce sont les couleurs qui parviennent à motiver une préhension formelle de l'objet. Elles permettent à l'esthétique de supplanter la fonction symbolique ou l'usage pratique comme mode d'existence principal de ces instruments de jeu devenus globes terrestres.

Il résulte de ce travail plastique une sorte de neutralisation des repères géopolitiques. Dans les installations, chaque drapeau ou globe terrestre n'apparaît pas d'emblée comme la représentation d'une nation se distinguant par sa culture, sa langue, sa religion ou son idéologie. Il est présenté d'abord et avant tout comme une forme dont on fait l'expérience. Tel est le repositionnement permis par un cadre esthétique comme celui de l'art, telle est la relecture offerte par le travail formel effectué par l'artiste sur ces représentations.

Contrairement à l'emploi habituel de ces drapeaux, emploi qui renvoie nommément à une identité géopolitique, qui est forcément un symbole politique nationaliste, le langage esthétique utilisé par l'artiste pour s'exprimer transcende les frontières et éveille « un sentiment d'appartenance à l'espèce [...], une solidarité<sup>1</sup> ». En effet, l'artiste fait appel à l'universalité de l'expérience esthétique, une expérience subjective qui, pourtant, n'exclut personne, puisqu'elle est accessible à tous; une expérience qui résout donc les tensions et qui rassemble le je idiosyncrasique et le nous collectif dans une sorte de sentiment commun<sup>2</sup>.

Les conflits que provoque l'appartenance à une nation restent cependant visibles. Deux drapeaux de grand format, également décolorés, placent à l'avant-plan des installations l'idée d'une tension politique. Les deux drapeaux, celui du Québec et celui de la Flandre, région de laquelle est originaire l'artiste, représentent des endroits où des tensions sociolinguistiques ont mené certains à revendiquer le statut de pays indépendant. Symboles d'identités géopolitiques précaires, ils contrastent devant les drapeaux des États officiels membres des Nations Unies. D'un côté, des symboles associés à des voix « dissensuelles »; de l'autre, des formes consensuelles.

Encore une fois, l'exposition neutralise néanmoins le sens de ces oppositions. L'assortiment de ces deux drapeaux, d'abord, établit inévitablement un rapport de comparaison. La langue française, d'un côté, dominante<sup>3</sup>, de l'autre côté, dominée, rappelle que les oppositions sont relatives. Une fois joints aux autres drapeaux blancs, couleur qui connote la paix, une fois coordonnés à des installations explorant la visualité des symboles, ces drapeaux dissidents s'intègrent à une transfiguration formelle, esthétique. Dès lors, on assiste à une intégration pacifique de l'individuel au collectif plutôt qu'à un conflit.

Les installations formant *Let us be us, again and again, and always* proposent incontestablement une définition du nous politique. Elles défendent l'universalité de la liberté de l'imagination, l'expression de l'identité personnelle au sein du collectif; elles pourfendent l'idée d'une identité nationale contraignante parce que figée, fermée, nommée. Par le retour de l'universelle abstraction visuelle au sein même de représentations géopolitiques ordinairement distinctes, voire opposées,

l'artiste ouvre à la subjectivité et suscite l'imagination sans diriger le sens. Sans faire abstraction des différences, ces installations les désamorcent en montrant l'apparence, la matérialité et la malléabilité de nos repères géopolitiques. L'effet esthétique visé par l'exposition est clair : elle tend à neutraliser autant la spécificité des nations qu'elle veut en transformer l'expérience.

1. Thierry de Duve, « Fonction critique de l'art : Examen d'une question », dans *L'art sans compas*, Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz (dir.), Paris, Les Éditions du Cerf, 1992, p. 20.
2. Il s'agit de l'interprétation de de Duve du *sensus communis* kantien (*Ibid.*)
3. En Belgique, le français est démographiquement minoritaire, mais historiquement lié au pouvoir (Luisa Domenichelli, « Comparaison entre les stratégies linguistiques de Belgique et du Canada », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 2, n° 2, 1999, p. 125-145).

Benoit Jodoin est étudiant au doctorat en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches portent sur la présence du texte dans l'art actuel canadien et sur les enjeux politiques qui en résultent. Il a travaillé auprès du Bureau d'art public de la Ville de Montréal et de l'Association des galeries d'art contemporain (AGAC). Depuis 2012, il enseigne la littérature au Cégep André-Laurendeau.

## Pascale Marthine Tayou : *Boomerang*

Pierre Arese

**PALAIS DES BEAUX-ARTS (BOZAR)  
BRUXELLES  
24 JUIN –  
20 SEPTEMBRE 2015**



Pascale Marthine Tayou, *Boomerang*, 2015. Vues partielles de l'exposition, BOZAR Palais des Beaux-arts de Bruxelles. Photos: © Philippe De Gobert.

La dernière apparition de Pascale Marthine Tayou, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, remonte à la performance *PIC NIC Afrosisiaque...aphrodisiaque...afrozidiaque*, présentée dans le cadre de l'exposition *Transferts* en 2003. Depuis lors, l'artiste n'a cessé de faire évoluer son œuvre protéiforme et il continue de poser un regard critique sur le monde et les individus qui l'habitent. Élaborée en collaboration avec les prestigieuses Serpentine Galleries londoniennes, l'exposition *Boomerang* offre le plus important rassemblement d'œuvres récentes de cet artiste d'origine camerounaise, installé depuis plus d'une vingtaine d'années en Belgique. Bien évidemment, le choix de ce titre n'a rien d'anodin. En se référant à cet objet courbe conçu pour revenir vers son lanceur, l'artiste incite symboliquement le visiteur à réfléchir sur la portée de ses actes et en appelle à une double prise de conscience : celle de l'Autre, de même que celle du monde dans lequel il évolue. Pour reprendre ses mots : « Nous sommes tous des boomerangs », nos actions entraînent indéniablement des répercussions susceptibles de resurgir à tout moment.

C'est en tant qu'observateur nomade que Pascale Marthine Tayou aime à se présenter. BOZAR se transforme, sous sa tutelle, en un gigantesque laboratoire d'où émergent des formes, des textures et des couleurs d'ici et d'ailleurs. *Boomerang* se vit comme une expérience

totale et s'insinue par le son, l'odeur et l'image dans les moindres recoins de l'espace architecturé. Sculptures, vidéo, dessins, photographies, installations, un peu moins de quatre-vingts œuvres, réalisées entre 2010 et 2015, occupent un large pan du bâtiment et empiètent également dans le hall central. Les masques d'*Africonda* (2014), monument d'étoffe et de bois disposé, quant à lui, au centre du vestibule, accueillent les visiteurs dès leur entrée dans le Palais. L'artiste a déployé son univers multimédia dans la majeure partie de l'édifice, à tel point que l'ostentation de ses œuvres en éclipserait presque les différentes expositions consacrées au même moment à l'Arménien Mekhitar Garabedian, à l'art contemporain chinois ou à l'histoire de la haute couture belge.

Éminemment politique, sa démarche d'une apparente insouciance est révélatrice d'un passé et d'un présent souvent méconnus, parfois oubliés ou volontairement occultés. Dès la première salle, l'artiste se joue des codes, n'hésitant pas à réactualiser la fabrication d'objets traditionnels africains (masques, fétiches, tambours doumdoum) par le truchement de matériaux peu courants. Le chocolat – au parfum si particulier – et le cristal se substituent à la terre glaise, les perles aux os et au sang. L'artiste octroie, par ce geste, une dimension sacrée à ces ensembles disparates. Les tons d'ocre et les touches de couleurs vives s'assimilent dans l'espace neutre du bâti – il est indéniable que les larges panoramas photographiques disposés de part et d'autre de cette première salle favorisent l'immersion dans cet amalgame de formes colorées. La mise en valeur de cette esthétique métissée répond au lieu de façon contrastée. Tayou confronte le visiteur au choc des cultures, tout en l'invitant en permanence à reconsidérer la réalité du monde dans lequel il vit et le dispositif muséal dans lequel il se meut.

À ce propos, il est impossible de ne pas évoquer la thématique du conflit, particulièrement prégnante dans la plupart des salles : tensions idéologiques subtilement mises en scène dans le bas-relief *David Crossing the Moon* (2015), dispersion répétée des *Black Diamonds* (2014) suspendus à la verrière du hall, ainsi qu'à divers endroits du parcours – références non dissimulées aux tristement célèbres « diamants de sang », dont le commerce clandestin continue d'alimenter les principaux conflits armés du monde entier –, lutte à la corde (*Tug of War*, 2013) entre deux statues de bronze anthropomorphes – l'Europe désinvolte relativement à l'Afrique à bout de force – dans l'ultime espace d'exposition, la confrontation est partout palpable. Cependant, comme Tayou aime à le rappeler : « dans mon travail, il n'y a pas de place pour la haine ». Et pour la combattre, il met au point des stratagèmes. Lorsqu'en juillet dernier les milices armées de Donetsk dynamitent l'œuvre monumentale *Make Up* – créée en 2012 à l'initiative de la Fondation Izolyatsia –, l'artiste s'empare de la vidéo amateur circulant sur internet pour l'intégrer, ici, sous forme de clip. L'ingéniosité répond à la colère. En résulte la force brute d'une œuvre désormais réduite en cendre. Sans contester l'une des pièces majeures de cette exposition.

Exposer à Bruxelles, c'est exposer au cœur de l'Europe. Ça représente une opportunité de confronter, cette fois-ci, le public du vieux continent à son passé colonialiste : tantôt explicitement, en amalgamant *Code Noir* (2015) et « code-barre », le premier régissant autrefois la vie des esclaves, le second imprégnant aujourd'hui nos vies à tous; tantôt avec une légèreté littérale quand un nuage de coton transpercé de pieux est installé pour évoquer de nouveau l'asservissement dans *Coton Tige* (2015).

L'artiste ne perd jamais une occasion d'exprimer l'un des grands traumatismes de notre temps, tout en évitant l'écueil du misérabilisme par le recours à la métaphore visuelle. En outre, ce ciel bas et menaçant ne pourrait-il pas traduire, en filigrane, l'arrivée imminente d'un bouleversement climatique sans précédent ? Il appartient au visiteur d'en tirer ses propres conclusions.

Boomerang est un appel permanent pour le changement. Lorsque Tayou s'empare de tuyaux de pompe à essence enchevêtrés pour confectionner l'installation *Octopus*, ou dispose le long des cimaises des canalisations d'eaux usées auxquelles il associe de courts textes accompagnés de statistiques dénonçant la pollution environnementale – *Oleoduc* (2015) –, ce n'est que pour mieux révéler l'impact funeste de l'homme sur la nature et par extension sur lui-même. Son constat est certes sombre, mais en tout point réaliste, et elle n'hésite d'ailleurs pas à l'exacerber en incluant çà et là les branches recouvertes d'emballages de son *Plastic Tree* (2014), dont les ramifications suspendues au plafond suivent le visiteur dans son exploration – comme pour lui rappeler à chaque instant sa responsabilité face à l'inquiétante situation à laquelle est confrontée notre planète.

La force de cette exposition repose en premier lieu sur le pouvoir poétique des œuvres sélectionnées. En privilégiant des thématiques universelles traduites par une esthétique hétérogène assumée, Pascale

Marthine Tayou crée paradoxalement une exposition équilibrée, dont la mise en scène relativement simple mais intelligente – utilisation presque systématiquement coordonnée des divers éléments de l'architecture intérieure, parcours anfractueux sans être labyrinthique – décuple l'expressivité de cet ensemble bariolé. Certes, arpenter les salles de ce *Boomerang* n'est pas de tout repos : la quantité d'objets hybrides s'offrant parfois simultanément à la vue, l'ouïe et l'odorat, oblige le visiteur à fournir une lecture active presque continue. Une expérience envoûtante avec plusieurs niveaux d'interprétation, à l'image du monde qui l'a inspirée.

Pierre Arese est diplômé en histoire de l'art de l'Université Libre de Bruxelles. Ses recherches portent principalement sur l'art américain émergent après la Seconde Guerre mondiale. Son mémoire de fin d'études fut consacré à la question de la spatialité dans l'œuvre de Robert Rauschenberg (1925-2008). Il s'agissait plus particulièrement de comprendre l'importance qu'ont pu avoir les relations interdisciplinaires multiples – entretenues par l'artiste pendant les décennies 1950 et 1960 – sur son appropriation sans cesse renouvelée de l'espace.



## Jocelyn Robert. L'art par la disparition

Anne Pilorget

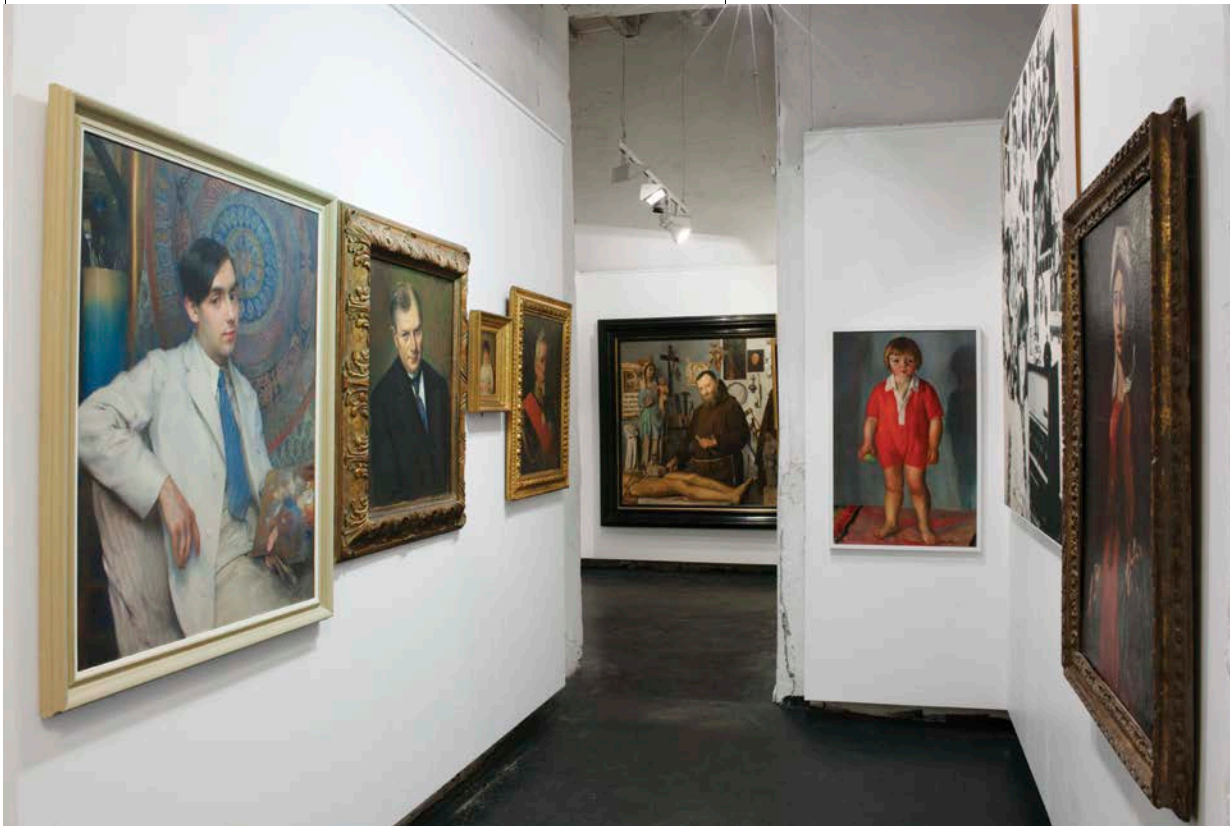
**INTERFÉRENCES**  
**TEMPLE DU GOÛT ET**  
**MAISON RÉGIONALE DE L'ARCHITECTURE DE NANTES**  
**3 JUILLET -**  
**30 AOÛT 2015**

« Ce sont les regardeurs qui font les tableaux » – Marcel Duchamp

les œuvres elles-mêmes, d'où le thème choisi, à savoir *Interférences*, qui évoque les données nouvelles qui apparaissent lors de la rencontre de deux éléments. Le travail de Jocelyn Robert posait cette réflexion : quel sens nouveau peut se glisser à travers l'association de plusieurs œuvres d'art ? De quelle manière la cohabitation et la disposition des œuvres influent-elles sur la perception qu'en a le spectateur ?

Sur les quatre lieux où Jocelyn Robert présentait son travail, deux ont particulièrement attiré mon attention. Le premier, au Temple du goût, réunissait uniquement des pièces du Musée des Beaux-arts de Nantes. Chacune d'elles représentait un portrait dont le regard du sujet était dirigé vers celui du spectateur. Aux côtés de peintures célèbres, comme le portrait *Kizette en rose* de T. de Lempicka, étaient accrochées des peintures plus anciennes, parfois même abîmées, mais aussi des

Jocelyn Robert, *Interférences*, 2015. Vue partielle de l'exposition réalisée au Temple du goût.  
Photo : © Ville de Nantes-Musée des Beaux-Arts - Photographie : C. CLOS.



Dans le cadre de l'événement *Voyage à Nantes*, en collaboration avec Manif d'Art, neuf artistes de Québec ont été invités à présenter leur travail. Parmi eux figurait Jocelyn Robert qui a présenté le projet *Interférences* dans quatre lieux de la ville. L'idée de ce projet reposait sur la mise à disposition, pour l'artiste, des œuvres de la collection du Musée des Beaux-arts de Nantes, une collection considérable dans laquelle l'artiste a investigué pendant plusieurs mois. Le principe de l'intervention de Jocelyn Robert ressemblait en cela à celle d'un commissaire d'exposition. En effet, l'artiste a dû procéder au choix de la problématique, à celui des pièces présentées, puis à la mise en espace des œuvres dans les lieux. En utilisant les outils d'un commissaire, l'artiste a alors interrogé l'impact de l'organisation d'une exposition sur

photographies, des esquisses, etc. Ces œuvres aux dimensions et aux qualités esthétiques des plus variables étaient accrochées sans ordre particulier les unes à côté des autres. Or, l'artiste avait rassemblé, ici, plus d'une soixantaine de portraits. Serrés les uns contre les autres, ils offraient un panel étourdissant de l'histoire de l'art. Avec l'ensemble de ces pièces, Jocelyn Robert s'est intéressé à la manière dont l'accrochage peut influencer notre perception d'une œuvre. Contrairement aux paramètres d'accrochage muséaux, l'artiste a, en effet, disposé les pièces en plaçant les yeux du portrait à hauteur de ceux d'un individu de taille moyenne. Par ce stratagème simple, mais efficace, le regard des sujets peints, esquissés ou photographiés, semblait fixer celui des spectateurs. Le regardeur devenait celui que l'on regarde. L'ensemble



de l'installation donnait alors l'impression d'avoir des centaines de paires d'yeux braqués sur soi. Pour Jocelyn Robert, il s'agissait, par ce processus, de renverser le rapport de force entre le spectateur et l'œuvre. Si une image est habituellement perçue comme un objet vulnérable, le spectateur semblait, ici, face à de véritables personnages qui, par leur nombre et leur proximité, dégageaient une présence forte, voire étouffante. Par ce *trop-plein*, on oubliait alors la nature esthétique des œuvres. À la place était surtout considérée la personne représentée sur l'image, dans son histoire, sa personnalité. L'ensemble de l'exposition ôtait aux œuvres leur valeur artistique. Or, si la disposition des portraits dressait un voile entre le spectateur et chacune des pièces exposées, l'ensemble de l'installation, quant à elle, offrait une expérience immersive nouvelle dans laquelle était plongé le spectateur.

Le deuxième lieu où Jocelyn Robert est intervenu se trouvait à la Maison régionale de l'Architecture de Nantes. Dans la galerie de cet édifice, l'artiste a associé des photographies d'Efrat Shvily à une installation vidéo de sa propre création intitulée *Politique d'intérieur* ainsi qu'une installation sonore d'un piano Disklavier adapté par l'artiste lui-même. Les œuvres d'Efrat Shvily de la collection du Musée des beaux-arts de Nantes ont particulièrement attiré l'attention de l'artiste

québécois. Ce journaliste et photographe a pris des clichés d'implantations architecturales israéliennes en Cisjordanie. Le nombre abondant de clichés, le traitement noir et blanc ainsi que la manière systématique et géométrique de photographier les bâtiments traduisent un souci de documentation des lieux occupés. Tout en découvrant ces images, le spectateur pouvait entendre une musique jouée par un piano Disklavier. Cet instrument acoustique est doté d'un système électronique permettant de rejouer un morceau exécuté par un pianiste. La sonorité originale, mais aussi les touches des notes qui bougent sans que personne ne les actionne simulent la présence d'un instrumentiste... qui n'est pas là. La pièce jouée par le piano a été créée à partir des données d'un GPS enregistrant les mouvements de satellites. Jocelyn Robert a voulu, en effet, recourir à cet instrument, au départ utilisé par l'armée, pour créer une bande sonore poétique. Là encore, le processus obéit à un système rationnel. Enfin, disposée à même le sol de la galerie, une vidéo est projetée à l'intérieur d'une boîte de carton. Le spectateur doit se mettre à genoux pour pouvoir l'observer et y découvrir la projection d'un plancher de bois. Jocelyn Robert explique avoir voulu évoquer l'habitable de nombreux sans-abris. Le plancher évoque le chez-soi et souligne, par contraste, les conditions misérables dans lesquelles beaucoup d'individus doivent vivre.

La rencontre des photographies avec ce piano mystérieux et ce carton vide fait alors naître une tierce lecture aux œuvres présentées. En effet, dans les trois cas, les sujets brillent par leur absence. Mises en relation, les œuvres appuient l'idée de vide qui se dégage de chacune d'elles. Ainsi, des images ressort davantage la froideur des clichés, l'absence de personnages et l'absence de liens avec le territoire. Elles ne sont plus des images documentaires et neutres; au contraire, elles sont subjectivées par l'ensemble de l'exposition. Celle-ci évoque désormais la guerre, la mort, le non-sens. Au creuset de cette absence prend alors place un mystère poétique.

Jocelyn Robert a donc fait émerger, à travers ces rencontres, un autre discours possible. Un propos altier et silencieux. Le spectateur, confronté au trop-plein ou au manque, est amené à porter un autre regard sur les œuvres, et de ce regard nouveau renaît alors l'œuvre d'art. Les deux espaces où Jocelyn Robert est intervenu comme artiste agissent en opposition, telle une partie concave qui répondrait à une partie convexe. Dans les deux cas, cependant, l'œuvre d'art naît de la disparition. En effet, si dans l'une, il fallait d'abord que la valeur artistique de chaque portrait soit soustraite, dans l'autre, le vide appelle une présence.

Titulaire d'une maîtrise en arts, lettres et civilisations et d'un baccalauréat en histoire depuis 2010, Anne Pilorget est essayiste en arts visuels et commissaire d'exposition indépendante. Elle publie ses textes dans plusieurs revues spécialisées et collabore régulièrement en tant qu'auteure avec des centres d'artistes du Québec. D'origine française, Anne Pilorget vit et travaille à Québec.

## Paul Wong: Our Personal Universes

Edwin Janzen

**MULTIVERSE**  
**GALERIE JOYCE YAHOUA**  
**MONTREAL**  
**SEPTEMBER 10 –**  
**OCTOBER 10, 2015**

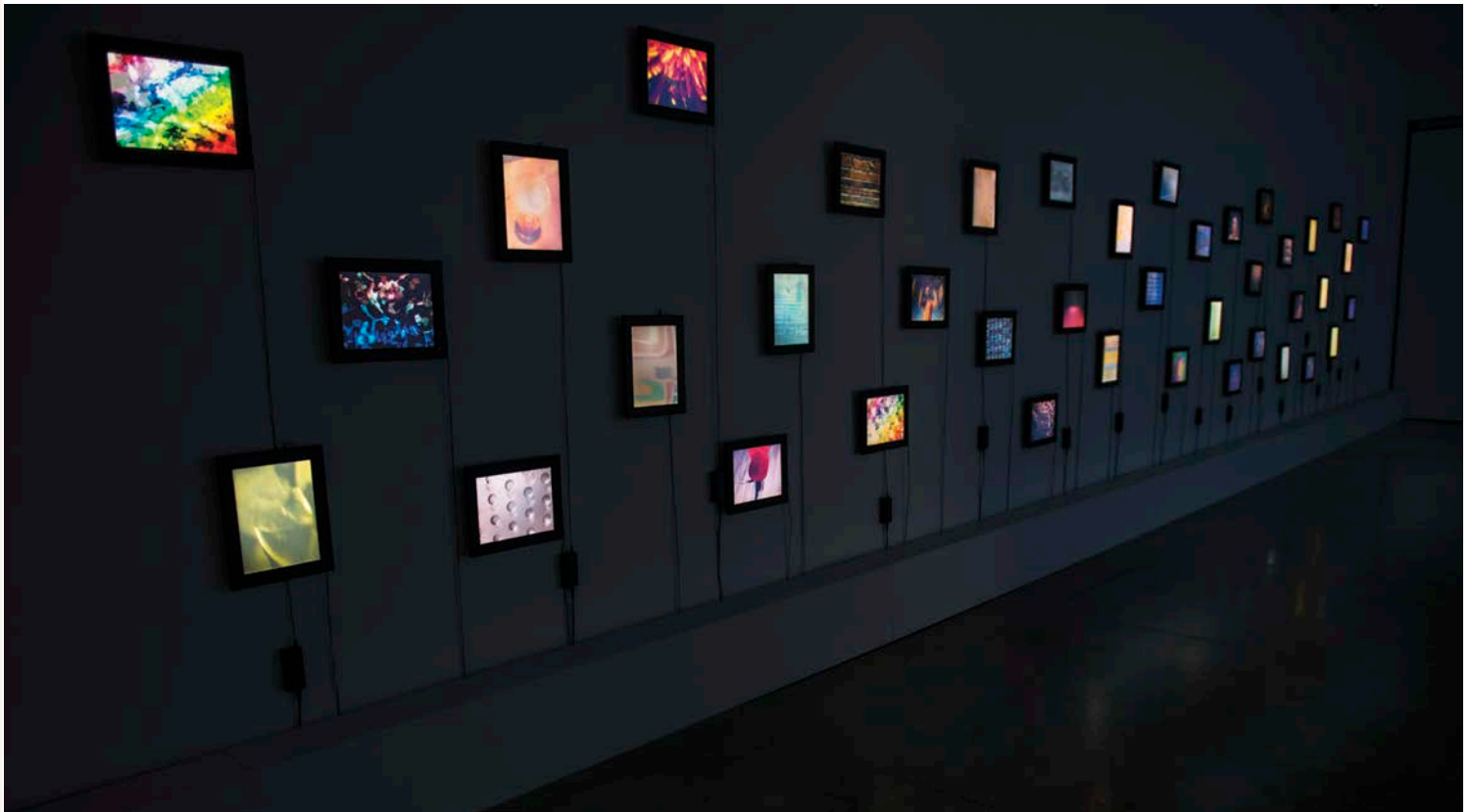
In the era of art-as-research, it is perhaps a commonplace that if you want to know what happens when you push a technology to its limit, hand it to some artists and watch what happens. In his affinity for the late-model iPhone—its camera and its photo and video apps—Vancouver video artist Paul Wong exemplifies this kind of research. The Apple brand and its Silicon Valley ideologies fade into the background, and we are left instead with a deeply personal examination of a widely used but only dimly understood medium.

Wong's exhibition *Multiverse*, the result of this examination, forms part of Montreal's biennial Mois de la Photo festival, curated this year by Barcelona artist and curator Joan Fontcuberta on the theme of "post-photography." Writes Fontcuberta, "The post-photographic readiness to make use of overwhelming quantities of images is reminiscent of what Umberto Eco refers to as a 'catalogue aesthetic,' as opposed to a 'finished form aesthetic.'" In the catalogue aesthetic context, production and distribution become one and the same. Of the four works in Wong's exhibition, three relate closely to the festival's post-photographic theme. A fourth piece, while also exploring contemporary themes and media, stands a little apart from the others.

In its very scale—some forty videos playing on digital tablet screens—Wong's flagship work, *#LLL, Looking, Listening, Looping*, is an impressive deployment of media and images. People, places, screenshots, abstractions, selfies, what-have-you—all have been shot by Wong and edited on his iPhone 6 into low-fi video loops (GIFs, Vines, etc.), together having a total runtime of seventy-two minutes, as might a feature film.

A second multi-channel work, *Flash Memory*, likewise involves a deployment of diverse images comprising four years of Wong's photographic output presented on four monitors at a rate of fifteen frames per second. Images include friends, acquaintances, travel photos, art gallery interiors, restaurants, selfies—a vast personal archive.

A third project, *Year of GIF* (2013), presents an aggregation of GIF animations shot via smartphone over the course of a year and positioned against shifting pixelated backgrounds. Originally created to be projected onto the wall of the Chuck Bailey Recreation Centre in Surrey, B.C., this year's Mois de la Photo also featured an impressive, large-scale projection of *Year of GIF* onto an outdoor brick wall adjacent to Montreal's Saint-Laurent Metro station.



Paul Wong, #LLL, Looking, Listening, Looping, 2014. GIF, video, and photography installation looping on 40 digital video screens, variable dimensions. Photo: Courtesy of the artist.

The fourth piece, *Solstice*, strays from the post-photography theme into the realm of socio-political critique. Positioning a camera several stories above a particular street corner in Vancouver's Downtown Eastside, *Solstice* presents twenty-four hours of street-corner activity condensed into twenty-four minutes. Rather than use basic time-lapse photography, however, Wong used the "pixel motion filter" tool in After Effects, which digitally extrapolates some of the activity in the time gaps between frames. As a result, the pedestrians "wink" in and out. The street itself becomes the subject, the passers-by its fleeting dreams. Critically, the least ephemeral people in the video are those conducting their business in the street: a panhandler, a couple of possible drug dealers, various police, etc. Their more-consistent presence lends them the sense of animated characters, while everyone else—racing to and from work, out and about on errands—is reduced to traces, wisps. As such, *Solstice* seems to invite us to rethink concepts like "vagrancy" or "transience" as we apply them, usually pejoratively, to people in public space.

It is common to think of media as something that encircles and bombards us. *Multiverse* is a media-intensive exhibition; yet while contemplating #LLL, *Looking, Listening, Looping*, one may feel overwhelmed but it isn't precisely a bombardment. Subtly, Wong overturns these fin de siècle *Adbusters*-ish notions of monolithic media subjectivity: here are no appropriated clips from daytime T.V., no gratuitous footage of 9-11 or tsunamis or ISIS beheadings, no cloying advertisements, no hoping-this-goes-viral campaigns or memes. Instead, Wong's thousands of photos are his own and convey a thoroughly personal relationship to image-making.

In his artist talk, Wong characterized digital photographs as "more tactile" than those of the past. It seems a curious claim at first, given the tendency of the recent past to associate the digital with the ephemeral, the insubstantial. As Fontcuberta explained in his curator's talk, however, today ephemerality and insubstantiality have been flipped on their heads. Consider the current negative correlation between an image's sharpness and its authority; as Fontcuberta has stated, lack of sharpness becomes a "guarantor of truth," as when we presume someone's guilt more easily because they were captured on a security camera. High-res, super-sharp images, in contrast, invite suspicion: corporate advertisements, bad movies with gigantic CGI budgets, etc.

Where might Wong's idea of the tactile digital take us? Even if digital photos aren't "things" in the same way that analog photos are "things," it may be that digital things actually behave in a more "thing-like" way than physical things. After all, digital photos are more easily created than analog ones; more easily flipped through; more easily sorted, stacked and stored; and, finally, more easily distributed and dispersed (but therefore, perhaps, also less easily discarded).

Revisiting Eco's notion of the catalogue aesthetic, we can see that Wong's *Flash Memory* is no mere narcissistic gesture made possible by new technology, but rather, like most of these works, a vast personal catalogue or archive. We may feel tempted to recall the idea of the unlimited self, described in Hindu Puranic literature, where countless universes wander within each of us—a personalized multiverse. Consisting as it does of an enormous repertoire of images, *Flash Memory* reads



like a personal signature, inviting one to think of other unique signatures: fingerprints, retinas, voices. Enabled by easily accessed high-volume, complex data, might we in the future begin using our personal image archives to mimic such embodied, biological identity representation strategies? And if so, what will be the consequences?

A term like “post-photography” can seem hyperbolic, implicitly assuring us that we’re already intellectually and emotionally past a technology that not only remains with us but likely will for many centuries. The situation could not be more different; indeed, it is becoming clear that new smartphone technologies are transforming the function of photography in society, and thus society itself, drawing us down new avenues that we, even as enthusiastic daily users, understand but dimly. To us consumers, therefore, such technologies represent, to borrow from Dick Cheney, little more than a “known unknown.” The works being created by artists like Wong illuminate us as we negotiate our commercial technologies’ familiar yet barely plumbed depths.

Born in Winnipeg and based in Montreal, Edwin Janzen is a writer, editor and interdisciplinary artist working in digital print, video, artist books and other media. He has exhibited and worked as artist-in-residence at diverse locations across Canada, and has written for numerous publications, galleries and other clients. Janzen completed his MFA at the University of Ottawa (2010). He also holds a BFA from Concordia University (2008) and a BA (Byzantine history) from the University of Manitoba (1993).

## Samuel Roy-Bois : *La pyramide*

Cynthia Fecteau

**L'ŒIL DE POISSON**

**QUÉBEC**

**11 SEPTEMBRE -**

**11 OCTOBRE 2015**

Pour célébrer ses 30 ans, l'Œil de Poisson ouvrait, en septembre dernier, la saison culturelle 2015-2016 avec *La pyramide*, une exposition de Samuel Roy-Bois. Sensible aux formes de l'architecture, aux espaces construits et aux manières dont ils témoignent de notre relation au monde, Roy-Bois a construit une structure architecturale monumentale à large déploiement, conçue à partir d'une méthode d'invitation pyramidale lancée entre les membres de la communauté artistique. Au départ, deux artistes ont été invités à participer au projet d'exposition : Claude Bélanger et Geneviève Chevalier, et ils devaient à leur tour inviter deux autres artistes, et ainsi de suite. Regroupant au final les œuvres de 175 artistes, l'ambitieux projet explore l'idée synergique d'une communauté en art, basée sur l'engagement participatif et perceptuel. En ce sens, cette récente proposition de Roy-Bois s'apparente à cette question de Félix Guattari : *Y-a-t-il une pratique de la vie, une inventivité possible dans le domaine de la vie sociale immédiate, de la vie collective esthétique?*<sup>1</sup> Cette réflexion dissimule un affect plus profond qui déplace les idées d'individualité artistique, de processus singuliers de création, vers des questions de nature sociale et éthique.

Dans le passage à l'entrée des galeries, un dessin retrace le parcours pyramidal entre les membres de la communauté artistique. Commencé à Québec, le réseau en arborescence déploie ses ramifications dans les milieux artistiques du Saguenay-Lac-Saint-Jean, d'Ottawa, de Montréal et de certaines régions en Europe. Au mur, le schéma ponctué par les 175 noms des artistes participants informe les spectateurs de la force de la mobilisation de la communauté envers le projet, car en s'engageant dans la chaîne pyramidale, chaque artiste confie son œuvre à Roy-Bois sans même connaître son contexte final de présentation. Au cœur de *La pyramide*, l'artiste dévoile ses observations à l'égard des environnements construits, ses idées, ses désirs. Ce dialogue initié entre les membres de la communauté artistique se poursuit devant les œuvres mises en espace.

À son entrée dans la Grande Galerie, le spectateur est d'abord subjugué par une imposante installation architecturale évoquant tout un pan de l'histoire de l'Œil de Poisson. En outre, l'artiste a consulté les archives du centre à l'époque où il était situé sur le Boulevard Charest, avant la fondation de la Coopérative Méduse. Pour construire cet environnement, Roy-Bois a dû se mesurer physiquement à l'espace et aux matériaux. Misant sur une esthétique rudimentaire issue du domaine de la charpenterie – composée de planches de bois brutes, peintes partiellement en blanc, assemblées avec des clous laissés visibles –, la structure recrée l'ancienne configuration du centre d'artistes en respectant l'emplacement initial de ses portes, de ses murs et de ses fenêtres. Ce rappel en trois



dimensions induit une forme de mémoire à large spectre, comme si l'artiste avait voulu entrelacer diverses strates temporelles propres à l'Œil de Poisson durant les trente dernières années.

Dans cet espace, un ensemble de lignes verticales blanches à la base de l'installation architecturale confère de l'amplitude au lieu d'exposition. Maintenues par des sangles ou des étaux, les 175 œuvres puisées dans un vaste horizon de matières, de médiums et de formes, sont entassées dans la partie supérieure de la charpente. Alors que certaines font face au mur ou au plafond en se dérobant aux regards, d'autres se donnent à voir à l'envers, ce qui remet en question leur nature profonde. Au sommet de cette structure, les empilements de tableaux, de photographies et de sculptures se profilent en un réseau anarchique, loin de la rigueur et de l'épure des espaces de présentation classiques de l'art. Lorsqu'il enjambe les planches pour avancer dans l'installation, le spectateur pénètre au cœur d'une architecture en suspension dans laquelle il doit lever la tête pour voir les œuvres. L'expérience se situe au-delà d'un rapport d'appréciation esthétique puisque *La pyramide* ne permet pas de reconnaissance exhaustive des artistes participants, mais seulement des agencements<sup>2</sup>, tels qu'énoncés par Gilles Deleuze et Félix Guattari : un réseau d'éléments hétérogènes dont les devenirs s'entrecroisent pour former une réalité plus intensive. Cette tentative de repousser les frontières de l'exposition nous permet de repenser les rapports entre l'environnement construit et le social mis en place dans l'installation. Par sa forme et son contenu, *La pyramide* participe à l'émergence d'une communauté en art.

Dans la Petite Galerie, une série de solives peintes en blanc évoquent un double plafond. Cette mise en espace tire, cette fois-ci, profit de la verticalité du lieu d'exposition. Au moment où il avance sous l'installation, le spectateur a peine à percevoir la dizaine d'œuvres bidimensionnelles déposées sur l'intervention architecturale. Il a conscience d'entrer dans un espace conçu expressément pour confondre ces œuvres et leur dispositif de présentation. Entre autres, une sérigraphie encadrée, des tableaux figuratifs et abstraits, un assemblage fait avec un panneau de signalisation routière, sont difficilement visibles entre les planches. Accueillir les détournements fortuits de l'espace construit ne nous donne pas à penser *La pyramide* telle une exposition collective. On comprendra

plutôt que l'installation est du registre de la méta-œuvre, car elle nous invite à faire l'expérience d'un environnement qui ne fait pas de distinctions de niveaux entre les pratiques, les individus et les techniques. Elle n'a pas d'autre sujet que sa forme introspective, sa propre vie intérieure.

L'artiste réfléchit ainsi la trame de sa composition architecturale comme une forme de plan d'immanence, c'est-à-dire un territoire indifférencié de connexions conceptuelles et d'agencements d'œuvres aux contours irréguliers. Le plan d'immanence n'est pas un concept selon Gilles Deleuze et Félix Guattari, mais l'espace au sein duquel évoluent les concepts. Il s'agit d'un milieu, physique ou idéal, qui recèle des conditions d'émergence pour la pensée : [...] *la philosophie pose comme pré-philosophique, ou même comme non-philosophique, la puissance d'un Un-Tout comme un désert mouvant que les concepts viennent peupler*<sup>3</sup>. Avec ses notions d'emprunts et d'appel à la communauté, *La pyramide* matérialise alors cette tension inhérente à toute tentative de représenter le monde, d'en révéler les strates iconographiques afin de le transformer en un réseau organique d'expériences. Cette volonté de concilier le sujet et la forme, l'environnement construit et nos manières de l'habiter, crée de nouvelles conditions d'émergence pour l'art.

1. Félix Guattari, *Qu'est-ce que l'écophilosophie ?* Textes présentés par Stéphane Nadaud, coll. « IMEC », Paris, Éditions Lignes, 2013, p. 349.
2. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 175-176.
3. Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Le Plan d'immanence », dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, coll. « Repères », Paris, Les Éditions de Minuit, 2005, p. 43.

Cynthia Fecteau détient une maîtrise en arts visuels de l'Université Laval. Elle s'intéresse aux formes de connaissances sensibles en arts actuels et en philosophie, notamment l'écophilosophie. Outre ses textes publiés dans *Espace art actuel*, *Zone Occupée* et *Le Sabord*, elle a réalisé un essai théorique intitulé « Sur la mouvance écophilosophique de la pratique », en 2014, au cœur d'une résidence de recherche à LA CHAMBRE BLANCHE. En 2015, elle poursuivra ses recherches en écriture lors d'une résidence en France, auprès de la communauté de Saint-Mathieu-de-Tréviers.

## Camille Henrot. *The Pale Fox*

Gauthier Lesturgie

**KÖNIG GALERIE  
BERLIN  
5 SEPTEMBRE -  
1<sup>er</sup> NOVEMBRE 2015**

« J'ai fondamentalement une attirance pour le désordre! »

Le renard pâle, qui donne son nom à l'exposition, est un pseudonyme pour « Ogo », personnage essentiel de la mythologie Dogon, racontée par Germaine Dieterlen et Marcel Griaule dans leur célèbre et polémique ouvrage *Le Renard Pâle* (1965). Dans ce récit constitué par les anthropologues français, Amma (le dieu créateur) élabore un premier monde qu'il détruit aussitôt, insatisfait du trop plein désordonné qui y règne. La superposition chaotique de ce premier système laisse place, dans le

second, à un ordre parfait. Ogo le renard, frère jumeau de Amma, est un être impatient, curieux et au tempérament impétueux : il est le pendant désordonné indispensable de l'ordonné Amma. Ogo s'échappe de l'unité formée avec son frère pour se jeter avec précipitation à la découverte du monde. Dans sa course folle, il amène une nouvelle fois le chaos dans le monde harmonieux conçu par Amma.

*The Pale Fox* est installé au cœur de l'église Sainte-Agnès à Berlin, bâtiment massif aux lignes et aux volumes brutalistes conçu par l'architecte Werner Düttmann en 1967. C'est ici, à Berlin, la cinquième exposition et version de l'œuvre. Même si cet espace hors-norme que la König Galerie a récemment investi ne relève pas du choix de l'artiste, il contribue avec force à notre expérience. Nous pénétrons donc dans une très haute salle carrée, une élévation contrariée par l'horizontale, composition planante du musicien Joakim, qui donne à l'église une atmosphère mystique. De temps à autre, des éternuements perturbent les longues nappes sonores comme les premiers signes d'un désordre à venir.

Devant nous s'élèvent des murs de contreplaqué enfermant une large pièce elle-même carrée. Architecture dans l'architecture : un motif d'emboîtement que l'on retrouvera par la suite. À l'intérieur, un intense bleu primaire recouvre tous les murs et le sol où une écrasante abondance



de documents est éparpillée dans un simili désordre. Plus de 400 objets divers remplissent l'espace; nous sommes immédiatement désorientés par l'éclectisme de la collection cherchant à y mettre de l'ordre, à définir un sens à la lecture de l'ensemble. De faux seins en silicone font face à des sculptures à l'allure brancusienne, tandis qu'une farandole de cadres numériques répondent par leur verticalité à la rangée de volumes encyclopédiques sur l'étagère voisine surplombant elle-même un véritable cimetière de Minitels.

Nous voilà bien loin de l'iconographie Dogon pour nous retrouver dans l'étrange musée d'une collectionneuse maniaque ou la chambre d'une adolescente chaotique. On pourrait être tenté d'y voir une traduction en trois dimensions libre et contemporaine du récit mythologique résumé plus haut. Comme la dualité Amma/Ogo dans la genèse Dogon, l'environnement conçu par l'artiste assure une tension entre ordre et désordre : un chaos artificiel.

*The Pale Fox* correspond à une structure en quatre comme les quatre coins du carré (également aux fondements de la mythologie Dogon) : les quatre âges de la vie, les quatre éléments, les quatre points cardinaux et les quatre principes de Leibniz. Il est pourtant difficile d'y lire une chronologie précise; nous faisons face ici à une recherche intuitive, compulsive, sorte de temple de la sérendipité. *The Pale Fox* est un fragment de « tout » qui ne tente pas l'exhaustivité ou, peut-être, accepte d'emblée son échec. On repère cette tentative « d'organisation » dans l'espace, notamment par une sorte de frise formée par les documents, qui court sur les quatre murs, bien que maintes fois interrompue par une trop forte densité d'objets. Impossible de se réconforter d'une lecture à l'horizontale de gauche à droite, ce que nous tentons inévitablement. Se retrouver au centre de *The Pale Fox* dévoile nos habitudes et stratégies pour saisir et comprendre les choses qui nous entourent. Nous cherchons inévitablement à « mettre de l'ordre », déterminer une logique, construire des connexions – il nous est curieusement difficile de nous abandonner à l'ignorance.

Comme l'a déclaré l'artiste à plusieurs reprises<sup>2</sup>, l'installation *The Pale Fox* peut être considérée comme le déploiement en trois dimensions de *Grosse Fatigue*, vidéo avec laquelle l'artiste a obtenu le lion d'argent lors de la Biennale de Venise de 2013. *Grosse Fatigue* tente de raconter l'histoire de l'univers en treize minutes, au moyen de fenêtres pop-up surgissant sur le bureau d'un ordinateur au rythme d'un texte récité en « spoken words ». On retrouve, dans l'installation à la König Galerie, une similaire juxtaposition d'éléments hétéroclites : une esthétique de la simultanéité au service de l'obsession de l'artiste pour nos systèmes de classification et les différentes stratégies de l'humain pour synthétiser sa propre histoire. Une fascination nourrie par une résidence de recherche dans les institutions du Smithsonian en 2012, où l'artiste observe et expérimente une avidité vertigineuse pour l'accumulation de connaissance, sa préservation et sa représentation.

Dans *The Pale Fox*, divers éléments semblent conserver les restes cinématographiques du travail vidéo de l'artiste : l'usage d'une bande sonore, la composition en frise qui suggère inévitablement une narration ou encore le « décor » détaillé et son désordre mis en scène. Le passage de la 2D à la 3D est presque palpable ici. Beaucoup des objets semblent hésiter entre leur statut d'image plane ou en volume. Au fond de la salle, un paravent peint ne dévoile son image que si on tourne autour.

L'ensemble de l'environnement apparaît alors comme un dessin mis en espace, dont on retrouve les lignes dans les étagères en aluminium ou les planches de calligraphie qui ponctuent la frise.

Reflet de son architecture, *The Pale Fox* est un jeu de poupées russes. Camille Henrot reprend le mythe Dogon comme interprété par les deux anthropologues pour finalement nous délivrer un discours sur l'ambition de ces dernier-e-s : rencontrer, recueillir, (ré)écrire puis préserver une mythologie. En ce sens, c'est une entreprise de traduction : les deux anthropologues ont utilisé les outils de connaissance occidentaux jusqu'au support du livre. Ils ont appliqué une finitude alphabétique à un récit en mouvement pour le bien de la conservation. Camille Henrot n'élabore pas ici une critique directe de ces stratégies. Elle construit plutôt un espace où ces systèmes sont mis en doute par l'accumulation parfois absurde de connaissance. Il semble que *The Pale Fox* concourt avec allégresse contre la croyance en un universalisme du savoir et célèbre l'existence de l'intraduisible par la joie de l'ignorance et du désordre.

Gauthier Lesturgie est auteur et traducteur indépendant basé à Berlin. Depuis 2010, il a travaillé dans différentes structures et projets artistiques tels que Den Frie Centre for Contemporary Art (Copenhague), la revue *Critique d'art*, les 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> Biennales d'art contemporain de Rennes ou encore SAVVY Contemporary (Berlin). Il écrit aujourd'hui pour divers supports comme *Inferno* (Paris), *Sleek* (Berlin), *Contemporary and* (Berlin), *Espace art actuel* (Montréal), *Inter art actuel* (Québec), *Momus* (Toronto), *etc media* (Montréal), *Mouvement* (Paris), ou encore *02* (Nantes).  
<http://gauthierlesturgie.net>

Martin Boisseau. *Précarité formelle 15 x 15 x 15 cm (I)*, 2015. Graphite, verre, serres à coulisse, 127 x 71 x 71 cm. Atelier Graff.  
Photo : Richard Max Tremblay.



## Martin Boisseau. *Sixième traitement : dessins saturés et précarités formelles*

Sylvain Campeau

**GALERIE GRAFF**  
**MONTRÉAL**  
**19 SEPTEMBRE –**  
**17 OCTOBRE 2015**

Martin Boisseau récidive avec une exposition qui explore à nouveau les limites entre les médiums et le caractère obligé du sens qui est mis en œuvre selon les modalités propres de chacun. Ce sont, encore une fois, et plus expressément, dessin et sculpture qui font les frais de cette exploration.

Mais, avant, une parenthèse s'impose : on a déjà souligné l'aspect typologique et méthodique que prend ce travail. Le choix des titres, à cet effet, est instructif et évoque un réel programme de travail.

Il s'agit de « traitements » que l'on inflige littéralement aux médiums, détournant leurs propriétés usuelles et attendues. Il y a évidemment, dans cette nomenclature définitionnelle, instaurée par les intitulés repris d'une proposition artistique à l'autre, une sorte de distance créatrice évidente. L'artiste s'y présente en alchimiste savant, jouant des matières dans le dessein de trouver, enfin, une sorte de pierre ou de connaissance philosophale, un savoir définitif. La multi et l'interdisciplinarité se posent donc comme possibilités d'effets soigneusement, attentivement et scientifiquement élaborés, fossoyeurs des spécificités des médiums et permission donnée aux formes de s'épanouir au-delà des médiums cités par ce méta-travail.

Aussi se dressent encore devant nous de ces sculptures construites à partir de mines en provenance de porte-mines. C'est l'instrument fondamental du dessin qui sert de matériau fondamental à ces géométries sommaires et évidées. À la solidité inhérente à la sculpture, Martin Boisseau oppose le léger appareil graphite du trait sur papier. Les formes montrées sont donc le résultat du plomb et épousent l'allure d'un dessin devenu tridimensionnel. Ces sculptures évidées, légères, trônent sur des plaques de verre maintenues en position de table grâce à des pattes qui sont en fait des serres à coulisse.

Sur le mur bordant ces sculptures, des dessins sont encadrés. Mais ils sont d'une densité extrême, car résultant de couches de graphite sur plusieurs feuilles de papier. Ces feuilles ont donc été en quelque sorte dessinées à l'excès, envahies de tels frottis de plomb que ceux-ci en viennent à refaire bloc, à redevenir le cristallogène brut que le matériau était au départ. Ce lestage excessif s'alourdit alors que les feuilles, au nombre de six, sont collées les unes sur les autres jusqu'à former une masse. C'est donc une sorte de mince carrelage, presque une céramique, qui s'incruste au centre de l'encadrement, fixé de telle sorte sur le fond qui le soutient que son épaisseur apparaît clairement et que l'on sent que le plomb forme une couche dense, compacte. Chaque pièce représente ainsi un épaissement du dessin par la matière qui le permet. Un épaissement tel que ce frottage conduit le dessin à retourner à la matière originelle de ce qui l'a composé : le plomb, matière représentant la lourdeur, l'oppression.

Aussi, paradoxalement, les sculptures viennent-elles s'opposer à ces dessins lestés, car celles-ci, composées de mines, sont d'une légèreté et d'une fragilité inquiétantes. Dans un traitement antérieur, elles s'élevaient, hirsutes et désordonnées, depuis la surface même, verticale, d'un encadrement, et l'on craignait pour leur survie. Elles ont, cette fois, gagné en matérialité, en formes et en densité, puisqu'elles se produisent en ces cubes. Elles suggèrent une densité qu'elles n'ont pas et on voudrait bien les voir pleines, entières, ainsi protégées d'une destruction qu'un simple souffle de vent pourrait provoquer.

Ce sont ces basculements incessants, répétés, ces paradoxes infinis, que se plaît à susciter en nous Martin Boisseau par l'entremise de l'objet qu'il a créé selon des paramètres qui forcent cet ébahissement déontique. On ne peut faire autrement que de se mettre à douter de ce que doit bien être un objet pour correspondre à une œuvre d'art, à ce qu'il est attendu de considérer comme une œuvre d'art. Nous installer devant l'objet de cette création ramène, selon lui, à nous reconduire devant les fondements éthiques et déontiques de tout objet créé et donc de tout acte de création. Il l'a déjà mentionné à une occasion : il se perçoit moins comme le créateur d'un objet que comme le fomenteur des circonstances qui ont mené à sa création et, j'ajouterais, au fait que nous puissions, ou non, le considérer comme étant de l'art (ou *étendard* – et là, on s'approche de Marcel Duchamp, mais en est-on vraiment si loin ?). Il faut que celui-ci porte la marque du travail inquiet, insuffisant, partiel et partial, de la création.

Tout exercice de création porte l'empreinte des formes et de ce que nous savons d'elles et des énoncés antérieurs, des modèles définitionnels, des convictions éthiques que nous avons concernant ce que doit être une œuvre d'art. Cela touche à la fois à l'affect, au sensible et au rationnel, à l'intellectuel. N'assistons-nous pas, depuis quelques années, à des expositions de Martin Boisseau qui se déclinent comme autant de traitements ? N'est-ce pas nous dire tout ce que cet effort de création a d'organisé, de concerté, de songé ? Il y a, on en conviendra sans peine, une application extrême, une méticulosité outrancière, à ces collages de mines de plomb formant sculptures et formes. Comme il y a un dévouement très grand, un abrutissement, presque, dans le frottage abusif du papier, dans le crayonnage entêté et frénétique que l'on imagine avoir été nécessaire à la création de ces dessins.

À la rationalité qui a présidé à la décision de produire ainsi s'oppose la folie de ce labeur. Il en va comme si, dans les gestes nécessaires à la création, devenus cette frénésie du faire, l'objet émergeait comme une surprise, un étourdissement de la matière qui se serait densifiée de manière aussi frivole et dissolue. Martin Boisseau a donc choisi de privilégier ces deux moments que l'objet semble si mal représenter, dont il tient si piètrement en lui les caractères contraires, puisqu'on ne sait jamais ce qu'il faut penser de cette création.

Mais en se livrant à cette création excessive, en créant des objets dont la spécificité échappe à toute classification trop exclusive et à tout ce qui s'ensuit de sens attendus selon ces barèmes mal illustrés par l'objet, l'artiste ne chercherait-il pas, ce faisant, à piéger sa propre sensibilité et sa propre rationalité, avant de s'attaquer à celles du regardeur (un autre emprunt à Duchamp !)?

Sylvain Campeau est poète, critique d'art, essayiste et commissaire d'exposition. Il a été le maître d'œuvre de quelque 40 expositions et a publié de nombreux textes dans des catalogues d'exposition et dans des revues, tant canadiennes qu'étrangères. Deux nouveaux essais ont vu le jour récemment : *Chantiers de l'image et Imago Lexis. Sur Rober Racine*. De plus, *Havres*, œuvre en CD où son travail poétique se mesure à une création sonore de l'artiste Chantal Dumas, est sa plus récente production artistique.

## Clément de Gaulejac et le retour des héros

Annie Lafleur

### LES NAUFRAGEURS

VOX, CENTRE DE L'IMAGE CONTEMPORAINE

MONTREAL

3 SEPTEMBRE -

5 DÉCEMBRE 2015

Imaginons un instant être avalés par une baleine comme le brave Jonas dans la légende. À l'intérieur, il ferait nuit, tout aurait l'aspect de silhouette, et l'avenir, lui, serait incertain. Notre œil s'ajusterait progressivement à une variante de la pénombre jusqu'à ce qu'un tison se ravive dans le ventre de la bête, laissant apercevoir un à un les fragments ingurgités. Chuchotements, grondements et craquements sourds se feraient

entendre : nous ne serions pas seuls. En écarquillant les yeux, accrochés aux parois de sa panse, tout deviendrait soudainement plus clair. Le mammifère aurait englouti d'un trait le phare, la côte et ses naufragés, faisant de nous les spectateurs d'un drame où tous, jusqu'à la terre qui les aura vus naître, se tiendraient ensemble, unis dans la dérive. Le tison tantôt frêle enflammerait le phare entier, créant un mouvement de panique générale. Nous assisterions à son chant du cygne. Sa lumière se détraquerait, programmée à chercher l'ami ou l'ennemi au large à un rythme effréné, pointant son faisceau sur un pylône et ses câbles, une mine, une foreuse. Mais la menace viendrait peut-être du ciel, illuminant du coup le palais et l'évent de la baleine, scrutant, plus lentement cette fois, une zone grise, inquiétante. Épuisé par sa course, l'œil du phare se refermerait soudainement, ce qui nous plongerait dans le noir intégral. Un chœur de voix s'élèverait à proximité pour adoucir les ténèbres; nous songerions aux sirènes, aux plaintes des baleines. Un signal bienveillant vers un monde meilleur, et non pas le prélude à une sorcellerie. Enfin, le cœur chaud du phare se remettrait à battre; sa lumière, quoique vacillante, éclairerait chacune des têtes clandestines toujours coincées dans leur avion, bateau ou camion. À tour de rôle, le phare jetterait ses dernières lueurs sur ces profils

Clément de Gaulejac, Les Naufrageurs, 2015. Vues partielles de l'exposition, VOX Centre de l'image contemporaine. Photos : Michel Brunelle.





muets avant de s'éteindre avec eux, nous laissant sur cette image de fraternité universelle. Imaginons un instant entrer dans l'exposition *Les Naufrageurs* de Clément de Gaulejac.

Les premiers mots du texte de salle, « Il était une fois », viennent corroborer l'importance des multiples histoires qui nourrissent *Les Naufrageurs*, toutes plus liées les unes que les autres à l'aventure migratoire, éminemment actuelle : des mythes antiques d'Ulysse et de Babel à la légende bretonne de la Baie des Trépassés, en passant (qui sait) par le Livre de Jonas : la trame narrative est terreau fertile. Comme promis par son incipit, le récit composite des *Naufrageurs* trouvera un certain dénouement heureux puisé à même le symbole du phare; modernité, Lumières, espoir. Une vision qui flirte avec l'utopie constructiviste de la tour Tatline, dont la charpente aura largement inspiré l'actuelle miniature en bois. Tout droit sortis des encres de Clément de Gaulejac, les panneaux d'acrylique finement découpés reprennent le trait de l'artiste là où il l'avait laissé sur papier. Une adaptation réussie qui donne l'impression de déambuler dans ses illustrations et une première mise en espace de la sorte pour l'artiste<sup>1</sup>.

Les éléments de l'installation *in situ* se déploient habilement dans l'un des espaces (normalement vitré) de VOX, centre de l'image contemporaine, instigateur du projet. Le centre d'artiste a récemment développé une programmation axée sur un public jeunesse – le spectateur de demain – en y consacrant tout un pan de sa médiation culturelle, et ce, depuis l'exposition itinérante et la publication *Lapincyclope* de Jonathan Plante<sup>2</sup>. Si l'exposition *Les Naufrageurs* endosse la même étiquette (somme toute très juste), le visiteur de tout âge se sentira interpellé une fois plongé dans la magie de l'œuvre, de sorte que tant son aspect ludique que son contenu mature adresseront un langage universel, voire une position humaniste. Selon le point de vue post-média privilégié par VOX, la présente exposition s'impose subtilement, faisant dialoguer projection, objets, dessins, livre, textes, sons et lumières, en une sorte de quintessence qui échappe à toute catégorie.

Judicieusement habillée, la « salle des ombres » évoque à la fois unité, densité et fragmentation, pour que se joue l'un des actes fondateurs du mythe de Babel : celui de « l'embabèlement<sup>3</sup> ». Embabeler la langue, c'est lui faire entorse pour semer la confusion parmi les hommes et provoquer leur dissémination : l'œuvre d'un Dieu tourmenté par sa

création, préférant voir s'effondrer l'édifice langagier comme un château de cartes au vent plutôt que de courir le risque de perdre l'emprise sur son œuvre. S'il est une chose qui relie les mythes entre eux – bibliques et autres –, c'est le verbe, qu'il soit simple ou cryptique. Corollairement, le petit phare cracheur d'ombres et de rayons brouille ses intentions aux yeux de la diaspora naufragée qui subit à la fois la tyrannie et la clémence de ce seul repère. La figure du naufrageur demeure omniprésente au sein de l'installation, suggérée de façon plus manifeste par l'œil inquisiteur fiché au centre de chaque élément schématisé (mine, pylône, pétrolier) : un œil technocrate à la langue de bois, hypnotisé par le pouvoir et la richesse, guidé par la violence inouïe dont il est capable pour dépeupler les terres et engorger les eaux en un clin d'œil. En revanche, la trame narrative semble vouloir réintégrer une notion jadis perdue à la mort d'Ulysse : celle de héros de la modernité. Ainsi, clandestins, exilés, migrants, naufragés et réfugiés sont pointés par les derniers éclats du phare, illustrant avec force la victoire du désespoir collectif sur l'aliénation politique.

La deuxième salle accueille la projection intégrale de la publication *Tailleurs d'histoires* (La Mauvaise tête) qui accompagne l'exposition. Superbe réalisation graphique et typographique, ce livre-album met en scène les pourfendeurs de récits qui « prennent les métaphores au pied de la lettre [...] confondent le propre et le figuré [agissent] parfois [comme] de vrais idiots », écrit de Gaulejac dans son texte d'exposition, « [mais] savent aussi que le sens ne s'arrête jamais dans une forme fixe, que les possibilités du langage sont infinies et que l'on peut tout dire, y compris ce qui ne se dit pas ». Tapis et coussins invitent le visiteur à s'attarder plus longuement devant le défilé des mots et des dessins qui obéissent à l'étonnant assemblage du livre où le contenu nargue la forme, et vice et versa. La cinquantaine de pages projetées font sourire, réfléchir et douter : une façon de lâcher prise sur les idées préconçues de la langue et une occasion spontanée de la réinterpréter par le ricochet des images. La publication, bien que parfaitement autonome, agit en complicité avec l'exposition en y ajoutant une touche de légèreté badine qui ne manque pas de finesse, allant jusqu'à évoquer, dans certains dessins, l'univers inclassable de Roland Topor.

1. Clément de Gaulejac est artiste, auteur et illustrateur. Sa plus récente exposition, *Motifs raisonnables*, s'est tenue au Centre Skol en mars 2013. Aux éditions Le Quartanier, il a publié *Grande École* (2012) ainsi que *Le Livre noir de l'art conceptuel* (2011). Il vient de publier *Les cordons de la bourse* à La Mauvaise tête (2014).
2. Exposition présentée à VOX du 23 mars au 4 mai 2013, accompagnée d'un livre jeunesse réalisé en collaboration avec les éditions du passage.
3. D'après la traduction de Henri Meschonnic, *Au commencement. Traduction de la Genèse*, Paris, Éditions DDB, 2002, 370 pages.

Annie Lafleur est écrivaine, critique d'art et travailleuse culturelle depuis 15 ans. Elle détient un baccalauréat en littératures française et québécoise de l'Université Laval. Ses études interdisciplinaires à l'Université Concordia se sont démarquées en performance et vidéo d'art; pratiques soutenues que l'on retrouve dorénavant dans la mise en scène de ses poèmes, performés lors de festivals en Belgique, en France et au Québec depuis 2007. Elle a publié trois livres de poésie, dont le plus récent, *Rosebud* (Le Quartanier, 2013), fut demi-finaliste au Prix du Festival de poésie de Montréal. Elle est membre du comité de rédaction de la revue *Estuaire* depuis 2014.

## Geneviève Cadieux, rentrée intime

Bénédictte Ramade

**VOILÀ LE MEILLEUR PORTRAIT, QUE PLUS TARD,  
J'AI RÉUSSI À FAIRE DE LUI**  
**MUSÉE D'ART DE JOLIETTE**  
**2 OCTOBRE 2015 –**  
**3 JANVIER 2016**

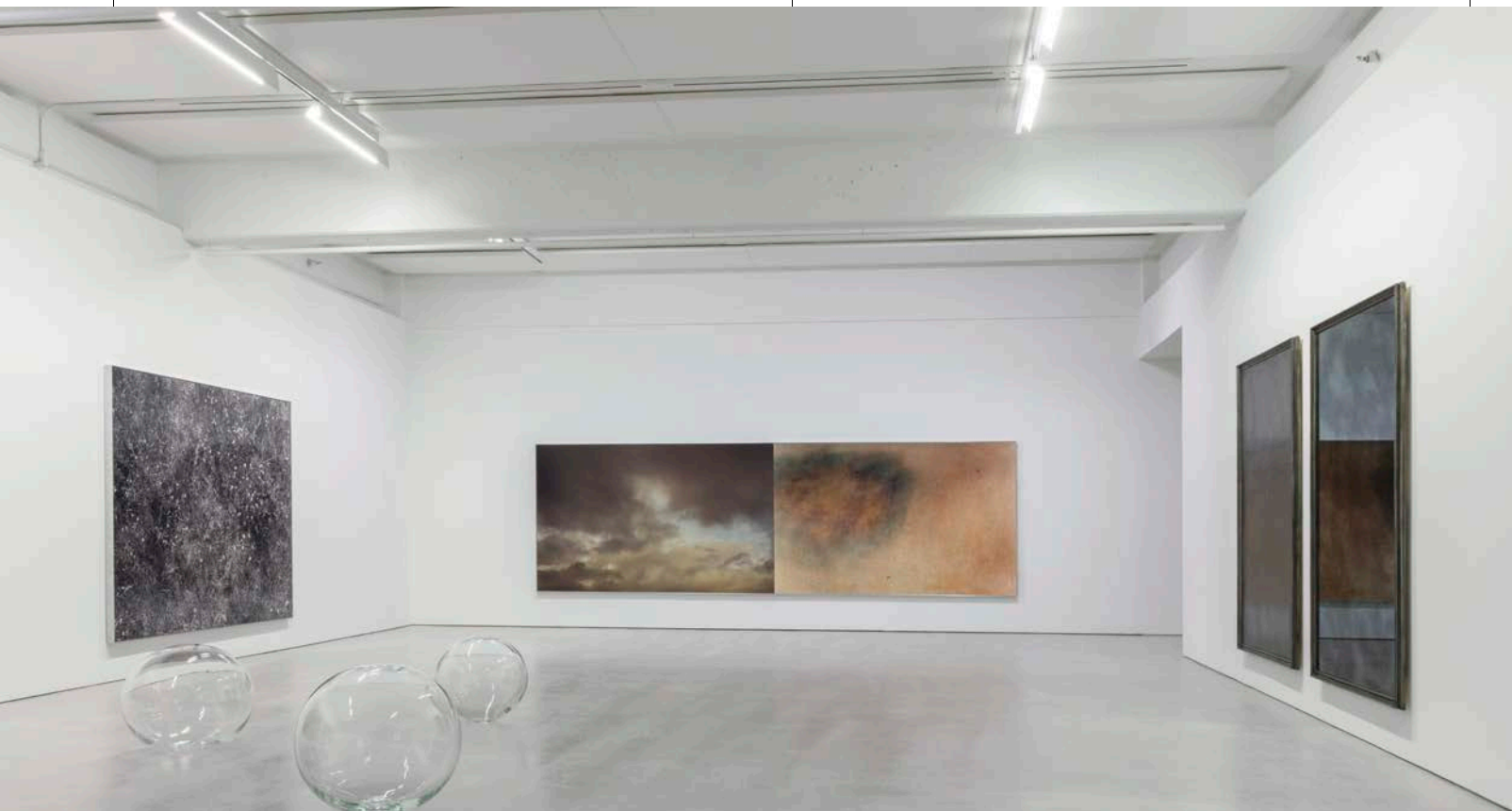
C'est dans le musée d'art flambant neuf de Joliette, aux espaces léchés et intimes, que se déploie l'exposition consacrée à Geneviève Cadieux proposée par le commissaire Vincent Bonin. Après une première étape en Nouvelle-Écosse, entre le musée d'art de l'Université Mount Saint Vincent et la Dalhousie Art Gallery, cette traversée d'une trentaine d'années de production explore la face abstraite des travaux de l'artiste.

À l'annonce d'une exposition rétrospective, on s'attendait à une sélection extensive, sans nécessairement que celle-ci s'applique à remonter le cours du temps avec application. Mais Vincent Bonin n'est pas un adepte du trop-plein et il a opéré un échantillonnage drastique, ne retenant, au

bout du compte, qu'une petite dizaine de pièces réalisées entre 1985 et aujourd'hui. L'impression pourra ainsi être quelque peu déconcertante devant si peu d'œuvres, mais à feuilleter les archives d'expositions passées, il faut admettre que Geneviève Cadieux, elle-même, n'est pas une grande adepte du débordement. Ses œuvres, pour assumer pleinement la puissance de la tension qu'elles provoquent, doivent garder une distance entre elles.

C'est peut-être là où le bât blesse, malgré cette sélection drastique, car la salle principale, dans une partition quelque peu exagérée, offre moins une mise en tension qu'un déséquilibre. Joué comme les diptyques de l'artiste, l'espace articule une salle de projection panoramique assombrie où se déroule sur deux écrans *Pas de deux* (2012), œuvre dépouillée dans laquelle deux personnages sur un fond monochrome d'incrustation exécutent des gestes lents et codés dans un silence lourd, à une salle d'exposition saturée de sept œuvres visibles et d'une installation sonore, soit plus de la moitié des pièces de l'exposition. La proposition génère ainsi une arhythmie appuyée dont on se permet de douter de l'effet sur des œuvres composées à partir d'une éthique de la retenue.

Dans la salle principale, la photographie réalisée au plus près d'un sexe masculin dans sa vulnérabilité post-coïtale et juxtaposée à un point de vue tout aussi rapproché sur un corps présumé féminin, forment de *Loin de moi, près du lointain*, se dressant face à *Tears* (1995), bruissement visuel grisâtre qui apparaît finalement être de la neige.



June (1999), photographie dont la saturation n'est pas sans évoquer un *all-over* pollockien, se confronte, quant à elle, au diptyque *À fleur de peau* (1987), une feuille de plomb portant une inscription en braille articulée à un miroir brouillé. Dominée par *Le corps du ciel* (1992), où se côtoient une vue de nuages, inspirée par la démarche d'Alfred Stieglitz et de ses taxonomies nébuleuses, et une ecchymose moirée prise à fleur de peau, la salle comprend aussi un triptyque de néons (*Trois*, 2005), trois sphères de verre de Murano, *Souffle* (1996), et une pièce sonore, *Abandon* (2015), strophe poétique de Constantin Cavafy interprétée par Anne-Marie Cadieux. Si l'articulation entre le processus d'abstraction auquel s'attelle Cadieux par moments, dans son travail, et des visions qui déréalisent leur sujet fonctionnent, la densité, elle, est moins pertinente; rien qui, toutefois, ne vienne durablement dérégler la mécanique implacable de l'artiste et sa redoutable force de manipulation.

Cette dernière est à l'œuvre dans une pièce de 1985 qui sert d'incipit à cette double salle. Comme un peu cachée, l'installation *Ravissement* fait montre d'une précision retorse. La vision stéréoscopique ancienne montrant un couple de femmes posant côte à côte, de dos et de face, dans un studio simplement agrémenté d'un tapis, d'un rideau et d'un secrétaire, s'avère mutilée. Un panneau rectangulaire monochrome, suspendu entre le projecteur et l'écran, fait irruption sur la photographie de droite, découpant une zone muette sur les corps. Impossible de reconstituer l'image, seul l'appareil est à parfaite distance pour que le fragment se substitue à la partie manquante. L'œil humain n'est pas invité à cette restitution. Celle-ci lui est subtilisée, laissée au seul privilège d'une machine érigée comme une statue dans cet espace dépouillé. Geneviève Cadieux a déséquilibré la vision binoculaire censée développer, pour l'amateur, une troisième dimension, une profondeur d'espace et une rotondité des corps plus évocatrices. Ramenée à sa condition de surface, l'image vacante a subtilisé le désir, les corps, dans cet exercice de confrontation et de désillusion. L'installation se complète par une superposition de portraits féminins (sa sœur et une femme plus âgée), elles aussi se disputant l'écran.

C'est bien de cette soustraction au visible et au réel que Vincent Bonin parle lorsqu'il avance le passage à l'abstraction de Geneviève Cadieux. C'est un passage non pas simplement conceptuel, mais également manuel; une manipulation qui vient à prélever, à forcer l'intégrité des images. Ainsi, à la sortie de la salle qui sert de cabinet minimal à *Ravissement*, c'est *La blessure d'une cicatrice* ou *Les Anges* (1987) qui attend le regard. À une page du *Petit Prince*, dont le visage du portrait en pied a été amputé à la gomme, s'ajuste un portrait de femme vue de dos, le visage dissimulé, griffonnant un papillon sur le mur qui sert de fond uni à la mise en scène d'Ernest J. Bellocq effectuée au début du 20<sup>e</sup> siècle. L'homme réalisa une série de photographies de prostituées dans le quartier rouge de la Nouvelle-Orléans, dont les images ont été rassemblées dans l'ouvrage *Storyville*. Singulièrement, comme dans l'image choisie par Geneviève Cadieux, de nombreux visages sont cachés derrière l'altération volontaire des négatifs d'un trait brouillon. S'il est probable que ce soit l'auteur lui-même qui ait voulu protéger l'identité de ces femmes, certains historiens ont avancé que le frère jésuite de Bellocq aurait pu vouloir expier le désir émanant de ces images en les corrompant. Le livre du *Petit Prince* qui a servi à Geneviève Cadieux a appartenu à son frère aujourd'hui disparu. La douleur fait son apparition : la perte, l'intime. « Voilà le meilleur portrait que j'ai réussi à faire de lui », dit le sous-titre de l'image de Saint-Exupéry,

devenu sous-titre de l'exposition; il est également traduit en braille dans *À fleur de peau*, mais intouchable, illisible. Ces deux mutilations développent un sentiment de perte, un trouble partagé entre l'anonymat du modèle photographié et le lien intime de l'artiste à cet ouvrage.

L'introduction joue ainsi parfaitement son rôle de clef en désignant ce double mouvement d'abstraction esthétique et de soustraction physique, de substitution d'une réalité par une autre, ce qui singularise la démarche de Geneviève Cadieux. Cette clef déverrouille les œuvres de la salle principale sans insister, dévoilant peu à peu, entre démonstrations visuelles et raisons cryptées, ce qui se dessine moins, en fin de compte, comme une thématique que l'ADN sensible et processuel de trois décennies de recherche.

Bénédicte Ramade détient un doctorat en sciences des arts de l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne et enseigne à l'Université de Montréal au département d'Histoire de l'art. Elle est commissaire indépendante et prépare une exposition pour Le Ryerson Image Center, à Toronto, sur les liens entre Anthropocène et changement climatique.



## Patrick Bernatchez : l'odyssée post-apocalyptique

Anne-Marie Dubois

### LES TEMPS INACHEVÉS

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

17 OCTOBRE 2015 –

10 JANVIER 2016

Avec l'exposition *Les temps inachevés*, présentée au Musée d'art contemporain de Montréal, Patrick Bernatchez réitère une pratique pluridisciplinaire dont l'esthétique minimaliste s'articule à travers deux cycles d'œuvres significatives : *Chrysalides* (2006-2013) et *Lost in Time* (2009-2014). Au diapason du travail conceptuel de l'artiste, le parcours de l'exposition se veut atemporel, évoluant dans l'espace à la manière de tableaux ou de dioramas dont le temps et ses déclinaisons, paradoxalement, s'inscrivent comme thématique récurrente.

Genèse symbolique de l'exposition, l'installation sonore *Lost in Time/ Murcof* (2014) nous accueille, en début de parcours, dans une salle virginale où un chœur d'enfants chante l'aria des *Variations Goldberg*

de Johann Sebastian Bach, œuvre récurrente chez Bernatchez. Au fond de la pièce, reposant sur ce qui a toutes les apparences d'un autel, un tourne-disque joue une composition de Fernando Corona (alias Murcof), créée à partir des *Variations Goldberg*, en 2007, et formant la trame sonore du film *Lost in Time*. La réinterprétation des *Variations Goldberg* (que l'on rencontre également dans l'installation *Goldberg experienced. 03/77k*, 2012) annonce d'office un travail de réécriture et de réappropriation musicale chez Bernatchez, l'œuvre de Bach étant l'apogée d'une recherche sur le *contrepoint*, une technique d'écriture ayant pour objet l'assemblage méthodique de lignes mélodiques. Le rythme est donné, et ce sera à la musique de tisser la trame de notre voyage dans *Les temps inachevés*.

Au commencement, il y eut *Fashion Plaza Nights* (2007-2013), lieu matriciel du cycle *Chrysalides*. Telle une grille minimaliste, le motif répété des fenêtres de l'édifice et de la tour voisine, illuminées de l'intérieur le soir venu, révèle une trame rythmique, une partition architecturale cadencée par l'activité ouvrière nocturne. Bernatchez, dont l'atelier se trouve dans l'immeuble, couve dès lors l'idée de produire une composition musicale pour deux pianos issue d'un protocole documentaire strict. Une fois par mois, durant un an, de l'aube au crépuscule, chaque façade rétroéclairée est dûment photographiée puis convertie en une gamme musicale où les carreaux illuminés en constituent les notes et la rythmique, la luminosité la nuance, etc. Un processus au terme duquel douze partitions sont composées,

transposition auditive d'un lieu habituellement aphone. De cette démarche naît l'idée d'une installation hybride constituée de haut-parleurs cinétiques diffusant cette musique architecturale et autour desquels s'enroulent inlassablement les fils de 104 bobines de nylon blanc, référence implicite à la vocation manufacturière de la Fashion Plaza. Une chrysalide prend lentement forme, étouffant invariablement le son de la structure qui l'a vue naître. Excroissance de contamination ou figure embryonnaire, l'installation métaphorise les états transitoires de la vie... comme de la mort.

Quatre-vingt-onze dessins réalisés en 2006 et annonçant l'ensemble *Chrysalides* parsèment cet espace comme autant de tableaux, un dispositif d'accrochage qui n'est pas sans faire écho au motif fenêtré de la Fashion Plaza. Cet univers mythologique aux accents érotico-bestial donne à voir une nature anthropophage, allusion explicite et probante aux Vanités et à la tradition de la nature morte. La valeur archétypale du motif entropique coïncide avec cette idée d'éphémérité de la vie, le corps voué à être dévoré par la nature qui l'a nourri. L'iconographie obsessionnelle de Bernatchez pour les cycles et les métamorphoses laisse entrevoir des références aux morphologies dénaturées des tableaux de Francis Bacon ou à l'univers mythique de Matthew Barney, mais plus encore au malaise existentiel que ne manque pas de laisser entrevoir la précarité de la vie humaine.

Vient s'ajouter à cet ensemble protéiforme une trilogie de films dont le motif de la Fashion Plaza est ici investi de l'intérieur. À la fois synthèses, compléments et œuvres autonomes du cycle *Chrysalides*, *I Feel Cold Today* (2007), *Chrysalide : empereur* (2008) et *13* (2009) nous permettent une visite intimiste dans l'ancre de l'immeuble. Finement orchestrés à travers des déplacements de caméra lascifs et ininterrompus, les trois courts métrages posent un regard poétique sur ce lieu en apparence anodin. Du stationnement intérieur où une BMW noire s'inonde de l'intérieur, y submergeant son occupant taciturne, la caméra passe à une scène post-apocalyptique de tempête dans un bureau abandonné, puis à une numérisation verticale des 12 étages de la Fashion Plaza, révélant tout à la fois la vie qui anime ce lieu et l'aura de mystère qui l'entoure.

Figure emblématique du cycle *Lost in Time*, un cavalier vêtu d'un scaphandre et baigné de limbes contemple du haut de sa noire monture l'immensité d'un néant blanc. Le triptyque photographique qui nous introduit dans ce second cycle construit la représentation à l'image d'un retable, donnant à lire une fable presque dantesque. Lui faisant face, un tombeau vitré où repose la relique pieusement conservée du casque du cheval exacerbe la dimension sibylline de l'installation. S'agirait-il d'un futur prophétique post-apocalyptique ou serait-ce d'un passé préhistorique dont il est question ? Hypothèse que viendrait appuyer la présence, en cours de route, d'épreuves argentiques albuminées en plein pied du cavalier (*Protagonistes 1, 2 et 3*) et d'une installation vidéographique jouant en boucle un échantillonnage d'images tiré du film *Lost in Time*, comme autant de documents archivistiques d'une mythologie bien *bernatchezienne*.

Métronome de notre interprétation, *BW* (*BlackWatch*, 2009-2011) s'inscrit comme l'objet fétiche autour duquel gravite l'imaginaire de *Lost in Time*. Inlassablement répété, le tic-tac aliénant d'une montre donne la mesure d'un temps immatériel, le cadran n'affichant qu'une

seule aiguille dont la chronométrie n'est pas chiffrée selon un cycle de 12 heures, mais en fonction d'une révolution de mille ans. Sa rotation infinitésimale, imperceptible à l'œil nu, n'a d'égale que notre inertie à concevoir pareil intervalle, la relativité du temps nous accablant de tout son poids asémantique. En véritable *memento mori* contemporain, la *BlackWatch* donne le tempo de l'inéluctable mort qui nous guette, le temps hypertrophié dévoilant sa propre caducité.

Les stratégies sont multiples et polymorphes, dans l'entreprise de Patrick Bernatchez, à mettre en place cet espace-temps à la fois apocalyptique et surnaturel. Finalisé, ou du moins présenté ici dans sa version la plus achevée, le long-métrage *Lost in Time* (2014) retrace deux récits conjoints. Fable apocryphe du cavalier et de son destrier, l'artiste nous offre le témoignage visuel de cette quête étrange en pays hostile, clef de voûte à la disparition, voire la mort de ces personnages suggérée au début du cycle. Parallèlement à ce récit, une équipe de chercheurs enquête sur la découverte d'un objet mystérieux dont l'apparence, dissimulée sous un voile noir, suggère la monumentalité. L'ambiance glauque du lieu n'est pas sans faire écho au film de science-fiction *The Thing*, réalisé par John Carpenter en 1982, dont Bernatchez partage sans contredit l'imaginaire. À moins qu'il ne s'agisse de références au monolithe de Kubrick ? Si certaines séquences semblent référer à des scènes emblématiques de l'histoire du cinéma, les paysages monochromatiques ne manquent pas d'évoquer le sublime kantien où l'on se risque aisément à la contemplation méditative. Une exploration conceptuelle et formelle qui permet à l'artiste d'aborder une fois de plus les thématiques privilégiées d'incommensurabilité, d'intemporalité, de vie et de mort.

Guidant notre interprétation à travers cette odyssee abyssale, la musique ponctue de sa présence matérielle l'espace d'exposition en début comme en fin de parcours. Avec *Piano orbital. 01* (2011), l'artiste s'est amusé à un exercice insolite, faisant pivoter les partitions de Debussy, Ravel, Bach et Lekeu à raison de 90, 180, 270 et 360 degrés, maniant, de cette manière, la plasticité des notes de musique réinterprétées selon la rotation choisie. Un travail de construction/déconstruction symptomatique de la pratique éclectique de Bernatchez, souhaitant ne jamais boucler la boucle.

Anne-Marie Dubois détient une maîtrise en histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal avec concentration en études féministes. Elle enseigne actuellement l'histoire de l'art des femmes au Musée d'art de Joliette et collabore régulièrement avec la revue *Esse arts + opinions* à titre de critique d'art et de théoricienne. Elle s'intéresse aux enjeux identitaires des pratiques *queers* et à la déconstruction du mythe de la binarité du genre dans les démarches artistiques contemporaines.



**Claire Maingon, *L'art face à la guerre***

Paris, Éd. Presses Universitaires de Vincennes, 2015, 173 p.

Claire Maingon est historienne de l'art contemporain à l'Université de Rouen et dirige la toute récente revue *Sculptures* éditée par la même institution universitaire. Le dossier du dernier numéro porte également sur la guerre<sup>1</sup>. La guerre n'est certes pas un phénomène nouveau et sa cause semble malheureusement ancrée au sein de la nature humaine. Dans *Pourquoi la guerre ?*, le père de la psychanalyse explique à l'éminent physicien Albert Einstein que deux pulsions interagissent dans la psychè : éros et thanatos. Depuis les mythologies des civilisations anciennes jusqu'aux plus récents jeux vidéo, ces forces psychiques ont été représentées par l'esprit créatif des humains. Pas étonnant que, chez les artistes, la guerre suscite une attention soutenue. Mais comme le mentionne Maingon, peut-on parler d'un art de la guerre ? D'un art où celle-ci devient l'objet de création ?

Le livre se divise en quatre sections. La première examine la situation de l'artiste coincé dans un conflit armé. Cette situation nécessite la présence de l'artiste au front afin de documenter et de représenter la guerre. Il y est notamment question des peintres admis sur les champs de bataille en vue de rendre compte de telle défaite, de telle victoire. Il y est aussi abondamment question des photographes de guerre, ces témoins modernes des conflits armés qui, caméra en main, donnent à voir des scènes souvent horribles. La deuxième section s'attarde à l'art au service de la guerre, à certaines œuvres qui sont produites pour honorer tel héros, tel chef militaire. Même si on souhaite l'acte créatif du côté de la célébration de la vie, il n'en demeure pas moins que certains artistes se sont retrouvés à produire des œuvres de propagande qui glorifient une idéologie, qu'elle soit nazie, fasciste ou impérialiste.

Heureusement, les artistes sont aussi amenés à témoigner de la guerre de façon plus personnelle. Ce sont des artistes qui trouvent le courage de critiquer l'injustice qu'elle



produit. Intitulé « Quand l'art dénonce la guerre », ce chapitre souligne l'apport de plusieurs artistes, tels Goya, Picasso, mais aussi les expressionnistes allemands, dans la défense de la paix. Enfin, une dernière section est consacrée à la mémoire de guerre. C'est dans celle-ci qu'il est davantage question de sculpture et des monuments en lien avec la commémoration. Le monument aux morts n'est pas un phénomène récent, mais il s'est beaucoup propagé depuis la première Grande Guerre. Très peu de ces monuments sont l'œuvre d'artistes aguerris. Les artistes qui, à partir des années 1980, ont été invités à produire des sites commémoratifs, notamment pour que puisse se perpétuer le souvenir de l'Holocauste, ont inventé de nouvelles formes d'art monumental en vue de mieux partager avec le public la mémoire de ce qui a été.

Peu volumineux, cet ouvrage couvre tout de même de nombreuses périodes, de l'Antiquité à aujourd'hui, et réfère à de multiples œuvres d'artistes, tous médiums confondus, cinéma compris. Misant essentiellement sur un contenu européen, l'intérêt de cet ouvrage porte sur le fait que chaque section analyse le rapport de l'artiste relativement à des événements historiques troublants en lien avec le style, la technique et la relation de l'artiste avec le pouvoir. Par exemple, l'auteure rappelle que le monument est entré en crise après la Seconde Guerre mondiale et que,

peu à peu, des monuments pacifistes ont fait leur apparition. Dès lors, même si la guerre comme phénomène social ne semble pas vouloir s'estomper, il est de nos jours impossible de voir une œuvre d'art faire « l'apologie de la folie meurtrière », ce qui signifie sans doute que dans son rapport à la guerre, l'art a désormais trouvé son camp.

—André-Louis Paré

1. *Sculptures. Études sur la sculpture (XIX<sup>e</sup> – XXI<sup>e</sup> siècle)*, Rouen, Éd. PURH, n° 2, dossier : « La sculpture et la guerre », 2015.

**Anne Bénichou (éd.), *Recréer/Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines***

Dijon, Éd. Les presses du réel, 2015, 527 p.  
III. couleur et noir et blanc.

Sous la direction d'Anne Bénichou, professeure d'histoire et de théorie de l'art à l'Université du Québec à Montréal, ce volumineux ouvrage résulte de trois journées d'étude qui ont eu lieu à Montréal du 2 au 4 mai 2013. Il rassemble les textes de vingt-trois collaborateurs provenant des États-Unis, de la France et du Canada<sup>1</sup>. Comme le titre l'énonce clairement, cette rencontre portait sur les questions que soulève la transmission des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines. Puisque, de toute évidence, la danse et la performance requièrent « des modes singuliers de mémoire et de transmission », les diverses contributions à ce livre avaient pour objectif de s'interroger sur les façons de penser et d'effectuer, notamment au sein des institutions muséales, cette « écriture des arts vivants ».

Le musée a pour mandat de conserver la culture matérielle, il est traditionnellement reconnu pour montrer des œuvres d'arts visuels, mais il doit désormais s'adapter au patrimoine immatériel. Longtemps négligées, les œuvres performatives et chorégraphiques entrent peu à peu au musée. Mais comment présenter ce nouveau patrimoine artistique ? Cette question d'actualité n'est pas sans soulever de polémique, notamment lorsqu'il s'agit de *reenactement*. En effet, la reconstitution d'une œuvre performative est-elle souhaitable ? Si la recréation d'œuvres chorégraphiques de Marie Chouinard ou de Jean-Pierre Perreault semble soulever peu de problèmes, que dire des reprises de performances produites par une artiste telle Marina Abramović ? Le processus d'appropriation de l'œuvre est-il le même ? Quel est le statut de cette reproduction par rapport à l'original ? Ne vaut-il pas mieux s'en tenir aux documents et respecter l'interprétation première ? Par exemple, les performances de Tehching Hsieh et de plusieurs autres artistes de la performance ne sont-elles accessibles



désormais que par les documents écrits et filmiques ? Dans cette optique, les archives sont essentielles. De plus, grâce aux nouvelles technologies numériques, l'enregistrement des œuvres, peu importe le support, ouvre la voie « à une réévaluation de la notion de documentation ». Mais peut-on se contenter de la représentation d'une œuvre alors que l'on peut aussi la faire revivre autrement ? Le public n'a-t-il pas avantage à assister à la réinvention d'une œuvre produite en direct ?

Depuis les années 2000, des festivals et des expositions sont organisés afin d'élaborer de nouvelles manières d'entrer en rapport avec l'art vivant. Ces événements obligent à repenser nos institutions muséales en fonction de la conservation de ce patrimoine inédit. Il incite à « faire tenir ensemble l'archive et le vivant ». Et même si cette mutation n'est pas toujours simple à mettre en place en ce qui a trait à la conservation, celle-ci s'est déjà bel et bien amorcée. C'est que les institutions muséales sont de plus en plus ouvertes à cette nouvelle culture basée sur les pratiques performatives. En activant ainsi une nouvelle façon de considérer les arts vivants, c'est notre relation à la mémoire, au désir de transmettre un patrimoine artistique inédit qui s'intensifie.

Présenté en cinq sections : « recréer le *live* », « produire le document », « activer l'archive », « écrire les histoires des arts vivants » et « domicilier les patrimoines (im)matériels »,

cet ouvrage s'avère important pour qui veut réfléchir à ces questions de transmission et aux enjeux qu'elles suscitent. Grâce à une variété de points de vue – qui nous est offerte par des artistes, des historiens et théoriciens de l'art, des spécialistes en muséologie, mais aussi des interprètes et des répétiteurs –, cet ouvrage tente d'instaurer un dialogue entre les pratiques et les théories, et permet l'élaboration d'une pensée complexe sur la transmission entendue non pas comme une simple répétition, mais en tant qu'entreprise de mémoire en vue de continuer à inventer.

—André-Louis Paré

1. Parmi les auteurs de ce livre, il y a ceux qui ont pris part aux journées d'étude (Anne Bénichou, Yves Bergeron, Marc Boivin, Elsa Bourdot, Mario Côté, Ginelle Chagnon, Amélie Giguère, Amélia Jones, Isabelle Launay, Babette Mangolte, Sylvie Mokhtari, Jacques Perron, Isabelle Poirier, le duo Flutura Preka et Benik Haxhillari, Céline Roux, Michèle Rust, Theresa Rowat, Jessica Santonne, Noémie Solomon et Ming Tiampo), mais également ceux qui ont été invités à se joindre à ce projet de livre (Clarisse Bardiot, Catherine Lavoie-Marcus et André Lepecki).

**Thomas Hirschhorn. Une volonté de faire**

Paris, Éditions Macula, coll. : Les in-discipliné-e-s, 2015, 120 p. Ill. noir et blanc. Fra.



Trente-huit textes écrits – en français – entre 1990 et 2015 par l'artiste Thomas Hirschhorn, introduits et choisis par Sally Bonn. Lettres, notes d'intention, comptes rendus de projets, réflexions personnelles, demandes de subventions, permettent ici de comprendre le processus d'élaboration de l'œuvre de l'artiste, inscrite résolument à partir, autour et à l'intérieur des textes.

*Le champ de l'écriture est un champ de bataille* précise Bonn à propos de celle d'Hirschhorn. Malgré le fait que ces documents aient été, pour la plupart, diffusés et disséminés gratuitement à l'occasion de ses différentes expositions à travers le monde (sous formes de journaux auto-édités, livres, livrets, brochures, etc.), leur compilation sous forme de livre devenait nécessaire. C'est désormais un outil documentaire de premier plan qui permet de comprendre les différentes propositions et démarches d'Hirschhorn. Cet ouvrage réaffirme également l'intérêt considérable que l'artiste porte à l'écriture « comme affirmation, positionnement et comme pratique de fixation ». Par le truchement d'extraits manuscrits, photocopiés et d'ouvrages complets en libre consultation, les textes deviennent chez Hirschhorn des espaces qu'il invite à occuper. Sally Bonn – qui enseigne la philosophie – inaugure et dirige chez Macula cette nouvelle collection « Les in-discipliné-e-s » dont cet ouvrage est le premier titre. (E. L.)

**Questionner l'avenir. Réflexion publique sur la réactualisation de la Biennale de Montréal,**

(collectif sous la coordination de Florence-Agathe Dubé-Moreau et Julie Riendeau), Trois-Rivières, Les Éditions d'art Le Sabord, 2015, 106 p. Fra/Eng.

Résultat de réflexions issues d'une table ronde ayant porté sur la refonte, en 2014, de la Biennale de Montréal (regroupant Mathieu Beauséjour, Louise Déry, Sylvie Fortin et Alain Thibault), l'ouvrage offre également un ensemble de courts essais originaux (rédigés soit en français ou en anglais) poursuivant la discussion publique sous un angle théorique, critique et prospectif. Dans son ensemble, l'ouvrage propose la parole et les textes d'une vingtaine d'intervenants clés du champ des arts visuels, issus notamment du corps enseignant et des étudiants des universités UQAM et Concordia : Christine Bernier, Barbara Clausen, Francine Couture, Florence-Agathe Dubé-Moreau, Claudine Hubert, Alice Ming Wai Jim, Lesley Johnstone, Mark Lanctôt, Julie Riendeau, William Straw, Michèle Thériault,

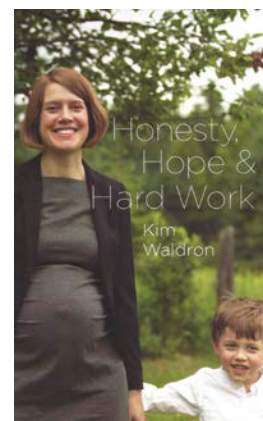


David Tomas et Jean-Philippe Uzel. La publication est réalisée à la suite du cours d'été « *Analyse des œuvres d'art sur le site : la biennale comme format d'exposition à New York, Montréal et Québec* » dispensé par la professeure Barbara Clausen au Département d'histoire de l'art de l'UQAM en 2014. Est également enchâssée dans l'ouvrage, une affiche pliée, bilingue, intitulée « *La Biennale de Montréal : Influencer l'avenir = Influencing the Future* ». Bien que le recueil soit publié après l'édition 2014 de BNLMTL, L'avenir (looking forward), en octobre 2015, il « entend bien témoigner d'un climat intellectuel qui se situait en amont de son ouverture » signalent Florence-Agathe Dubé-Moreau et l'équipe éditoriale dans l'introduction. (E. L.)

**Kim Waldron, Honesty, Hope & Hard Work**

Montreal, FOFA Gallery, 2014, 101 p. Colour ill. Eng.

Montreal-based visual artist, Kim Waldron's memoir gives an insightful look at her family history. She delves into the past in order to understand the lessons that her parents have taught her but also the experiences that have made her who she is. By exploring the



conflicting aspects of this heritage, Waldron comes to an ultimate settlement of how this defines her. Combining album pictures with a straightforward style, the artist creates a tale anyone can relate to. "Most of my projects terrify me initially. It is through the process of finding my way that I come to terms with the actions I perform. In these moments of doubt, I draw upon the images of my grandmother as a professional dancer, as though I have inherited the right to pursue a career in the arts from her." The publication was presented alongside her exhibition *Public Office*, shown at Galerie Thomas Henry Ross art contemporain, from September 6 – 27, 2014. Also available in a French translation: *Travail, espoir et honnêteté*. (H. W.)

**Banlieue! Ordre et désordre**

Laval, Maison des arts de Laval, 2015, 63 p.  
Ill. couleur. Fra.

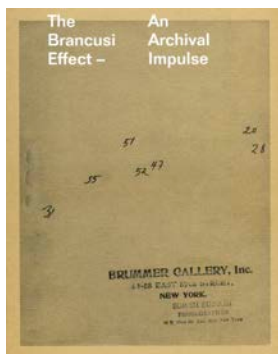
Présenté dans le cadre des célébrations du 50<sup>e</sup> anniversaire de la Ville de Laval, le projet *Banlieue! Ordre et désordre* fait l'éloge du statut de banlieusard. Constitué en deux volets, soit une exposition en art visuel regroupant le travail de seize artistes et une publication littéraire composée de huit textes inédits sur la banlieue ainsi que des images de l'exposition, le projet cherche « à sortir sa banlieue du placard et à l'afficher ». Alors que l'exposition qui se tenait à la Maison des arts de Laval, du 1<sup>er</sup> août au 30 août 2015, explorait la banlieue sous sa forme organisationnelle et géométrique, le catalogue nous propose plutôt une forme



affective où s'entremêlent des souvenirs d'enfance. Néanmoins dans les deux cas, tous les artistes et auteurs choisis connaissent intimement la banlieue : certains y vivent ou y ont vécu; d'autres y travaillent. Chacun propose cependant une vision personnelle de cet univers suburbain. Pour le volet arts visuel, le projet a été réalisé sous la direction de Jasmine Colizza (artistes : Stéphanie Beaulieu, Gwenaël Bélanger, Andrée-Anne Carrier, Stéphanie Chalut, Kim Dorland, Hillerbrand+Magsamen, Emmanuelle Jacques, Labspace studio (John Loerchner et Laura Mendes), Emmanuel Lagrange Paquet, Éric Lamontagne, Pierre Laroche, Laurent Lévesque, Anna Jane McIntyre, OBV, Jacinthe Robillard, Michel Saulnier), et pour le volet littérature il a été réalisé par Catherine Cormier-Larose (auteurs : Simon Boulerice, Sébastien Dulude, Stéphane Larue, Bertrand Laverdure, Stuart Ross, Hector Ruiz, Marie-Hélène Sarrasin). (H.W.)

**The Brancusi Effect. An Archival Impulse**

Berlin, Sternberg Press, 2015, 152 p.  
Black and White ill. Eng/Ger.

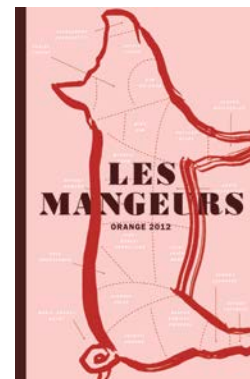


Art historian Paola Mola's two texts, initially published in her 2003 study *Brancusi: Indicazioni sull'opera leggera*, are translated into English and German here for the first time. And also included are 5 photographs that Marcel Duchamp sent to contextualise the five 18 x 24-inch prints by painter and photographer Soichi Sunami (and then annotated by Duchamp). They were taken the day before the opening of the second Brancusi exhibition at the Brummer Gallery (New York) in November 1933: a show Duchamp skilfully directed (or curated). "A Sophisticated Athena" describes the complicated relationship between Duchamp and Brancusi in five short case studies (or instances) in which the sculptor's work was employed as the substance of [Duchamp's] own final sublimation. "Giovanni Scheiwiller" is a short portrait of this intellectual (librarian, publisher, art critic) who conceived, postponed... and then abandoned what could have been the first monograph on Brancusi's work. Finally, Alessio delli Castelli's text "Brancusi//Duchamp//Scheiwiller//Sunami" continues Mola's research and findings and elaborates on how much Duchamp's interventions (positive or negative) counted on Brancusi's American reception. Based on Brancusi's photographic archives preserved in the Musée national d'art moderne Archives (MNAM) in Paris, this publication re-affirms the sculptor's influence on Minimalism and installation art. It was co-published with Kunsthalle Wien on the occasion of the eponymous exhibition at the Kunsthalle Wien Karlsplatz, June 12–September 21, 2014, in collaboration with Dan Gunn Gallery in Berlin. (E.L.)

**Les Mangeurs : Orange 2012**

Saint-Hyacinthe, Expression, Centre d'exposition de St-Hyacinthe/ORANGE, L'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe, 2015, 194 p. Ill. couleur. Fra/Eng.

Pour cette 4<sup>e</sup> édition de la triennale ORANGE, l'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe, qui s'est tenue du 15 septembre au 28 octobre 2012, les trois commissaires Ève Dorais, Véronique Grenier et Eve Katinoglou ont développé leurs réflexions curatoriales à partir d'un constat : « sans nourriture, l'être vivant perd la vie ». Cette double réflexion – la mort et l'alimentation chez l'humain – renvoie aux comportements tant individuels que collectifs. Elle oriente aussi le programme de cette triennale davantage sur les mangeurs que sur la nourriture, ce qui n'empêche toutefois pas cet événement de poursuivre, comme il se doit, le questionnement sur notre rapport aux multiples facettes de l'agroalimentaire. Véronique Grenier dirige et coordonne la publication qui regroupe des



textes des auteures Ève Dorais, Véronique Grenier, Marie-Christine Lambert-Perrault, Eve Katinoglou et Sylvie Tourangeau. Ces textes portent sur le travail et les œuvres des dix-neuf artistes du Québec, du Canada et de l'international : Adel Abdessemed, Nayland Blake, Doyon/Demers, Annie Descôteaux, Jean-Robert Drouillard, Chantal Durand, Marie-Andrée Houde, Miru Kim, Sandra Lachance, Alexis Lavoie, Hélène Lefebvre, Jordan MacLachlan, Naufus Ramirez-Figueroa, Alessandra Sanguinetti, Michael Snow, Karine Turcot, Giorgia Volpe, Kim Waldron, Chih-Chien Wang. Cette publication est bilingue et elle est abondamment illustrée de photographies documentant les œuvres et les performances qui ont eu lieu lors de la triennale. (E.L.)

**Julie Picard : Mettre sur papier**

Québec, Julie Picard, 32 p. Ill. couleur.  
Fra/Eng.

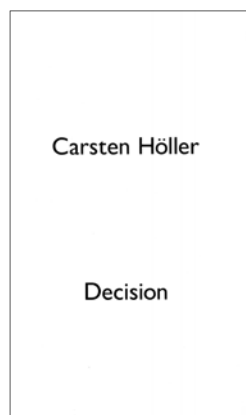


Il était normal que Julie Picard s'intéresse finalement au livre imprimé. « Mettre sur papier » constitue une bonne introduction au travail de l'artiste puisqu'on y retrouve – sur 32 pages! – un ensemble d'une trentaine d'œuvres sculpturales autour du papier, produites entre 1998 et 2014, par l'intermédiaire d'interventions brèves dans l'espace urbain, de la réactivation de symboles de la culture populaire, du déploiement de figures modulaires, pliables, en alvéoles, éphémères et logiquement recyclables. Deux auteures ont été invitées : l'historienne de la presse imprimée et de la photographie Anne-Marie Bouchard et l'auteure et artiste anthropologue Jacqueline Bouchard; elles ont posé leur regard sur la démarche (autant politique qu'écologique) et les techniques (autant mathématiques qu'organiques) de l'artiste en signant respectivement les textes *L'âge du papier* et *Figures et sens du déploiement*. La conception de la publication a été confiée à la designer graphique Marie-Ève Tourigny (assistée d'Emmanuelle Charneau) qui a concentré sa participation à l'assemblage des écrits et des images, et a ainsi proposé – à l'instar des deux autres auteures – sa propre lecture du parcours de l'artiste. Ouvrage édité à 300 exemplaires, il est également possible de se procurer un des 40 exemplaires numérotés, avec une insertion sculpturale et couverture faite main. (E. L.)

**Carsten Höller: Decision**

London, Hayward Publishing, 2015, 2 vol.  
(67 p. + 109 p.). Colour ill. Eng.

This double publication accompanied the Belgian-born artist's solo exhibition at Hayward Gallery (London, UK), June 10 – September 6, 2015, and shows 26 recent works, most made between 2013 and 2015, although some date back to 1994. The book comprises two volumes: one presents a collection of original short stories on the theme of decision-making – at the heart of Höller's exhibition – by six writers: Naomi Alderman (*In the Garden, on the Mountain*), Jenni Fagan (*Mona Lisa with a Gainsborough Hat*), Jonathan Lethem (*Pending Vegan*), Deborah Levy (*Like a Leaf*), Helen Oyeyemi (*Dornicka and the St Martin's Day Goose*) and Ali Smith (*Keeping the Faith*). The second volume offers photographic documentation



on various ways of experiencing immersive spatial situations and sculptures. Here Höller's works confront visitors with decision-making, uncertainty, choices and possibilities, sometimes even altering their senses and perception with devices and/or actions. This volume also includes a two-part interview with the artist ("Punishment and Reward" and "Spiritual Luxury," March 2015) carried out by Hayward Gallery Director Ralph Rugoff, who was also the show's curator. A detailed list of works completes the book. (E. L.)

**Felice Varini : La Villette en suites**

Paris, Éditions Dilecta, 2015, (64 p. +  
16 dépliants de 4 p. chacun sous coffret)  
Ill. couleur. Fra/Eng.

Du 15 avril au 13 septembre 2015, le parc la Villette de Paris accueillait le peintre et plasticien Felice Varini. Ce dernier y produit quatre grandes créations *in situ* : une à l'extérieur, à la galerie Est de la Grande halle, et trois à l'intérieur dans le pavillon Paul-Delouvrier. Pour mieux transmettre ses anamorphoses peintes réalisées dans la



spatialité des lieux de la Villette, Varini réunit ici, dans un premier livre, les photographies de l'exposition prises par André Morin, puis 16 dépliants individuels – l'ensemble dans un coffret – proposant 16 courts textes d'auteurs, d'artistes ou de professionnels, tous provenant d'horizons très différents, qui « réagissent » aux photos de ses œuvres *in situ* et hors point de vue : René Denzot (philosophe), Guy Lelong (critique), Françoise Claire Prodron (historienne de l'art), Fabiola Lopez Duran (professeure d'architecture), Isabelle Lartault (poète/performeuse), Christian Besson (historien de l'art), Jacques Fol (philosophe/architecte), Sabine Prokhoris (psychanalyste), Maguy Marin (chorégraphe), Pascal Rambert (auteur/metteur en scène), Colette Alexis (auteure/metteuse en scène), Valérie Mréjen (auteure/réalisatrice/vidéaste), Mathieu Potte-Bonneville (philosophe), Bruce Bégout (philosophe/auteur), Gérard Lefort (journaliste/auteur) et Tanguy Viel (écrivain). Autant d'interprétations que de points de vue, ceux-ci permettant d'aborder l'espace et les formes – la peinture – dans leur plus complexe diversité. (E. L.)

**VVV. Trois odysées transfrontières**

Montréal, Les éditions du passage, 2015,  
224 p. Ill. couleur. Fra.

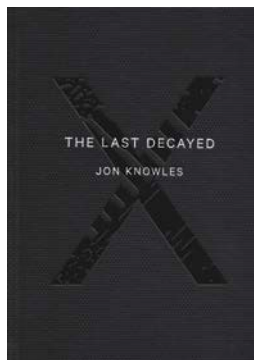
L'ouvrage retrace trois parcours de création que Patrick Beaulieu et Daniel Canty ont réalisés conjointement : *Vecteur monarche* (2007), *Ventury* (2010) et *Vegas* (2013). Avec *Vecteur monarche*, les deux artistes ont suivi dans le Monarca Mobile, un camion postal modifié pour l'occasion, la migration annuelle des papillons monarches à partir de Montréal jusqu'au Mexique. Pour *Ventury* – accompagnés



par Alexis Pernet et Dauphin Vincent –, le chemin parcouru s'est effectué dans le Blue Rider, pick-up Ranger bleu ciel équipé d'une girouette, déterminant ainsi un parcours débuté à Chicago (ville des vents) jusqu'à Asheville (ville des cendres), abandonné – littéralement! – aux destinations dictées au quotidien par la direction des vents et des courants aériens. *Vegas*, la 3<sup>e</sup> « odysée transfrontière », est celle des aventures du hasard, guidée par une roue de fortune fixée à son capot, à partir de Las Vegas (Nevada) jusqu'à la ville de Luck (Wisconsin), cette fois-ci dans une voiture Dodge blanche nommée pour l'occasion Magic Dart. Papillons, vents et hasards : trois manières différentes de s'abandonner aux forces créatrices. La publication aborde chacun de ces trois voyages et constitue une somme artistique, visuelle et littéraire – un « atlas géopoétique » – des 3 « odysées », commencées il y a presque dix ans. Cette publication (une œuvre en soi!) est ici finement composée d'images, de dessins, de proses poétiques, de récits, de témoignages et d'essais. (E. L.)

**Jon Knowles. The Last Decayed**

Montréal, Fonderie Darling, 2015, 112 p.  
Colour ill. Eng/Fra.

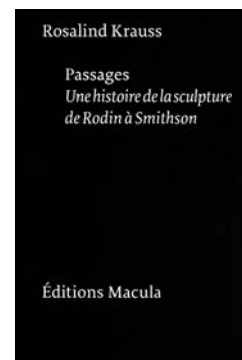


This is the first monographic catalogue for Montreal artist Jon Knowles. The bilingual publication covers his work and exhibition activities of the past decade, and pursues Darling Foundry's commitment to the artist who first occupied one of the Foundry's twelve studio spaces for three years; then presented the 2012 exhibition *Jon Knowles: Mixed Misuse*; and finally, this publication: *The Last Decayed*. Artist and author Michael Eddy – with whom Knowles has worked as part of the Knowles Eddy Knowles collective – signs the opening text based on notions of praxis, questioning the relationships between human experience and those of the collector. A second text by curator and writer Vincent Bonin – who worked with Knowles in the past as curator of the *Mixed Misuse* exhibition of 2012 – elaborates on the artist's discursive (post) studio practice chronologically and reveals some of the discourses and – sometimes – tensions (both internal & external) that are raised in each of his projects. Jon Knowles, who edits the publication, writes descriptive texts and annotations for selected works that are accompanied by full colour photographs. A postcard from Caroline Andrieux, Darling Foundry's Founder and Artistic Director, is included in the publication as well. (E. L.)

**Rosalind Krauss, Passages : Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson**

Paris, Éditions Macula, coll. Vues, 2015,  
304 p. Ill. noir et blanc. Fra.

Après une 1<sup>re</sup> édition française en 1997, les Éditions Macula proposent aujourd'hui une 4<sup>e</sup> édition – toujours dans la collection « Vues » – de cette importante étude sur la sculpture moderne, initialement parue aux États-Unis en 1977. Nous avons rendu compte de cette 1<sup>re</sup> édition dans nos pages (*ESPACE sculpture*, n° 44, 1998, p. 45). Ici, rien de nouveau dans le texte – qui avait déjà été révisé par l'auteure en 1997 – sauf une amélioration générale de la lisibilité de l'ouvrage qui est ici grandement facilitée depuis la refonte de toute l'identité visuelle des Éditions Macula (livres inclus) par le bureau de design suisse Schaffter Sahl. Sobriété de la mise en page et choix



typographique adéquat nous rappellent que nous tenons entre nos mains ce qu'il est convenu de nommer un « classique » de l'histoire de l'art. Soulignons les autres titres de Krauss que les Éditions Macula rendent accessibles aux lecteurs francophones : *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* (1993), *Le Photographique* (1990), *Les Papiers de Picasso* (2013). En France, l'ouvrage figure au programme de la session 2016 du concours externe de l'agrégation du second degré, section arts, option arts plastiques. (E. L.)

ESPACE art actuel est publiée par / is published by le Centre de diffusion 3D

**Conseil d'administration / Board of Directors**

Denis Rousseau, président du conseil / Chairman  
Mona Hakim, vice-présidente / Vice-president  
Francine Delorme, secrétaire / Secretary  
André-Louis Paré, administrateur / Administrator

**Membres fondateurs / Founding Members**

Serge Fiset, Édouard Lachapelle, Joëlle Morosoli

**Directeur et rédacteur en chef / Editor**

André-Louis Paré

**Comité de rédaction / Editorial Committee**

Mélanie Boucher, Peter Dubé, André-Louis Paré,  
Bénédicte Ramade, Bernard Schütze

**Adjoint à l'administration - abonnements et site web /**

**Administrative Assistant - Advertising-Subscriptions and Web Site**

Éric Legendre

**Assistante à la production / Production assistant**

Hilda Wolfschoon

**Design graphique / Graphic Design**

Dominique Mousseau

**Rédacteurs / Contributors**

Pierre Arese, Nadine Blumer, Mélanie Boucher,  
Sylvain Campeau, Nathalie Casemajor, Anne-Marie  
Dubois, Cynthia Fecteau, Bérénice Freytag, Edwin  
Janzen, Benoit Jodoin, Annie Lafleur, Éric Legendre,  
Gauthier Lesturgie, Vincent Marquis, Anne-Sophie Miclo,  
André-Louis Paré, Pavel Pavlov, Anne Pilorget,  
Bénédicte Ramade, Quentin Stevens, Hilda Wolfschoon.

**Traduction / Translation**

Oana Avasilichioaei, Simon Brown, Käthe Roth,  
Bernard Schütze, Colette Tougas, Michelle Wong

**Révision française / French Copy Editor**

Sabrina Desjardins, Patricia Robin

**Révision anglaise / English Copy Editor**

Janet Logan

**Marketing et publicité / Marketing and Publicity**

Éric Legendre

**Imprimeur / Printer**

Imprimerie LithoChic

**Distribution**

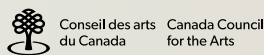
Les Messageries de Presse Internationale Inc.  
Magazines Canada  
R-Diffusion (Europe)

La revue ESPACE art actuel est un périodique qui se consacre à la promotion des pratiques artistiques en lien avec le domaine de la sculpture, de l'installation ou de toute forme d'art associée à la notion de la spatialité. Les opinions exprimées dans les textes publiés sont celles de leurs auteurs. Nous nous réservons le droit de retarder ou d'annuler la parution d'un article selon l'avis du comité de lecture. / ESPACE art actuel is an essential magazine for the promotion of contemporary art in the field of sculpture, installation and all other art forms associated with the notion of spatiality. The opinions expressed in published articles are the sole responsibility of the author. ESPACE reserves the right to delay or to cancel the publication of any article, depending upon the decision of the editorial advisory committee.

ESPACE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP) et de Magazines Canada. Les archives d'ESPACE sont diffusées en version électronique sur le portail Érudit ([www.ericudit.org](http://www.ericudit.org)) / ESPACE is a member of the Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP) and of Magazines Canada. An electronic version of ESPACE's archives are available at the Érudit website ([www.ericudit.org](http://www.ericudit.org)).

ESPACE est indexé dans Repère, ARTbibliographies Modern (ABM), Index de périodiques canadiens (CPI.Q) / ESPACE is indexed in Repère, ARTbibliographies Modern (ABM), Canadian Periodical Index (CPI.Q).

ESPACE art actuel est publiée avec l'appui du Conseil des Arts du Canada, du Conseil des arts et des lettres du Québec et du Conseil des arts de Montréal. / ESPACE is published with the support of The Canada Council for the Arts, Conseil des Arts et des Lettres du Québec & the Conseil des arts de Montréal.



**Parution / Publication**

N° 112 (Hiver 2016) / No. 112 (Winter 2016)

Imprimé au Canada / Printed in Canada

Envoi de publication - Enregistrement no. 40009185

Dépôts légaux / Legal deposits :  
Bibliothèque et Archives nationales du Québec;  
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN : 0821-9222 (imprimé/print)  
ISSN : 1923-2552 (PDF)  
ISBN : 978-2-923434-27-8 (imprimé/print)  
ISBN : 978-2-923434-28-5 (PDF)

**Abonnement individuel / Individual subscription**

1 an (3 numéros/3 issues) :  
Canada 28 \$ (23 \$ étudiant/student), US 38 \$,  
International 45 \$

2 ans (6 numéros/6 issues) :  
Canada 50 \$ (40 \$ étudiant/student), US 70 \$,  
International 80 \$

**Abonnement institutionnel / Institutional subscription**

1 an (3 numéros/3 issues) :  
Canada 40 \$, US 50 \$, International 60 \$

2 ans (6 numéros/6 issues) :  
Canada 60 \$, US 90 \$, International 110 \$

**ESPACE**

423 - 5445, avenue de Gaspé

Montréal (Québec) H2T 3B2

Canada

Tél. : 514 907-6147 / Fax : 514 907-6196

[info@espaceartactuel.com](mailto:info@espaceartactuel.com)


[www.espaceartactuel.com](http://www.espaceartactuel.com)



**MB**  
Michel Bernier

Métallier d'art — 514 285-2669  
michel-bernier.com



 Exeko

**A-t-on besoin  
d'être exposé  
dans un musée  
pour être un artiste?**

  
exeko  
.org

10 ans d'innovation sociale  
+250 projets artistiques et  
philosophiques au Canada

Canada  Emploi Québec  espace *publication en ligne*

## **DICTIONNAIRE HISTORIQUE** DE LA SCULPTURE QUÉBÉCOISE AU XX<sup>e</sup> SIÈCLE

[dictionnaire.espaceartactuel.com](http://dictionnaire.espaceartactuel.com)



D. A. Di Guglielmo, Sky Gazing, Granit, 2005. Vilnoja Sculpture Park, Vilnius.

Centre d'artistes  
**Vaste et Vague**



## 25 ans de recherche et d'expérimentation en art actuel en Gaspésie!

expositions • événements • résidences d'artistes • conférences  
médiations culturelles • ateliers de création et de perfectionnement

[vasteetvague.ca](http://vasteetvague.ca)

Avril 1990 | Mars 2016

GALERIE D'ART  
**Stewart Hall**  
ART GALLERY

23 janvier au 6 mars 2016

**Futurs imaginés**

Daniel Corbeil – Thomas Kneubühler

Tristram Lansdowne – Ana Rewakowicz – Jolanta Sprawka

Commissaire : Manel Benchabane

VERNISSAGE : Dimanche 24 janvier, 14 h

12 mars au 24 avril 2016

**Humidex**

David Blatherwick

VERNISSAGE : Dimanche 13 mars, 14 h



INFO : 514 630-1254  
Galerie d'art Stewart Hall

[www.pointe-claire.ca](http://www.pointe-claire.ca)

*Mirage*  
Michel GAUTIER



*Ma muse, le son*  
Pierre DOSTIE



**12 décembre 2015 – 28 février 2016**

samedi le 30 janvier à 15 h rencontre  
dialogique avec le professeur Norman Cornett  
dimanche le 31 janvier à 15 h suites de la rencontre  
en présence du professeur Norman Cornett  
et des artistes Michel GAUTIER et Pierre DOSTIE



ENTRÉE LIBRE de 11 h à 17 h  
du mercredi au dimanche  
2495, rue de l'Église, Val-David  
[www.culture.val-david.qc.ca](http://www.culture.val-david.qc.ca)

Centre d'exposition  
de **VAL-DAVID**

Le Centre remercie la municipalité de  
Val-David pour son soutien financier.



MAISON DES  
MÉTIERS D'ART  
DE QUÉBEC  
**MMAQ**

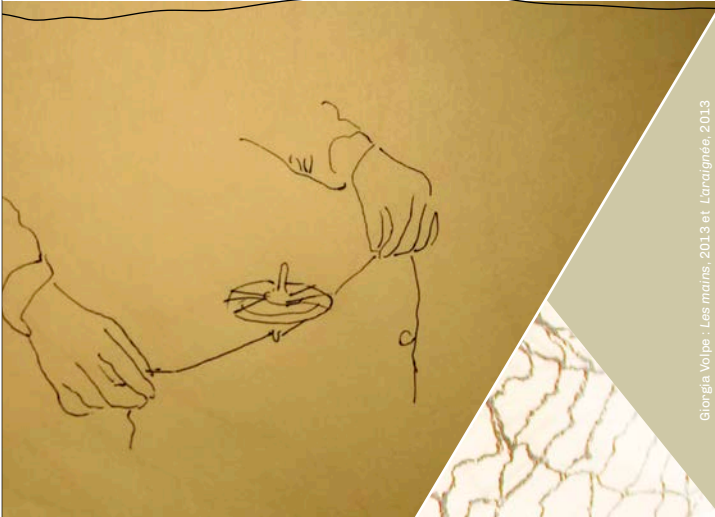
## Le monde a besoin d'artisans créateurs

CÉRAMIQUE  
SCULPTURE  
TEXTILE

École atelier  
[mmaq.com](http://mmaq.com)

# TISSER L'EXISTANT

GIORGIA  
VOLPE



Georgia Volpe - Les mains, 2013 et L'araignée, 2013

DU 13 JANVIER AU 12 MARS 2016

**FOREMAN**  
GALERIE D'ART DE L'UNIVERSITÉ BISHOP'S

2600, rue Collège, Sherbrooke (Québec) J1M 1Z7  
foreman.ubishops.ca

AXENÉ J7



## COSTUME NATIONAL : ART CONTEMPORAIN DE L'INDONÉSIE

Du 16 mars 2016 au 5 mai 2016

Image : Mella Jaarsma © 1999 www.axeneo7.qc.ca

Galerie

3

**Collectif**  
(artistes de la galerie)  
5 au 28 février

**Martin Bureau**  
4 mars au 3 avril

**Mathieu Valade**  
8 avril au 8 mai

**Doyon-Rivest**  
13 mai au 12 juin

**Artistes représentés :**

Annie Baillargeon  
BGL  
Dan Brault  
Andrea Mortson  
Amélie Proulx  
Graeme Patterson  
Mathieu Valade

247 rue Saint-Vallier Est, Québec, Québec, G1K 3P4  
info@lagalerie3.com, 581-700-0130, lagalerie3.com

Centre d'exposition de Val-d'Or   
600, 7<sup>e</sup> Rue Val-d'Or (Québec) J9P 3P3  
819-825-0942 WWW.EXPOVD.CA

29 JANVIER au 20 MARS 2016

**Construire la pluie**  
Camille Bernard-Gravel

**La calligraphie de l'eau**  
Madeline Deriaz

1<sup>er</sup> AVRIL au 22 MAI 2016

**Quand les oiseaux  
n'auront plus rien à boire**  
Andréanne Godin

**Soleil noir, soleil jaune**  
Barbara Claus



Construire la pluie, installation (détail), matériaux et dimensions variables, 2014 © Camille Bernard-Gravel

arts  
ex

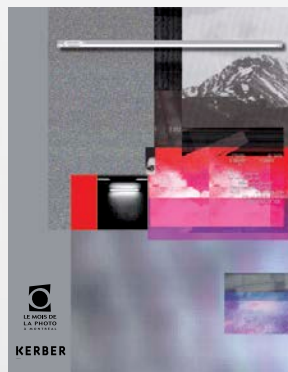
## Revue d'art

Calendrier culturel, critiques, opinions  
Publication semestrielle depuis 2002  
[revueexsituuqam.wordpress.com/](http://revueexsituuqam.wordpress.com/)

LE MOIS DE LA PHOTO À MONTRÉAL

## LA CONDITION POST-PHOTOGRAPHIQUE THE POST-PHOTOGRAPHIC CONDITION

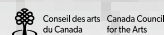
SOUS LA DIRECTION  
DE  
EDITED BY  
**JOAN  
FONTCUBERTA**



DISPONIBLE AU / AVAILABLE AT  
[www.moisdelaphoto.com](http://www.moisdelaphoto.com)

45,00 \$ | 176 pages, 181 ill. couleur  
couverture rigide, 21,6 x 25,4 cm,  
en français ISBN 978-2-9808020-6-5  
Textes de Joan Fontcuberta, Derrick de Kerckhove,  
Suzanne Paquet, Fred Ritchin, et David Tomas

\$45.00 | 176 pages, 181 colour ill.  
hardcover, 21.6 x 25.4 cm  
in English ISBN 978-3-7356-0127-8  
Texts by Joan Fontcuberta, Derrick de Kerckhove,  
Suzanne Paquet, Fred Ritchin and David Tomas



## À l'écoute du milieu des ARTS

**PETRIE  
RAYMOND**

COMPTABLES PROFESSIONNELS AGRÉÉS  
- S.E.N.C.R.L.

255, boul. Crémazie Est, Bureau 1000  
Montréal (Québec) H2M 1M2  
T 514 342-4740 F 514 737-4049  
[petrieraymond.qc.ca](http://petrieraymond.qc.ca)

RAIQ

Regroupement des arts interdisciplinaires du Québec

### Programme de formations ( hiver-printemps 2016 )

HÂBLERIES ULTRASONORES  
avec **Alexis O'Hara**  
du 8 au 10 janvier 2016, Studio XX, Montréal

MANIFESTER UN ESPRIT OUVERT : ATELIER EN MÉDIATION, DESSIN ET ÉCRITURE  
avec **Sylvie Cotton**  
du 5 au 7 février 2016, SKOL, Montréal

ATTEINDRE UNE PRÉSENCE PERFORMATIVE MAXIMALE : COACHING INDIVIDUEL  
avec **Sylvie Tourangeau**  
les 12 et 13 février 2016, Studio 303, Montréal

MOTS CROISÉS 2: CACHE-TOI MATIÈRE! LANGAGE ET INTERDISCIPLINARITÉ  
avec **Simon Brown**  
les 5 et 6 mars 2016, Studio Élan d'Amérique, Montréal

Pour vous inscrire, veuillez nous contacter par courriel à [info@raiq.ca](mailto:info@raiq.ca)  
ou par téléphone au 514-868-8011.



# Mois

3 AU 27 FÉVRIER 2016  
Méduse, Québec

FESTIVAL INTERNATIONAL D'ARTS  
MULTIDISCIPLINAIRES ET ÉLECTRONIQUES



SPECTACLES ET PERFORMANCES / EXPÉRIENCES INTERACTIVES  
CONCERTS IMMERSIFS / ŒUVRES SONORES / INSTALLATIONS  
EXPOSITIONS / CABARETS / FILMS / ...

[moismulti.org](http://moismulti.org)

# MULTI



# LE NUMÉRIQUE EN REVUES

## LE RAYONNEMENT DE LA CULTURE QUÉBÉCOISE DANS L'UNIVERS NUMÉRIQUE

**ARTS VISUELS** CIEL VARIABLE ESPACE ETC MEDIA INTER **CINÉMA** 24 IMAGES CINÉ-BULLES SÉQUENCES  
**CRÉATION LITTÉRAIRE** BRÈVES LITTÉRAIRES MŒBIUS XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE **CULTURE ET SOCIÉTÉ**  
L'INCONVÉNIENT QUÉBEC FRANÇAIS RELATIONS **HISTOIRE ET PATRIMOINE** CAP-AUX-DIAMANTS CONTINUITÉ  
HISTOIRE QUÉBEC MAGAZINE GASPÉSIE **LITTÉRATURE** LES CAHIERS DE LECTURE LETTRES QUÉBÉCOISES LURELU  
**THÉÂTRE ET MUSIQUE** CIRCUIT JEU REVUE DE THÉÂTRE

Des revues qui couvrent l'actualité cinématographique, littéraire et théâtrale, analysent les grands enjeux de société, invitent à découvrir le passé et le patrimoine du Québec, donnent à lire les textes de nos écrivains, poètes et auteurs.

**Un corpus unique et d'une grande richesse!**

**sodep**

Société de développement  
des périodiques  
culturels québécois

**SODEP.QC.CA**

**POUR FEUILLETER OU VOUS ABONNER!**

Conseil des arts  
et des lettres  
Québec 

# À LA DÉCOUVERTE DE L'IMPRESSION !

LITHOCHIC PEUT VOUS OFFRIR DES IMPRIMÉS  
DE GRANDE QUALITÉ À DES PRIX FORFAITAIRES.

# IMP RIM ERIE



## LITHOCHIC

[www.lithochic.com](http://www.lithochic.com)

T 418 842 0869 | F 418 842 5550 | 866 842 4866

2700 Jean-Perrin, bur. 104, Québec Qc G2C 1S9

---

# PAPIER

# 16

---

FOIRE D'ART  
CONTEMPORAIN  
D'ŒUVRES  
SUR PAPIER

CONTEMPORARY  
ART FAIR  
OF WORKS  
ON PAPER

**22 - 24 avril 2016**

Hangar 16 - Quai de l'horloge  
Vieux-Port de Montréal  
[papiermontreal.com](http://papiermontreal.com)

Produit par  
Association des galeries  
d'art contemporain

**AG  
AC&**

Présenté par

 **BANQUE  
NATIONALE**  
GESTION PRIVÉE 1859



# OPTICA CENTRE D'ART CONTEM- PORAIN



Philippe Caron Lefebvre  
Cétase fantôme, 2015  
Polyuréthane, poly-  
styrène, peinture  
130 x 200 x 75 cm

Photo:  
Guy L'Heureux

## Hiver printemps 2016

23 janvier au  
19 mars  
**Philippe Caron**  
**Lefebvre**  
**Jaana Kokko**

mars  
Programme  
éducatif  
Artiste à l'école  
Sur une  
proposition de  
**Philippe Caron**  
**Lefebvre**  
Exposition  
d'élèves de  
l'école Saint-  
Enfant-Jésus  
5<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> année

16 avril au  
11 juin  
**Loïn des yeux**  
Commissaire :  
**Claire Moeder**  
Artistes :  
**Julien Discrit**  
**Tobias Dostal**  
**Claire Hannicq**  
**Anouk Kruihof**  
**Jacinthe Lessard**  
**Alana Riley**

**Nouveauté**  
Publication  
**Edith Brunette/**  
**Gaëlle Choïse:**  
résidence  
de recherche  
jeune création,  
no 4, 2015,  
coédition  
art3, OPTICA

5445, avenue de Gaspé #106  
Montréal (Québec) H2T 3B2

tél. 514 874 1666  
optica.ca



# do it montréal

Commissaire : **Hans Ulrich Obrist**

do it : vernissage / le 12 janvier, de 17 h 30 à 21 h

do it : performances / le 3 février, de 12 h à 21 h

Etel Adnan  
Kathryn Andrews  
Anonyme  
Cory Arcangel  
Christophe Barbeau  
Robert Barry  
Jérôme Bel  
Bernadette Corporation  
Louis-Philippe Côté  
Louise Bourgeois  
Cao Fe  
Boris Charmatz  
Chu Yun  
Martine Delvaux  
Chloé Desjardins  
Danièle Desnoyers  
Claire Fontaine  
Critical Art Ensemble  
Minerva Cuevas  
Jimmie Durham  
Cerith Wyn Evans

William Forsythe  
Simone Forti  
Paul-André Fortier  
Gallery Girls  
Theaster Gates  
Jef Geys  
Gilbert & George  
Édouard Glissant  
Leon Golub  
Dominique Gonzalez-Foerster  
Félix Gonzalez-Torres  
Joseph Grigely  
Nicholas Hlobo  
Carsten Höller  
Pierre Huyghe  
Joan Jonas  
Ilya Kabakov  
Adam Kinner  
Ragnar Kjartansson  
Jiří Kolář  
Július Koller

Michelle Lacombe  
Suzanne Lacy  
Vincent LaFrance  
Christian Lapointe  
Rodolphe-Yves Lapointe  
Bertrand Lavier  
Mathieu Lévesque  
Sol LeWitt  
Erik van Lieshout  
Lucy R. Lippard  
Thierry Marceau  
Jonas Mekas  
Dana Michel  
Jean-Luc Nancy  
Bruce Nauman  
Albert Oehlen  
Alexis O'Hara  
Pak Sheung-Chuen  
Christodoulos Panayiotou  
Marc-Antoine K. Phaneuf  
Amalia Pica

Cesare Pietroiusti  
Adrian Piper  
Pour ici ou pour s'emporter  
Projets hybrides  
Raqs Media Collective  
Eszter Salamon  
Peter Saville  
Jim Shaw  
Shimabuku  
Michael Smith  
Nancy Spero  
Françoise Sullivan  
David Tomas  
Mario García Torres  
Larry Tremblay  
Rosemarie Trockel  
Wants & Needs Dance  
Hannah Weinberger  
Lawrence Weiner  
Erwin Wurm

do it est une exposition itinérante conçue par le commissaire Hans Ulrich Obrist et organisée par Independent Curators International (ICI), New York.

do it Montréal est une production de la Galerie de l'UQAM et est présentée avec l'appui du Conseil des arts du Canada. Sa réalisation a été confiée à la commissaire Florence-Agathe Dubé-Moreau.



Conseil des Arts  
du Canada

Canada Council  
for the Arts

galerie.uqam.ca



/galerie.uqam



@GaleriedelUQAM

LA  
GALERIE

UQAM



BIENNALE ART  
NUMÉRIQUE  
DIGITAL ART  
BIENNIAL

**ELEKTRA**

PRÉSENTE / PRESENTS

BIENNALE INTERNATIONALE D'ART NUMÉRIQUE  
INTERNATIONAL DIGITAL ART BIENNIAL

**AUTOMATA**

L'ART FAIT PAR LES MACHINES POUR LES MACHINES  
ART MADE BY MACHINES FOR MACHINES

3ÈME ÉDITION

PRINTEMPS 2016

ÉTÉ 2016

3RD EDITION

SPRING 2016

SUMMER 2016

MONTREAL (QC) CANADA  
ELEKTRAMONTREAL.CA  
BIANMONTREAL.CA

Photo © Gregory Behnenblust

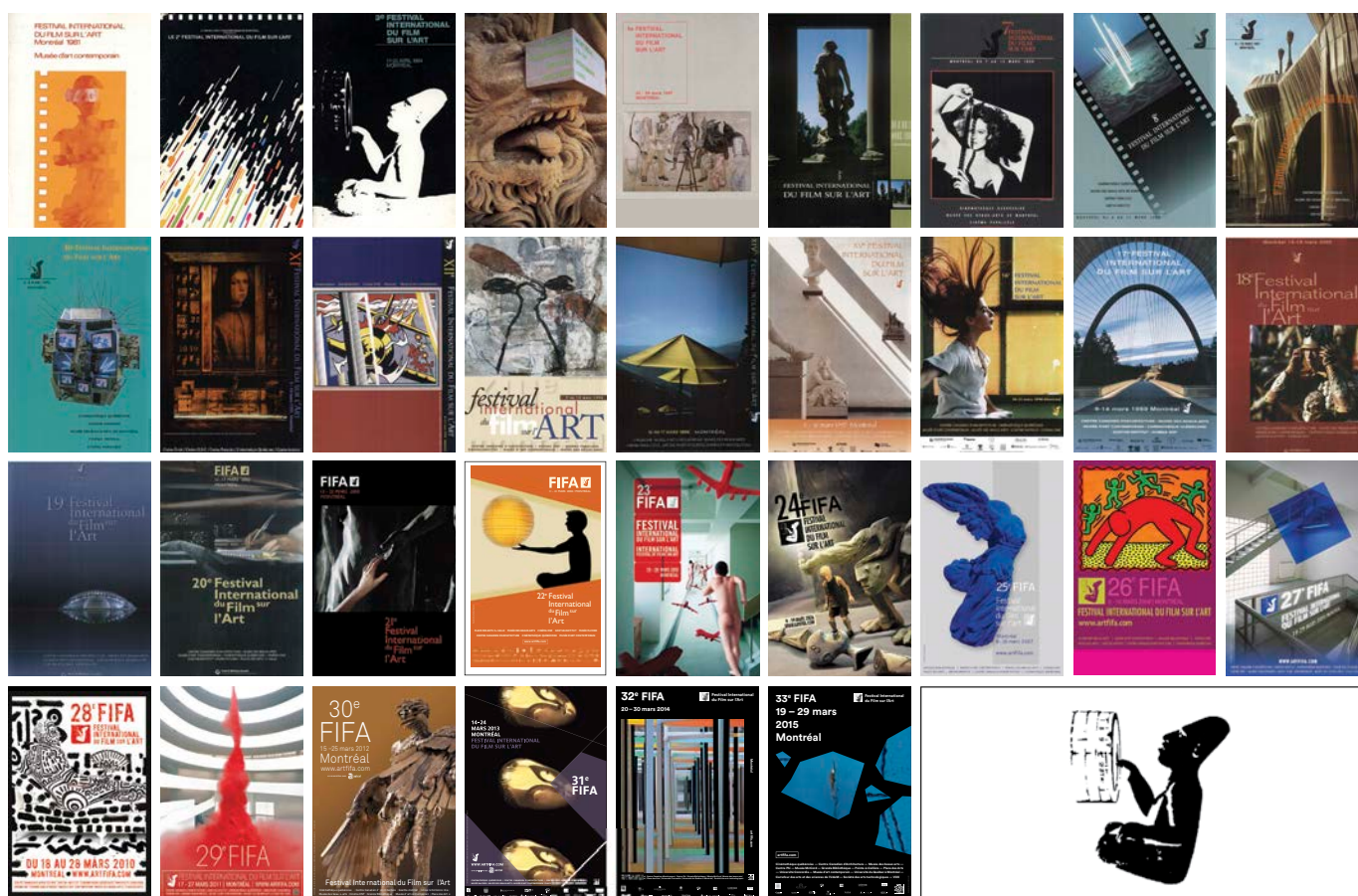
# AV

34<sup>e</sup> FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART

# FIFA

34th INTERNATIONAL FESTIVAL OF FILMS ON ART

10–20 mars 2016 | March 10–20, 2016 | Montréal

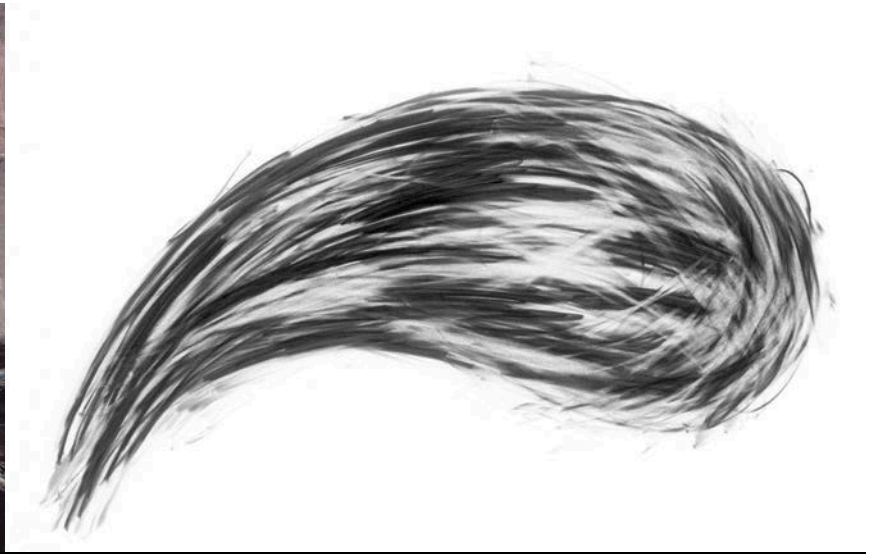


**Les plus beaux films sur l'art au monde!**  
**The best films on art in the world!**

RESTEZ INFORMÉS, SUIVEZ NOUS SUR  
KEEP POSTED, FOLLOW US ON



/ [artfifa.com](http://artfifa.com)



MARC GARNEAU  
**UNE TRAJECTOIRE**  
 DU 16 OCTOBRE AU 20 DÉCEMBRE 2015

En prolongation jusqu'au  
**24 janvier 2016**

*Urne V (détail), 1988, fusain, toile et acrylique sur toile,  
 150 x 260 cm*

JEAN-PIERRE  
 MORIN  
 PRINTEMPS 2016

*Sans titre, 2001, fusain sur papier,  
 55 x 100 cm*

**1700  
 LA  
 POSTE**

1700, Notre-Dame O.  
 Mercredi au vendredi 11h à 18h  
 Samedi et dimanche 11h à 17h  
[1700laposte.com](http://1700laposte.com)

# Stéphane Gilot

Le catalogue des  
 futurs : une exposition  
 performative  
 dans un musée  
 laboratoire

VOLET I

**26 février au 29 mai 2016**

VOLET II

**5 juin au 4 septembre 2016**




© STÉPHANE GILOT

L'ART  
DOIT-IL  
SÉDUIRE?

FESTIVAL  
D'ART CONTEMPORAIN  
8<sup>ème</sup> édition

27 Fév / 20 Mar - 2016

Réseau souterrain de Montréal  
+ lieux satellites

artsouterrain.com  

ART  
SOU<sub>L</sub>ERRAIN

Affichez  
Grand

COGECO  
Métromédia

Rap.

AK  
FN

EATON  
MONTREAL

Ivanhoé  
Cambridge  
Case de dépôt et placement  
du Québec

LA  
VITRINE  
.COM

NUIT  
BLANCHE  
à MONTREAL

ARSENAL  
contemporary art contemporain

Collection  
Loto-Québec

DESTINATION  
CENTRE-VILLE  
MONTREAL

Ville-Marie  
Montréal

Conseil des arts  
du Canada

Canada Council  
for the Arts

CONSEIL  
DES ARTS  
DE MONTREAL

Patrimoine  
canadien

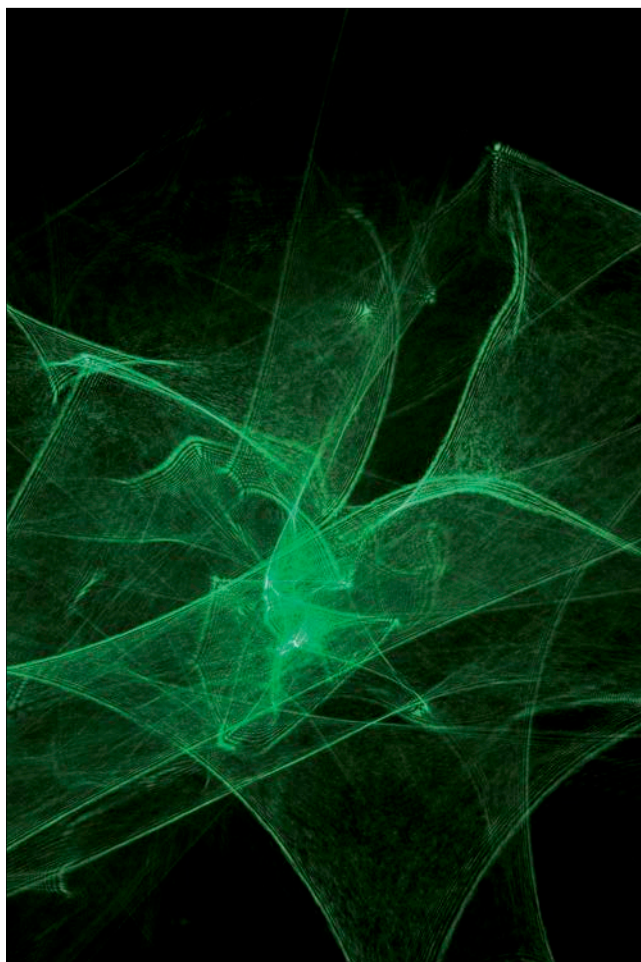
Canadian  
Heritage

Québec

Bureau des festivals et  
des événements culturels  
Montréal

Conseil des arts  
et des lettres  
Québec

SODEC  
Québec



© Laurent Lamarche, *Diffraction*, 2012-2016, lasers, plastique thermo-formable rigidifié, résine époxy, dimensions variables

# Laurent Lamarche

## D.E.Mo

Commissaire : Ève De Garie-Lamanque  
06.02.2016 \_ 17.04.2016

Projet évolutif présenté en collaboration  
avec le **M**USÉE RÉGIONAL DE RIMOUSKI

### EXPRESSION

Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe

495, avenue Saint-Simon, Saint-Hyacinthe  
expression@expression.qc.ca

T 450 773.4209 F 450 773.5270  
www.expression.qc.ca



Photo : Guy L'Heureux, 2015

# BGL LA VÉLOCITÉ DES LIEUX

## UNE OEUVRE À LA HAUTEUR D'UNE ENTRÉE DE VILLE

Améliorer son chez-soi, chacun le fait à sa manière. Améliorer la ville, Montréal le fait de plusieurs façons : avec des végétaux, du design et... de l'art public. La vélocité des lieux, une grande roue fixe de 60 pieds de hauteur du trio d'art contemporain BGL, a fait son entrée dans le paysage montréalais en 2015.

À l'image d'une grande roue de fête foraine, elle évoque le flux routier et humain ambiant et offre à Montréal une porte d'entrée digne d'une métropole. Découvrez l'historique du projet – de la naissance d'une vision à l'inauguration – à travers les récits d'intervenants, d'artistes, d'artisans et de citoyens qui font vivre le lieu.

 [bureaudartpublic](https://www.facebook.com/bureaudartpublic)  
[ville.montreal.qc.ca/artpublic](http://ville.montreal.qc.ca/artpublic)

Bureau d'art public  
**Montréal** 

# CÉLESTE BOURSIER-MOUGENOT

*from here to ear v.19*

PREMIÈRE CANADIENNE !



Jusqu'au 27 mars 2016

[mbam.qc.ca](http://mbam.qc.ca)

Une présentation de



Grâce au soutien de



AIR CANADA

ORANGE FLUYS



RBC Fondation®



MUSÉE DES  
BEAUX-ARTS  
MONTRÉAL



**MARIE-CLAUDE BOUTHILLIER**

*Vœux*

16 JANVIER AU 27 FÉVRIER 2016



**NELLY-ÈVE RAJOTTE**

*Claustrophobie des grands espaces* – Commissaire : Dominique Sirois-Rouleau

12 MARS AU 23 AVRIL 2016



**VÉRONIQUE CHAGNON-CÔTÉ**

*Vous êtes ici*

30 AVRIL AU 4 JUIN 2016



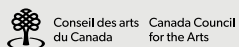
**MAUDE BERNIER CHABOT**

*The Fourth Kingdom*

30 AVRIL AU 4 JUIN 2016



444-372, Ste-Catherine O., Montréal QC H3B 1A2  
514 393-8248 [www.circa-art.com](http://www.circa-art.com)



En kiosque jusqu'au  
Ou rendez-vous utile  
15/5/2016  
Poste publication 40009185

