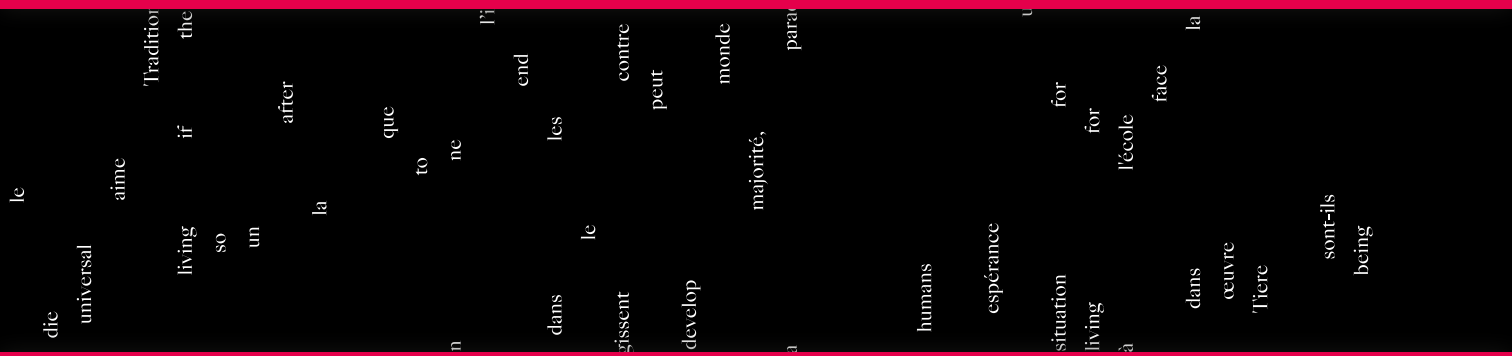


Art and Humanitarian Action: What Is Possible?



Art et action humanitaire:
quels champs du possible?

Art and Humanitarian Action:
What Is Possible?

Art et action humanitaire :
quels champs du possible ?

Art and Humanitarian Action:
What Is Possible?

Art et action humanitaire:
quels champs du possible?

Table of contents

	Introduction
04	Julie Enckell Julliard, Pascal Hufschmid, Philippe Stoll
06	Authors' biographies
	Learning
10	Authors' biographies
12	Ariane Koek Real Feelings, Artists as Radical Agents
24	Francesco Zucconi Displacing as Method: Beyond the 'Humanitarian Caravaggio'
32	Olivier Chow Representing the Impossible: Trauma and Representation in Alfredo Jaar's <i>The Rwanda Project</i>
	Engaging
42	Authors' biographies
44	Elodie Paillard Ancient Greek Theatre as a Humanitarian Tool
52	Sophia Milosevic Bijleveld Art-Based Memorialisation and Truth-Telling
60	Claire FitzGerald 'Warmth, Comfort and a Creative Outlet': Humanitarian Uses of Craft Therapy
	Impacting
66	Authors' biographies
68	Afshan Heuer The Art of Transformation
76	Luis Carlos Tovar <i>Jardín de mi Padre: An Intimate Taxonomy</i>
88	Paola Forgione Swimming with the Artist: A Humanitarian Worker's Experience
	Looking
94	Author's biography
96	Isabelle de le Court Why a Chair? Artistic Gestures as Acts of Memory and Reconstruction
	Listening to the artists
105	YaceBanks Ciel Grommen Henri Marbacher
106	YaceBanks Ciel Grommen Henri Marbacher
118	Artists' biographies
120	Marta Revuelta Dorian Sari Laure Rogemond
132	Artists' biographies
	Acknowledgements
134	

Sommaire

	Introduction
04	Julie Enckell Julliard, Pascal Hufschmid, Philippe Stoll
06	Biographies des auteur·rice·s
	Learning
10	Biographies des auteur·rice·s
12	Ariane Koek Sentiments réels : des artistes en tant qu'agent·e·s de la radicalité
24	Francesco Zucconi Par-delà le «Caravage humanitaire» : le déplacement comme méthode
32	Olivier Chow Représenter l'impossible : trauma et représentation dans le <i>Rwanda Project</i> d'Alfredo Jaar
	Engaging
42	Biographies des auteur·rice·s
44	Elodie Paillard Le théâtre grec antique, un outil humanitaire
52	Sophia Milosevic Bijleveld La mémorialisation par l'art et l'établissement de la vérité
60	Claire FitzGerald «Un peu de chaleur, de confort, et un exutoire créatif» : les usages humanitaires de l'artisanat thérapeutique
	Impacting
66	Biographies des auteur·rice·s
68	Afshan Heuer L'art de la transformation
76	Luis Carlos Tovar <i>Jardín de mi Padre</i> : une taxonomie de l'intime
88	Paola Forgione Nager avec l'artiste : l'expérience d'une humanitaire
	Looking
94	Biographie de l'autrice
96	Isabelle de le Court Pourquoi une chaise ? Des gestes artistiques comme actes de mémoire et de reconstruction
	Le point de vue des artistes
105	YaceBanks Ciel Grommen Henri Marbacher
106	YaceBanks Ciel Grommen Henri Marbacher
118	Biographies des artistes
120	Marta Revuelta Dorian Sari Laure Rogemond
132	Biographies des artistes
	Remerciements
134	

It is our firm belief that closer dialogue between art and humanitarianism is beneficial for both sides.

In 2020, as we were working on the exhibition *Concerned. 30 Artists on Humanitarian Issues*, we came to realise that these two often distant worlds should interact more regularly, and that there was much to gain by closing the gap between them.

From this realisation came the idea of holding a symposium so that artists and humanitarian practitioners – who have much to share – could talk, exchange insights and learn from one another.

The humanitarian challenges facing us today are more complex than they appear. Modern-day conflicts are generally protracted, their root causes and protagonists are often opaque, and the patterns of violence are not linear. Natural disasters, meanwhile, are becoming more sudden, more extreme and more terrifying, affecting all strands of society. Recent events have demonstrated the true impact of pandemics and the uncertainty they cause. And the digital age is posing new humanitarian challenges – from cyberwarfare and the digital divide to propaganda and fake news.

Can art help us make sense of this complexity and grasp its implications for our everyday lives? This is the central question that this book seeks to address. And it raises many more. Can a work of art give us a more nuanced and more tangible understanding of humanitarian issues? How can we ensure that art doesn't misrepresent those concerned – and humanitarian situations more generally? Can artists and humanitarian practitioners benefit from building closer ties between one another? Does setting up a dialogue between art and humanitarian action spur people to act – individually and collectively? Is art useful when society is in ruin? Can artists serve as mediators?

In this book, academics, artists and humanitarian practitioners set out some possible answers to these questions. The content builds on the discussions that took place during *Art and Humanity: What Is Possible?*, an online symposium organised in 2021 by the International Red Cross and Red Crescent Museum, HEAD – Genève and the International Committee of the Red Cross, in partnership with the Geneva Red Cross. The symposium was held to coincide with the exhibition *Concerned. 30 Artists on Humanitarian Issues* at the Museum.

The dust jacket for this publication features a new work by Swiss artist Gilles Furtwängler: a constellation of some of the hundreds of messages left by people visiting our *Concerned* exhibition, who were asked 'What questions do you have about humanitarian action?'. This work, which features contributions from a wide audience, reflects the rich and varied conversations sparked by the symposium and the exhibition. We are delighted to be able to carry on these conversations in this book, which explores the potential for collaboration between art, culture and humanitarian action – worlds that rarely interact but that have much to gain from doing so.

Julie Enckell Julliard
Head of Cultural
Development,
HEAD – Genève

Pascal Hufschmid
Executive Director,
International Red Cross
and Red Crescent Museum

Philippe Stoll
Senior Techplomacy
Delegate, International
Committee of the Red Cross

Julie Enckell Julliard
Responsable du
Développement culturel,
HEAD – Genève

Pascal Hufschmid
Directeur général,
Musée international
de la Croix-Rouge et
du Croissant-Rouge

Philippe Stoll
Délégué sénior
en techplomacie,
Comité international
de la Croix-Rouge

L'art gagne à dialoguer avec l'humanitaire et l'humanitaire avec l'art. Nous en sommes profondément convaincu·e·s.

En 2020, lorsque nous travaillions à la mise en place de l'exposition *Concerné·e·s. 30 artistes face aux questions humanitaires*, il nous est apparu évident que ces mondes parfois très éloignés devaient se retrouver plus régulièrement et que cette distance devait être raccourcie.

Ainsi est née l'idée d'organiser un symposium, afin que ces univers se parlent, échangent et apprennent les uns des autres. Car oui, ces mondes ont beaucoup à partager.

Aujourd'hui, les défis humanitaires sont plus complexes qu'il n'y paraît. Les conflits s'étirent dans la durée. Leurs protagonistes et leurs causes sont souvent difficiles à discerner et leur violence n'est pas linéaire. Les catastrophes naturelles, elles, deviennent plus brutales, soudaines et effrayantes. Elles atteignent toutes les couches de la société. Nous sommes en train de prendre la mesure de l'impact des pandémies et des inconnues que cela génère. La numérisation de nos sociétés introduit de nouveaux enjeux humanitaires : cyberguerres, dilemmes de la fracture numérique ou conséquences des fausses informations et de la propagande.

L'art peut-il nous permettre de mieux appréhender ces complexités, et leur donner du sens dans notre vie quotidienne? Telle est la question au cœur de ce livre. Elle en amène beaucoup d'autres. Une œuvre d'art peut-elle nous aider à comprendre les enjeux humanitaires de façon plus nuancée et concrète? Comment faire pour que ni les personnes concernées ni les situations elles-mêmes ne soient trahies par leur représentation artistique? Artistes et humanitaires gagnent-ils et elles à mieux se connaître? Un dialogue entre art et action humanitaire favorise-t-il l'engagement individuel et collectif? L'art est-il utile lorsqu'une société est en ruine? L'artiste peut-il ou elle jouer un rôle de médiateur·rice?

Différent·e·s expert·e·s issu·e·s des milieux de la recherche, de l'humanitaire et de l'art offrent ici des pistes de réponse. Ils et elles poursuivent une réflexion entamée lors du colloque en ligne *Art et humanitaire : quels champs du possible?*, organisé en 2021 par le Musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge (MICR), la HEAD – Genève et le Comité international de la Croix-Rouge en partenariat avec la Croix-Rouge genevoise. Le colloque s'est tenu à l'occasion de l'exposition *Concerné·e·s. 30 artistes face aux questions humanitaires*, présentée en parallèle au MICR.

À l'occasion de cette publication, nous franchissons un pas supplémentaire en invitant l'artiste suisse Gilles Furtwängler à présenter une œuvre inédite sur la jaquette du livre. Il y transforme en constellation une sélection des centaines de messages laissés par les visiteur·se·s de *Concerné·e·s* en réponse à notre interpellation : «Et vous, quelles sont vos questions sur l'action humanitaire?». Son œuvre fait écho aux conversations, très riches, que le colloque et l'exposition ont permis d'initier. Nous nous réjouissons de les poursuivre ici en explorant les possibilités de collaboration entre art, culture et action humanitaire : des domaines d'expertise rarement amenés à interagir et qui pourtant gagnent à mieux se connaître.

Introduction

Biographies

Julie Enckell Julliard is a Swiss art historian and curator. She joined the Musée Jenisch Vevey as modern and contemporary art curator in 2007 before going on to serve as the museum's director between 2013 and 2018. She has curated and authored more than 50 exhibitions and monographs featuring artists such as Pierrette Bloch, Alain Huck, Ulla von Brandenburg, Thomas Hirschhorn, Francis Alÿs and Denis Savary. Enckell Julliard holds a PhD in art history, and her publications include *Vers le visible: Exposer le dessin contemporain – 1964–1980* (Roven, 2015), *Rien que pour vos yeux: Petit traité des techniques du dessin* (Scheidegger & Spiess, 2016) and *Jean-Luc Manz: Notebooks* (1989–2014) (JRP|Ringier, 2015). A former member of the Federal Art Commission (2014–2021), Enckell Julliard sits on the board of the Swiss Engraving Society (SGG). In 2018, she joined HEAD – Genève as Head of Cultural Development.

Julie Enckell Julliard

Julie Enckell Julliard est curatrice et historienne de l'art. Entre 2013 et 2018, elle a dirigé le Musée Jenisch Vevey, après y avoir occupé le poste de conservatrice Art moderne et contemporain (2007-2013). Elle a conduit une cinquantaine de projets d'exposition et de publications, avec des artistes tels que Pierrette Bloch, Alain Huck, Ulla von Brandenburg, Thomas Hirschhorn, Francis Alÿs, ou Denis Savary. Docteure en histoire de l'art, elle a notamment publié *Vers le visible. Exposer le dessin contemporain 1964-1980* (Roven éditions), *Rien que pour vos yeux: Petit traité des techniques du dessin* (Scheidegger & Spiess, 2016) ou encore *Jean-Luc Manz: Notebooks (1989-2014)* (Jrp Ringier, 2015). Membre de la Commission fédérale d'art (2014-2021), elle siège aussi au comité de la Société suisse de gravure (SGG). Depuis 2018, Julie Enckell Julliard est responsable du Développement culturel de la HEAD – Genève.

Pascal Hufschmid is an art historian specialised in photography. He has spearheaded multidisciplinary projects both within and outside Switzerland, drawing on his expertise in museology, the art market and international organisations. Since 2019, he has served as the executive director of the International Red Cross and Red Crescent Museum in Geneva. In that role, he has sought to foster dialogue between humanitarian action, art and research – and to bring a broader audience into the debate – through the exhibitions and other projects that he designs, including *Covid-19 and Us by Magnum Photos and You* (2020), *Concerned: 30 Artists on Humanitarian Issues* (2021) and *To Heal a World. 160 Years of Photography from the Collections of the Red Cross and Red Crescent* (2021). Before joining the Museum, Hufschmid was on the management team at Photo Elysée, the cantonal photography museum in Lausanne, Switzerland, where he created the Prix Elysée, an international photography prize.

Pascal Hufschmid

Pascal Hufschmid est historien de l'art, spécialisé en photographie. Il s'appuie sur son expérience des musées, du marché de l'art et des organisations internationales pour développer des projets pluridisciplinaires, en Suisse et à l'étranger. Directeur général du Musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge (MICR) à Genève depuis 2019, il amène l'action humanitaire, l'art et la recherche à entrer en conversation au profit d'un large public, assurant notamment le commissariat des expositions *Covid-19 et nous par Magnum Photos et vous* (2020), *Concerné-e-s. 30 artistes face aux questions humanitaires* (2021) et *Un monde à guérir. 160 ans de photographie à travers les collections de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge* (2021). Avant de rejoindre le MICR, il était membre de la direction de Photo Elysée, musée cantonal de la photographie à Lausanne. Il y a entre autres conçu et développé le Prix Elysée, un prix international de soutien à la photographie.

Philippe Stoll is currently the Senior Techplomacy Delegate at the International Committee of the Red Cross (ICRC), where he works with the private sector and governments to ensure the ethical and principled use of technology in conflict settings. In his 19 years with the ICRC, he has managed strategic and public communications as well as engagement with affected people, and he has carried out assignments in Sierra Leone, Israel and the occupied territories, and India. Born in Hong Kong, Stoll holds a Master's in Economics from the University of Geneva and a Master's in Journalism from the University of Lausanne. He co-created www.digital-dilemmas.com to shed light on the digital risks facing conflict-affected communities. He is also active on the Swiss-French cultural scene and has collaborated with a range of artists and institutions. He sits on the jury for the HEAD–ICRC–Red Cross of Geneva Art and Humanity Award.

Philippe Stoll

Délégué senior en techplomatie au Comité international de la Croix-Rouge (CICR), Philippe Stoll travaille avec le secteur privé et les gouvernements pour garantir une utilisation éthique et raisonnée des technologies dans les situations de conflit. Au cours de ses 19 années au CICR, il a géré les communications stratégiques et publiques de l'organisation ainsi que l'engagement avec les personnes affectées, en plus d'effectuer des missions au Sierra Leone, en Israël et dans les territoires occupés, ainsi qu'en Inde. Né à Hong Kong, Philippe Stoll est titulaire d'un Master en économie de l'Université de Genève et d'un Master en journalisme de l'Université de Lausanne. Co-créateur de www.digital-dilemmas.com, il contribue à mettre en lumière la question des risques numériques encourus par les communautés victimes de conflits. Il est également actif sur la scène culturelle suisse romande, collabore avec de nombreux·se·s artistes et institutions et fait partie du jury du Prix Art Humanité, organisé conjointement par la HEAD – Genève, le CICR et la Croix-Rouge genevoise.

Biographies

Symposium

L e a r n i n
E n g a g i n
I m p a c t i n
L o o k i n

Colloque

Ariane Koek is an independent cultural strategist, vision-maker, curator and writer. She designs and runs transdisciplinary cultural programmes and residencies for major international organisations, cultural institutions, universities, museums, philanthropists, foundations and science laboratories. Working across different knowledge systems and in the area of policy-making, she is often cited as a leading expert at the crossroads of art, science and technology. Koek is also well-known for initiating and designing the Arts at CERN programme – based at the world’s largest particle physics laboratory, near Geneva, Switzerland – and running it from 2009 to 2015. She co-curated *Real Feelings: Emotion and Technology* (HeK, Basel, in 2020, and MU – Hybrid Art House, Eindhoven, in 2021), which is referred to in this essay.

Francesco Zucconi is an assistant professor in film, media, and visual culture theory and practices at the IUAV University of Venice; an associate member at the Centre d’Histoire et de Théorie des Arts, École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS); and a fellow at the Institut des Migrations in Paris. Past honours include a Lauro de Bosis Fellowship at Harvard and a Marie Skłodowska-Curie Fellowship at EHESS. He has written a number of books and articles on the theory of cinema, image theory and visual culture.

Olivier Chow is a cultural entrepreneur, art collector and founding director of Foreign Agent, an art gallery dedicated to contemporary African art, design and culture, based in Lausanne, Switzerland. In his previous life, he worked for the International Committee of the Red Cross (ICRC) as a delegate, field and protection coordinator, deputy head of delegation and advisor on torture. He has a PhD in art history on the aesthetics of cruelty from the School of Oriental and African Studies (SOAS), University of London, and has published in peer-reviewed publications such as *Tate Papers* and the *International Review of the Red Cross* (IRRC).

Learning

Ariane Koek

Francesco Zucconi

Olivier Chow

Ariane Koek est consultante indépendante en stratégie culturelle, directrice de création, curatrice et écrivaine. Elle conçoit et dirige des programmes transdisciplinaires et des résidences pour de grandes organisations internationales, des institutions, des musées, des philanthropes, des fondations et des laboratoires scientifiques. Experte en art, en science et en technologie, elle est souvent citée pour son travail au carrefour de différents systèmes de connaissances et dans le domaine de l’élaboration de politiques. Elle est également connue pour avoir initié et conçu dans le plus grand laboratoire de physique des particules du monde, près de Genève, le programme Arts at CERN qu’elle a dirigé de 2009 à 2015. Elle a été co-curatrice de *Real Feelings: Emotion and Technology* (HeK, Bâle, en 2020, et MU – Hybrid Art House, Eindhoven, en 2021), dont il est question dans cet essai.

Francesco Zucconi est professeur assistant en théorie et pratiques du cinéma, des médias et de la culture visuelle à l’université IUAV de Venise ; membre associé au Centre d’Histoire et de Théorie des Arts de l’École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) ; et fellow à l’Institut Convergences Migrations à Paris. Il a été Lauro de Bosis postdoctoral fellow à l’université de Harvard et titulaire d’une bourse Marie Skłodowska-Curie au Cehta EHESS. Il a écrit de nombreux livres et articles sur la théorie du cinéma, la théorie de l’image et la culture visuelle.

Entrepreneur culturel et collectionneur d’art, Olivier Chow a créé et dirige Foreign Agent, une galerie dédiée à la culture, l’art contemporain et le design africains, basée à Lausanne. Dans une vie précédente, il a travaillé pour le Comité international de la Croix-Rouge (CICR) en tant que délégué, coordinateur de terrain et de la protection, chef-adjoint de délégation et conseiller en matière de torture. Il a obtenu à l’école d’études orientales et africaines (SOAS) de l’université de Londres un doctorat d’histoire sur l’esthétique de la cruauté et a publié dans diverses revues soumises à l’évaluation par les pairs comme *Tate Papers* et *International Review of the Red Cross* (IRRC).

Real Feelings, Artists as Radical Agents

The global pandemic has accelerated society's intimacy with technology at an unprecedented rate, with increased usage by individuals and governments. Technology is the glue that keeps us all connected with others as well as ourselves: it is the crucial tool with which we share, communicate and explore our real feelings. It is also a crucial tool for ending the pandemic. Countries like China, South Korea and Singapore successfully managed the first wave of the pandemic in 2020 by using mass surveillance and data collection to track and control their populations.

According to the Carnegie Endowment for International Peace's Global Surveillance Index, at least 75 out of 176 countries are actively using artificial intelligence (AI) technologies

for surveillance purposes through facial recognition systems and smart policing. The index shows that liberal democracies are major users of mass surveillance. This now places technology right at the heart of humanitarian debates. When does surveillance for people's safety and health become an invasion of privacy and a form of control? Who owns and controls the data that are harvested and used? And what is the cost to human freedom – an associated component of liberal democracies? These are just some of the questions raised by the new era of accelerated technology and further highlighted by the pandemic.

The exhibition *Real Feelings: Emotion and Technology* at Haus der Elektronischen Künste (HeK, in Basel) and MU Hybrid Art House (Eindhoven)

showcased artists who are drawing society's attention to some of the social, cultural and political implications of this technological acceleration.

Vibe Check by American artists Lauren Lee McCarthy and Kyle McDonald makes viewers immediately aware of the surveillance society we live in now by making them part of the artwork. Cameras planted throughout the exhibition use facial recognition software to track their emotions. As they leave, screens on the wall display images of the visitors and categorise their emotions – for example, surprise, sadness, anger and even disgust or glee. Thus the artists make the audience part of the art, enabling them to experience for themselves the system as it tries to categorise them. And therein lies

Ariane Koek

“The index shows that liberal democracies are major users of mass surveillance.”

«L'indice montre que les démocraties libérales sont de grandes utilisatrices de la surveillance de masse.»

Sentiments réels : des artistes en tant qu'agent·e·s de la radicalité

Lors de la pandémie mondiale, l'élan d'intimité entre la société et les technologies s'est accéléré de façon inédite sous l'effet de leur utilisation accrue par les individus et les gouvernements. Outil crucial de partage, de communication et d'exploration de nos sentiments réels, elles forment le ciment qui nous permet de rester connecté·e·s aux autres et à nous-mêmes. Les technologies sont tout aussi essentielles dans la lutte contre la crise sanitaire. En 2020, des pays comme la Chine, la Corée du Sud ou Singapour ont réussi à contenir la première vague de la pandémie en se servant de la surveillance de masse et de la collecte de données pour tracer et contrôler leur population.

Selon l'indice de surveillance mondiale de la Fondation Carnegie

pour la paix internationale, au moins 75 pays sur 176 utilisent activement les technologies d'intelligence artificielle (IA) à des fins de surveillance, par le biais de systèmes de reconnaissance faciale et de services de police intelligente (smart policing). L'indice montre que les démocraties libérales sont de grandes utilisatrices de la surveillance de masse, ce qui pose la question technologique au cœur même des débats humanitaires. À quel moment la surveillance destinée à la sécurité et la santé des personnes devient-elle une invasion de la vie privée, une forme de contrôle? Qui possède et administre les données collectées et utilisées? Et quel en est le coût pour la liberté humaine, élément traditionnellement associé aux démocraties libérales? Il ne s'agit là que de quelques-unes

des questions soulevées par cette nouvelle ère, que la pandémie a contribué à mettre en évidence.

Présentée conjointement à la Haus der Elektronischen Künste (HeK, à Bâle) et à la MU Hybrid Art House (Eindhoven), l'exposition *Real Feelings: Emotion and Technology* réunissait des artistes dont le travail attire l'attention sur certaines des implications sociales, culturelles et politiques de cette accélération technologique.

Les visiteur·se·s prennent tout de suite conscience de la société de surveillance dans laquelle nous vivons aujourd'hui avec l'œuvre *Vibe Check* des artistes américain·e·s Lauren Lee McCarthy et Kyle McDonald, à laquelle ils et elles participent directement. Placées un peu partout dans l'exposition, des caméras utilisent un logiciel



Lauren Lee McCarthy & Kyle McDonald,
Vibe Check, 2020, Installation view
©Franz Wamhof

Lauren Lee McCarthy et Kyle McDonald,
Vibe Check, 2020, vue de l'installation
©Franz Wamhof



Clément Lambelet, *Happiness is the only true emotion*, 2019, Series of prints (inkjet print and typography on glass), each 80x100cm Courtesy of the artist ©Franz Wamhof

Clément Lambelet, *Happiness is the only true emotion*, 2019, série photographique (impression aux encres pigmentaires et typographie sur verre), chacune 80x100cm avec l'aimable autorisation de l'artiste ©Franz Wamhof

the power of art: it is an experience through which people can understand, imagine and question the implications of something they may not have thought about before.

This new technological drive to categorise our emotions and potentially seek to influence and even control them is part of the effective emotions market, which is the latest trend in Silicon Valley and will be worth 26 billion US dollars in 2023. But this technology has limitations. For example, the only emotion that facial recognition systems recognise with 100% accuracy is happiness (this is the subject of Swiss artist Clément Lambelet's piece *Happiness Is the Only True Emotion*). And it only works on white faces. Indeed, data are inherently racially biased, as MIT Media

“Data are inherently racially biased.”

de reconnaissance faciale pour tracer leurs émotions. Au moment de quitter l'exposition, ils et elles se découvrent dans des images labellisant ces dernières – par exemple la surprise, la tristesse, la colère, voire même le dégoût ou la jubilation – que diffusent des écrans au mur. Les artistes intègrent ainsi le public à l'œuvre d'art, lui permettant de se mesurer au système qui tente de le catégoriser. Et c'est là-même que réside le pouvoir de l'art: dans cette expérience par laquelle il devient possible de comprendre, imaginer et questionner les implications d'une réalité à laquelle on n'avait peut-être pas pensé auparavant.

Ce nouvel empressement à catégoriser nos émotions et à potentiellement chercher à les influencer, voire à les contrôler, s'inscrit dans le

Lab researcher Joy Buolamwini showed in the 2020 Netflix documentary *Coded Bias*. Because technology replicates the biases in society, data are only as good as the people who input the information.

Facial recognition systems, however, are not the only mode of surveillance in 21st-century data gathering. Cécile B. Evans' piece *How happy a Thing can be* evokes another growing trend in technology – the Internet of Things (IoT).

The IoT is the network of physical objects – including the appliances in our homes – that are embedded with sensors, software and other technology and connected via the internet. They are there for the purpose of exchanging data about us with other connected devices and systems.

cadre du marché des émotions effectives, dernière tendance de la Silicon Valley dont la valeur en 2023 s'élèvera à quelques 26 milliards de dollars américains (environ 24 milliards d'euros). Cette technologie a toutefois ses limites. Par exemple, les systèmes de reconnaissance faciale n'identifient avec 100% d'exactitude qu'une seule émotion, le bonheur (c'est le sujet de l'œuvre de l'artiste suisse Clément Lambelet, *Happiness is the only true emotion*) et surtout ne fonctionnent que sur les visages blancs. Les données sont par nature racialement discriminantes, comme le démontre *Coded Bias* (2020) – un documentaire de Joy Buolamwini, chercheuse au MIT Media Lab, diffusé sur Netflix. Du moment où elles reproduisent les préjugés de la société, leur qualité

By the end of 2018, there were an estimated 22 billion IoT devices being used in the world, and forecasts suggest that by 2030 this number will rise to around 50 billion. Evans' piece focuses on mundane personal things – a comb, a screwdriver and a pair of scissors – as they perform a dance to the death that implies that they are being pushed to their limits and that they too have emotions. One of the many messages conveyed by this complex piece is that we may now be endowing objects with more humanity than we ourselves have.

In her practice, Australian sci-fi artist and body architect Lucy McRae focuses on the implications of technology for humanity and how we often spend more time with technology than we do with each other.

repose sur celle des personnes qui les saisissent.

Au XXI^e siècle, leur collecte aux fins de surveillance ne dépend cependant pas uniquement des systèmes de reconnaissance faciale. Intitulée *How Happy a Thing can be*, la pièce de Cécile B. Evans évoque une autre tendance croissante: l'Internet des objets (IdO).

L'IdO désigne le réseau d'objets physiques – notamment l'électroménager de nos domiciles – dotés de capteurs, de logiciels ou d'autres technologies les reliant entre eux, via internet. Ils ont été conçus pour échanger des informations nous concernant avec d'autres appareils et systèmes connectés.

Fin 2018, le nombre de dispositifs IdO utilisés dans le monde était estimé

For the exhibition, McRae presented the newly commissioned *Solitary Survival Raft*, which she created when she was alone during the 2020 lockdown in her LA studio, with the curators joining the process via Zoom. McRae created an inflatable, responsive, breathing sculpture into which a visitor can crawl and be safely embraced. As the visitor crawls into the raft, it inflates and then deflates, holding them and becoming their second skin. The piece raises various questions: will the touch of technology be all we have left when the world ends? And why are we investing more in technology than we are in solving the immense challenges we face as a species?

Finally, in a video piece called *Terminal Beach* by the artist collective

à 22 milliards et devrait passer selon les prévisions à environ 50 milliards d'ici à 2030. La pièce d'Evans se concentre sur des objets personnels banals – un peigne, un tournevis et une paire de ciseaux – en train d'exécuter une danse fatale laissant voir qu'on les a poussés dans leurs retranchements et qu'ils possèdent eux aussi des émotions. Parmi les nombreux messages véhiculés par cette œuvre complexe se trouve l'idée que nous conférons peut-être aujourd'hui aux objets plus d'humanité que nous n'en avons nous-mêmes.

Dans sa pratique, l'artiste australienne de science-fiction et architecte corporelle Lucy McRae se penche sur les implications des technologies et épingle la façon dont nous passons souvent plus de temps sur nos appareils qu'avec les autres.



Troika, *Last Tree*, 2020, Animation still
©the artists

Troika, *Last Tree*, 2020, instantané du film
d'animation ©les artistes

Lors de l'exposition, elle a présenté son *Solitary Survival Raft*, une œuvre de commande qu'elle a réalisée seule dans son atelier de Los Angeles lors du confinement de 2020, avec la participation via Zoom des curateur·rice·s. Le ou la visiteur·se est invité·e à se glisser dans cette sculpture gonflable, réactive et respirante pour y recevoir une étreinte sécurisante. Alors, le radeau se gonfle puis se dégonfle, enserrant son occupant·e comme une seconde peau. L'œuvre soulève plusieurs questions: une fois le monde arrivé à sa fin, n'aurons-nous plus que les technologies à toucher? Pourquoi y investissons-nous davantage que dans la résolution des immenses défis auxquels notre espèce est confrontée?

Enfin, dans une vidéo du collectif d'artistes Troïka intitulée

Terminal Beach, un robot à fourrure abat incessamment le dernier arbre d'un paysage désertique. Les mouvements du robot numérisé, réalisés sur le modèle d'humains réels, montrent que nous programmons nos technologies pour détruire, exactement à notre image. Ces dernières ne pourront jamais être plus altruistes ou bienveillantes que leurs programmeur·rice·s.

Cette œuvre soulève également un autre point d'importance au XXI^e siècle, à savoir que l'humanitarisme ne peut être considéré séparément du planétarisme – l'appréciation holistique de notre planète et de l'environnement dans lequel nous évoluons. Les deux vont de pair. Nous vivons dans un réseau complexe d'interconnexion et d'interdépendance englobant tout être et toute matière.

«We are all
intra-connected.»

«Nous sommes tous·tes
interconnecté·e·s.»

Troika, a furry robot is relentlessly chopping down the last tree in a deserted landscape. The digitised robot's movements were created by tracking real-life human movements, implying that we are programming technology to destroy, in our very likeness. Technology can be no more humanitarian or caring than the humans who programme it.

This piece also brings up another very important issue in the 21st century. Humanitarianism cannot be considered separately from planetaryism – a holistic appreciation of the planet and environment in which we exist. The two go hand in hand. We live in an intricate web of interconnectedness and interdependence among all beings and all matter. This is the key idea proposed by new

Telle est l'idée maîtresse proposée par les philosophes et penseuses néo-matérialistes Karen Barad, Donna Haraway et Rosi Braidotti. Cela ne vient pas sans responsabilité (response-ability), sans capacité à répondre et réagir à son environnement, à l'écologie et aux autres êtres, sensibles ou non. Comme nombre de communautés et de nations plus anciennes en ont le pressentiment depuis des siècles, nous sommes tous·tes interconnecté·e·s; l'humanitarisme n'est donc pas un champ séparé ou dominant.

Dans son livre, *Tracer les herbes sacrées: sagesse ancestrale, science et enseignements des plantes*, la professeure de biologie environnementale de Syracuse (New York) et native Amérindienne de la nation Potawatomi

materialist philosophers and thinkers Karen Barad, Donna Haraway and Rosi Braidotti. With this, however, comes response-ability – the ability to respond to and with the environment, and ecology, and with other beings, whether sentient or not. We are all intra-connected and, as older communities and nations have felt for centuries, humanitarianism is not a separate or dominant distinction.

In her book, *Braiding Sweetgrass: Indigenous Wisdom, Scientific Knowledge and the Teaching of Plants*, Robin Wall Kimmerer, professor of Environmental Biology in Syracuse, New York, and a member of the Potawatomi nation, says that plants and animals are our oldest teachers and that we should engage with them with all the senses we have available to us.

This is the approach taken by the artists in the exhibition *Real Feelings* – they engage all our senses, showing how artists are necessary, radical agents in our society who return us to the ancient wisdom of intra-connection. The word 'radical' comes from the Latin radix meaning root, and it is used deliberately to show the necessary connection with our environment and ecologies. Through their art works, these artists investigate and explore the implications of technology on society, ecology, the individual and communities, showing the necessary planetaryism and humanitarianism that our world needs to return to for us to come to our senses.¹

Robin Wall Kimmerer explique que les plantes et les animaux sont nos maîtres les plus anciens et qu'il faut engager avec eux un dialogue dans lequel nous mettrons toute la sensibilité à notre disposition.

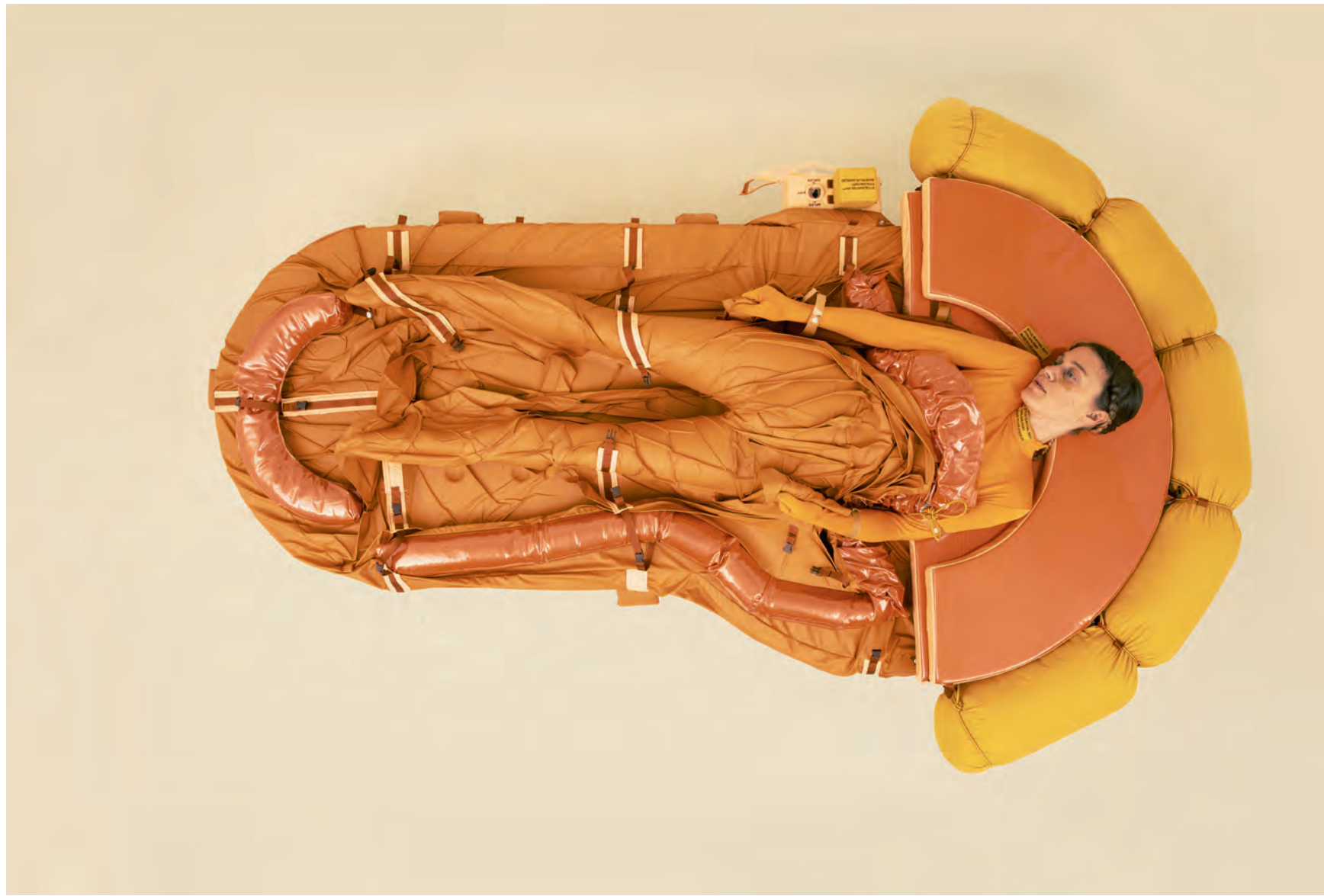
Les œuvres de l'exposition *Real Feelings* reflètent cette approche et en appellent à chacun de nos sens pour nous montrer à quel point leurs créateur·rice·s sont des agent·e·s sociétaux·ales nécessaires et radicaux·ales capables de nous ramener à la sagesse ancestrale de l'interconnexion. Du latin radix, qui signifie racine, le mot «radical» est ici utilisé délibérément en ce qu'il souligne cette connexion indispensable avec nos environnements et écologies. Ces artistes examinent jusque dans leurs plus profondes ramifications

¹ See *Real Feelings: Emotion and Technology*, ed. Sabine Himmelsbach, Ariane Koek, Angélique Spaninks, Basel, Christoph Merian Verlag, 2020

¹ Voir *Real Feelings: Emotion and Technology*, ed. Sabine Himmelsbach, Ariane Koek, Angélique Spaninks, Bâle, Christoph Merian Verlag, 2020

Cécile B. Evans, *How Happy a Thing can be*,
2014, Still from HD video, 09:30 min
©the artist

Cécile B. Evans, *How Happy a Thing can be*,
2014, instantané de la vidéo HD, 09:30 min
©l'artiste



Lucy McRae, *Solitary Survival Raft*, 2020,
Commissioned by HeK and MU for *Real Feelings*
©the artist / studio shot: Ariel Fisher

Lucy McRae, *Solitary Survival Raft*, 2020,
Œuvre commandée par HeK et MU pour *Real
Feelings* ©l'artiste / photo studio: Ariel Fisher

Displacing as Method: Beyond the 'Humanitarian Caravaggio'

A little over 20 years ago, Mieke Bal reflected on the 'quotation' of Caravaggio's paintings in contemporary art and therefore on the 'preposterous', anachronistic approach implied in his masterpieces.¹ Nowadays, Caravaggio seems to constitute a reference point not only for contemporary art, but also for curatorial, journalistic and literary practices focusing on social and humanitarian issues. Quoting and transferring Caravaggio has become an easy form of public engagement, yet the extraordinary strength of his paintings pushes us to think critically and deeply about the ways in which we still represent bodies, suffering, life and death.

By examining a series of circumstances, it is possible to detect the construction of something akin to a 'humanitarian Caravaggio' within

¹ Mieke Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago, University of Chicago Press, 1999

² Eike D. Schmidt and Moncef Ben Moussa (eds), *Verso il Museo della Fiducia e del Dialogo per il Mediterraneo. Catalogo della Mostra. Lampedusa, 3 giugno–3 ottobre*, Bologna, Pendragon, 2016

³ Francesco Zucconi, *Displacing Caravaggio: Art, Media, and Humanitarian Visual Culture*, Cham, Palgrave Macmillan, 2018

public discourse. Obviously, this does not involve a new painting or a forgery, but rather a visual configuration that seeks to keep past and present together – to unite the religious and the secular spheres in a sort of mutual promotion. In summer 2014, *The Seven Works of Mercy* (1607) was requested for the stand held by the Italian branch of Caritas Internationalis at Expo 2015 in Milan. After a period of controversy, the idea came to nothing. Then, in early 2016, someone wanted to show the same painting at the Scuderie del Quirinale in Rome as a tribute to the migrants attempting to reach Europe. Once again, the proposal was rejected in the name of the need to protect the painting and its original context. On 2 June 2016, the president of Italy inaugurated the Museum of Trust and

Dialogue for the Mediterranean on the island of Lampedusa. The centrepiece of the new exhibition was Caravaggio's *Sleeping Cupid* (1608), normally kept at the Palatine Gallery in Florence. Eike Schmidt, the director of the Uffizi, justified the transfer as an artistic tribute to all the children for whom help did not arrive in time.²

In my book *Displacing Caravaggio: Art, Media, and Humanitarian Visual Culture*, I sought to critically reflect on the attempts to construct a 'humanitarian Caravaggio' and thus to investigate the deep and very often implicit relationships between the artistic repertoire and humanitarian communication.³

If we observe *The Seven Works of Mercy* through the eyes of the present and vice versa, at least two

Francesco Zucconi

Par-delà le «Caravage humanitaire»: le déplacement comme méthode

Voici un peu plus de 20 ans, Mieke Bal réfléchissait à la «citation» des tableaux du Caravage dans l'art contemporain et par là-même à l'approche «grotesque» et anachronique dont ses chefs d'œuvres semblent faire l'objet.¹ De nos jours, le Caravage constitue en effet un point de référence non seulement pour l'art contemporain, mais aussi pour les pratiques curatoriales, journalistiques et littéraires orientées sur les questions sociales et humanitaires. Citer et transmettre le Caravage est devenu une forme facile d'engagement public. La force extraordinaire de ses peintures nous pousse pourtant à envisager sous un angle critique la façon dont nous continuons de représenter les corps, la souffrance, la vie et la mort.

¹ Mieke Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago, University of Chicago Press, 1999

² Eike D. Schmidt et Moncef Ben Moussa (eds), *Verso il Museo della Fiducia e del Dialogo per il Mediterraneo. Catalogo della Mostra. Lampedusa, 3 giugno–3 ottobre*, Bologne, Pendragon, 2016

“A visual configuration that seeks to keep past and present together.”

«Une configuration visuelle qui cherche à maintenir ensemble le passé et le présent.»

Dans le discours public, à l'aune d'une certaine suite d'événements, apparaît la construction d'une sorte de «Caravage humanitaire», issu non pas d'une nouvelle peinture ni d'un faux, bien évidemment, mais plutôt d'une configuration visuelle qui cherche à maintenir ensemble le passé et le présent, à unir dans une sorte de promotion mutuelle les sphères religieuses et séculaires. À l'été 2014, demande fut faite que *Les Sept Œuvres de miséricorde* (1607) figure sur le stand tenu par la branche italienne de Caritas Internationalis à l'Exposition Universelle 2015 à Milan. Après une période de controverse, la requête resta finalement lettre morte. Puis, au début de l'année 2016, la question se posa d'exposer cette même toile aux Écuries del Quirinale

à Rome, en hommage aux migrant-e-s qui tentaient de rejoindre l'Europe. À nouveau, la proposition fut rejetée, au nom de la nécessité de protéger à la fois le tableau et son contexte d'origine. Le 2 juin 2016, sur l'île de Lampedusa, le président italien inaugura le Museum of Trust and Dialogue for the Mediterranean (Musée de la confiance et du dialogue pour la Méditerranée); l'exposition avait pour pièce maîtresse *L'Amour endormi* (1608) du Caravage, normalement conservée à la Galerie Palatine de Florence. Le directeur des Galeries des Offices, Eike Schmidt, justifia ce prêt comme un hommage artistique à tous les enfants pour qui les secours ne sont pas arrivés à temps.²

Dans mon livre *Displacing Caravaggio: Art, Media, and Humanitarian Visual Culture* j'ai cherché à porter

Towards the Museum of Trust and Dialogue
for the Mediterranean, Lampedusa, Italy,
26 September 2016 ©the author

Towards the Museum of Trust and Dialogue
for the Mediterranean, Lampedusa, Italie,
26 septembre 2016 ©l'auteur



un regard critique sur les tentatives de construction d'un «Caravage humanitaire», et d'ainsi enquêter sur les relations souterraines et souvent tues entre le répertoire artistique et la communication des organismes d'aide.³

L'observation à la lumière de notre présent des *Sept Œuvres de miséricorde*, et vice versa, fait ressortir au moins deux aspects frappants. Le premier est que, dans une forme d'anticipation des stratégies des campagnes de communication contemporaines, le Caravage met en valeur la plasticité et le caractère spectaculaire de la miséricorde. Le second est qu'au regard du thème religieux de la miséricorde comme au regard de la pratique humanitaire, le personnage nu au premier plan assume l'importance paradigmatique du devoir de «vêtir ceux qui

sont nus». Avec *Les Sept Œuvres de miséricorde*, une figure dépourvue de détermination sociale claire – sans «habitus» pourrions-nous dire – fait son entrée dans la culture visuelle occidentale. Le tableau nous invite à réfléchir à une forme paradoxale de prise de conscience, encore décisive aujourd'hui : cette situation dans laquelle le sujet est reconnu puis aidé précisément parce qu'il coïncide avec la définition établie par la philosophie politique contemporaine de la «vie nue».⁴

Au-delà de l'iconographie de la miséricorde, le Caravage s'intéresse aux corps ainsi qu'à l'instant même du passage vers l'au-delà (*Le Crucifiement de saint Pierre*, 1600-1601) ou du retour à la vie (*La Résurrection de Lazare*, 1608-1609). Défi pictural à part entière,

³ Francesco Zucconi, *Displacing Caravaggio: Art, Media, and Humanitarian Visual Culture*, Cham, Palgrave Macmillan, 2018

⁴ Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford, Stanford University Press, 1998

striking aspects emerge. The first is that Caravaggio enhances the plasticity and spectacularity of mercy, almost anticipating the strategies used in contemporary communication campaigns. The second is that the naked figure in the foreground and the duty to 'clothe the naked' assume paradigmatic importance in relation both to the religious theme of Mercy and to humanitarian practice. With *The Seven Works of Mercy*, a figure without a clear social determination – in a certain sense without a 'habitus' – enters the Western visual culture. Caravaggio's painting invites us to reflect on a paradoxical form of recognition still crucial today: that situation in which the subject is recognised and assisted precisely because it coincides with what contemporary



Caravaggio, *The Seven Works of Mercy*, 1606-1607, Oil on canvas, 390 x 260 cm (Pio Monte della Misericordia, Naples)
©Wikimedia Commons

Le Caravage, *Les Sept Œuvres de miséricorde*, 1606-1607, huile sur toile, 390 x 260 cm (Pio Monte della Misericordia, Naples)
©Wikimedia Commons

political philosophy has defined as ‘bare life’.⁴

Beyond the iconography of Mercy, Caravaggio focuses on bodies and the very moment in which a subject passes from life to death (*The Crucifixion of Saint Peter*, 1600–1601) or from death to life (*The Resurrection of Lazarus*, 1608–1609). The representation of the moment in which this transformation takes place constitutes a pictorial challenge, but it also offers some insights into rethinking humanitarian communication and some of its long-held rhetoric. Looking at images from the archives of NGOs – such as the reportages by figures such as W. Eugene Smith, Sebastião Salgado and James Nachtwey – medical care is represented as an attempt to open up the insensitive body in order to

regenerate it in a graceful posture. What, after all, has humanitarian communication been if not an attempt to represent, in the instantaneousness of the photographic shot, the process of care? Which religious legacies tend to hide in the ways in which we still represent the healing process?

According to Roberto Longhi, Caravaggio obtained the religious figures of his masterpieces by drawing inspiration from the gestures of the men and women who roamed the streets of Rome and Naples.⁵ Paintings like *The Entombment of Christ* (1603–1604) and *Madonna and Child with St. Anne* (1606) offer us the opportunity to reflect on the relationship between the ‘spontaneity’ of the gestures of pathos and how they are appropriated firstly in the frame of Christian iconography

and secondly in humanitarian iconography. I am thinking here of many campaigns, but also of photographs of great impact such as those awarded every year by World Press Photo: to name one, the shot taken by Hocine Zaourar in 1997 in Algeria and re-named in journalistic discourse as the *Madonna of Bentalha*.

But Caravaggio’s work does not only consist of suffering bodies and extreme gestures. One could say that he was the first to capture ‘everyday life’ in images, such as in his paintings *The Cardsharps* (1594) and *The Musicians* (1595). Photographer John Vink – to whom I devote great attention in my book – seems to have been explicitly inspired by these paintings. Just above in this paper, I referred to the notion of ‘bare life’. Yet Vink and

Caravaggio invite us to realise that, even within a refugee camp, social and political life always persists – and that no life should be conceived as denuded of these prerogatives. This is a call to rethink humanitarian practice in a participatory light, where the subjects receiving assistance can take the microphone and the camera and overturn the point of view.

Going back to the beginning of the article, by constructing the ‘humanitarian Caravaggio’, we risk making any transfer – whether physical or metaphorical – unnecessary if not problematic in ethical and political terms. Against a generic idea of artistic tribute, to think of *displacing* as a method for visual culture and humanities requires an awareness of the multiple meanings of such a

⁴ Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford, Stanford University Press, 1998

⁵ Roberto Longhi, *Caravaggio*, Milan, Abscondita, 2013, pp.42–43

“What, after all, has humanitarian communication been if not an attempt to represent, in the instantaneousness of the photographic shot, the process of care?”

«Or, que fait la communication humanitaire, après tout, sinon tenter de représenter, dans l’instantanéité du cliché photographique, le processus de soin?»

la représentation du moment où cette transformation s’opère ouvre par ailleurs des pistes pour repenser la communication humanitaire et une partie de sa rhétorique de toujours.

Dans les images des archives des ONG – notamment les reportages de sommités telles que W. Eugene Smith, Sebastião Salgado ou James Nachtwey – l’assistance médicale est figurée comme une tentative d’ouvrir le corps insensible afin de le régénérer dans une posture gracieuse. Or, que fait la communication humanitaire, après tout, sinon tenter de représenter, dans l’instantanéité du cliché photographique, le processus de soin? Quels sont aujourd’hui encore les héritages chrétiens à l’œuvre dans nos modes de représentation de la guérison?

D’après Roberto Longhi, pour réaliser les figures religieuses de ses chefs-d’œuvre, le Caravage s’inspirait des gestes des hommes et des femmes qu’il voyait dans les rues de Rome et de Naples.⁵ Des tableaux comme *La Mise au tombeau* (1603–1604) et *La Madone des palefreniers* (1606) nous donnent l’occasion de réfléchir au rapport entre la «spontanéité» des gestes du pathos et son appropriation, dans un premier temps par l’iconographie sacrée puis, dans un deuxième, par celle de l’humanitaire. Je pense ici à de nombreuses campagnes, mais aussi à certaines photographies très accrocheuses, notamment les lauréates du concours annuel du World Press Photo: pour n’en citer qu’une, celle prise par Hocine Zaourar en 1997 en Algérie,

rebaptisée dans le discours journalistique *La Madone de Bentalha*.

L’œuvre du Caravage ne se constitue toutefois pas que de corps souffrants ou de gestes extrêmes. Le peintre a peut-être même été le premier à mettre en images la «vie quotidienne», notamment dans ses tableaux *Les Tricheurs* (1594) et *Les Musiciens* (1595), deux toiles qui semblent avoir inspiré sans détour le photographe John Vink, auquel je consacre beaucoup d’attention dans mon livre. Plus haut dans cet article, j’ai fait référence à la notion de «vie nue». Vink et le Caravage nous invitent toutefois à prendre conscience que la vie sociale et politique persiste toujours, même dans un camp de réfugié-e-s, et qu’aucune existence ne devrait jamais être envisagée comme dépourvue de

ces prérogatives. Il y a là un appel à repenser la pratique humanitaire sous un angle participatif, dans lequel les sujets recevant de l’aide peuvent se saisir du micro et de la caméra pour renverser le point de vue.

Pour revenir aux prémices de cet article, nous risquons en construisant un «Caravage humanitaire» d’en rendre toute transmission, matérielle comme métaphorique, inutile, voire problématique au regard des questions éthiques ou politiques. Penser le *déplacement* en tant que méthode applicable à la culture visuelle et aux sciences humaines, à rebours d’une conception générique de l’hommage artistique, nécessite une prise de conscience des multiples significations d’un tel terme, ou du moins des phénomènes de «répression» et

⁵ Roberto Longhi, *Caravaggio*, Milan, Abscondita, 2013, pp. 42–43

Caravaggio, *The Resurrection of Lazarus*, 1608-1609, Oil on canvas, 380 x 275 cm (Regional Museum of Messina), detail ©Wikimedia Commons



Le Caravage, *La Résurrection de Lazare*, 1608-1609, huile sur toile, 380 x 275 cm (Musée régional de Messine), détail ©Wikimedia Commons

term, or rather of the phenomena of 'repression' and 'deportation' in the psychoanalytical and political fields. This means understanding that images have always been part of the geographical and political processes of constructing borders – between what belongs to 'our culture' and what is considered 'external', between what is presumed to be 'human' and what 'is not', and so on. At the same time, when faced with certain images, what happens is something like an opening toward a multiplicity of configurations. Caravaggio and other celebrated masters did not merely represent living bodies and inert objects. They invite us to look at the ways in which they represented both bodies and objects and thus the ways in which we continue to imagine such sensitive issues.

Today, more than ever, those who deal with images are called on to confront a process of decolonisation of the gaze. My impression is that opening a confrontation with the tradition of Western art can be an opportunity to challenge contemporary visual culture, thus decentralising and regenerating the art-historical debate itself.

de «déportation» présents dans les champs psychanalytique et politique. Cela revient à comprendre que les images ont toujours fait partie des processus géographiques et des politiques de construction de frontières entre ce qui appartient à «notre culture» et ce qui est considéré comme «extérieur», entre ce qui est présumé «humain» et ce qui «ne l'est pas», etc. Cependant, la confrontation à ces images génère aussi une forme d'ouverture sur des configurations multiples. Les grands maîtres comme le Caravage ne se contentent pas de représenter des corps vivants et des objets inertes. Ils nous invitent à examiner leur méthode de représentation des êtres comme des choses et par là même celle avec laquelle nous persistons à nous figurer des questions aussi sensibles.

Aujourd'hui, plus que jamais, les personnes qui s'intéressent aux images sont appelées à faire face au processus de décolonisation du regard. Se confronter à la tradition artistique occidentale permettrait à mon avis une remise en question de notre culture visuelle contemporaine afin d'opérer la décentralisation et le renouvellement nécessaire au discours sur l'histoire de l'art.



Caravaggio, *The Cardsharps*, 1594, Oil on canvas, 94 x 131 cm (Kimbell Art Museum, Fort Worth) ©Wikimedia Commons

Le Caravage, *Les Tricheurs*, 1594, huile sur toile, 94 x 131 cm (Kimbell Art Museum, Fort Worth) ©Wikimedia Commons

Representing the Impossible: Trauma and Representation in Alfredo Jaar's *The Rwanda Project*

The aim of this paper is to discuss the relationship between trauma and representation in the work of Chilean artist Alfredo Jaar, focusing mainly on his installations dedicated to Africa. We will take a closer look at how the artist engages with atrocities – and genocide in particular – and examine how Jaar's installations both provoke and disarm our voyeuristic gaze, which so often underlies our engagement with the spectacle of atrocities. I will argue that the artist toys with the mechanisms of trauma, reprogramming the shock dynamics of trauma and substituting the aesthetics of the wound with the 'document', which I understand as 'the contextualisation and integration of image and event'. In the 'document', the post-traumatic gaze is revived and buried, acknowledged

and mourned. In the time and space of the 'document', the viewer can finally encounter, engage with and be present in the missed encounter of the traumatic event.

In order to set up the 'document', Jaar contextualises the image by recreating a unique environment and public space, which collapses traditional separations between object and subject. The viewer is not external to the work of art or to the fabric of history but integrated within the image, often through the use of mirrors where the viewer becomes a participant within the historical frame of the event staged by the artist. Jaar thus expands the double surface of the 'document' by developing time as well as space in order to set up a spatio-temporal armature specific to the historical event

captured in the image. In the 'document', the event becomes an architectural space that can be experienced and visited by the viewer.

One such work of art is *The Sound of Silence* (2006), which contextualises the infamous Pulitzer Prize-winning Kevin Carter photograph – first published in the *New York Times* in 1993 – showing us a child starving on her way to a feeding centre in Sudan under the hungry gaze of a vulture. Instead of telling the story of the little Sudanese girl whose fate is unknown, Jaar focuses on the man behind the famous image and on what happens behind the frame.

The Sound of Silence sets up the space of the image in a large cube. One of the external sides of the cubic structure is illuminated by a series of

“The viewer is not external to the work of art or to the fabric of history but integrated within the image.”

«Le ou la regardeur·se n'est pas extérieur·e à l'œuvre d'art ni à la fabrique de l'histoire mais intégré·e à l'image.»

post-traumatique est ranimé puis enterré, accepté puis pleuré. Au sein de son temps et de son espace, le ou la regardeur·se peut enfin s'impliquer dans l'expérience de sa rencontre manquée avec cet événement.

Pour assembler le «document», Jaar contextualise l'image en recréant un environnement et un espace public unique où s'effondrent les séparations traditionnelles entre objet et sujet. Le ou la regardeur·se n'est pas extérieur·e à l'œuvre d'art ni à la fabrique de l'histoire mais intégré·e à l'image, souvent par l'usage de miroirs qui lui font participer au cadre historique de l'événement mis en scène. L'artiste étend ainsi la surface double du «document»; il y développe le temps comme l'espace et installe une armature spatio-temporelle spécifique à l'événement

historique capturé par l'image. Celui-ci devient alors un espace architectural qui peut être appréhendé et visité.

Au nombre de ces œuvres, *The Sound of Silence* (2006) remet en contexte la photographie de Kevin Carter (publiée pour la première fois par le *New York Times* en 1993) qui lui a valu le prix Pulitzer et dans laquelle on observe une jeune Soudanaise famélique cheminant vers un centre alimentaire sous le regard avide d'un vautour. Au lieu de raconter l'histoire de cette fillette dont le destin nous restera inconnu, Jaar se concentre sur l'homme derrière le cliché, et son hors-champ.

The Sound of Silence installe l'espace de l'image dans un grand cube. L'une des faces extérieures de la structure est illuminée par une série de néons blancs aveuglants, en fort

Olivier Chow

Représenter l'impossible : trauma et représentation dans le *Rwanda Project* d'Alfredo Jaar

Cet article a pour but de discuter la relation entre traumatisme et représentation dans le travail du Chilien Alfredo Jaar, en particulier dans ses installations dédiées à l'Afrique. Nous nous pencherons sur la manière dont l'artiste se confronte aux atrocités – notamment au génocide – et examinerons la façon dont ses installations provoquent et désarment le regard voyeuriste, si souvent à la base même de notre confrontation avec ce spectacle. Je soutiendrai la thèse selon laquelle l'artiste joue avec les mécanismes du traumatisme, en reprogramme la dynamique de bouleversement et, aux esthétiques de la blessure, substitue le «document», terme que j'entends comme «la contextualisation et l'intégration de l'image et de l'événement». Dans le «document», le regard

blinding-white neon lights, violently contrasting with the dark interior of the cube. It takes eight minutes in this small *camera obscura* to understand and experience the multiple and interwoven tragedies of Carter's photograph. The Carter's story unfolds in writing and silence on the screen. The biographical narrative of the South African freelance photographer is one of failure, soul-searching and trauma, which enables the viewer to identify and empathise with Carter, who sadly committed suicide in 1994 at the age of 33. Carter's narrative culminates in the traumatic encounter with the starving little girl in the Sudanese bush.

The cruel subtext lies in the fact that Carter waited twenty minutes, watching the little girl crawl

contraste avec son intérieur sombre. Au sein de cette petite *camera obscura*, comprendre et faire l'expérience des multiples tragédies entrelacées de la photographie prend exactement huit minutes. L'histoire de Carter se déploie sur l'écran par écrit, en silence. À travers ses échecs, ses examens de conscience et ses traumatismes, le récit biographique du photographe indépendant sud-africain permet au ou à la regardeur·se de s'identifier et de ressentir de l'empathie pour celui-ci (il s'est suicidé en 1994, à l'âge de 33 ans). Son histoire tragique culmine dans la rencontre traumatisante avec la petite fille affamée dans le bush soudanais.

La cruauté de cette photographie tient aussi à son sous-texte: Carter a passé vingt minutes à observer son sujet ramper, espérant en

in desperation in the hope that the vulture would spread its wings – which it did not – in order to get a better picture. The text is only interrupted once by four violent and blinding flashes turned against the viewer. The violent breach of the scopical field reverses the position of the viewer/voyeur, now violated by the flash and victimised like the Sudanese child. Carter's picture then appears furtively on the screen and the narrative ends with the destiny of the image and the photographer's suicide. The image is only shown for a fraction of a second – the actual time it took for the image to be recorded – but the frame of its cruel history and destiny will haunt the viewer throughout the rest of the visit.

The traumatic nature of the image is particularly present in Jaar's

vain que le vautour déploie ses ailes et lui offre ainsi la composition idéale. Sur l'écran, le texte n'est interrompu qu'une seule fois, par quatre flashes, agressifs et fulgurants, dirigés vers le ou la regardeur·se. Cette violation brutale du champ de vision inverse la position du ou de la regardeur·se/voyeur·se désormais pris·e sous le feu du flash et victimisé·e au même titre que l'enfant soudanais. La photographie de Carter apparaît alors furtivement avant que le récit ne se termine sur la destinée de ce cliché et du photographe. Elle reste visible une fraction de seconde seulement – le temps exact qu'il a fallu pour la saisir –, mais les circonstances de sa réalisation et son destin dramatique vous hantent pour le reste de la visite.

Cette nature traumatique de l'image ressort tout particulièrement



Alfredo Jaar, *The Sound of Silence*, 2006, Wood and aluminium, 432 x 457 x 914 cm
Courtesy of the artist, New York
©Alfredo Jaar

Alfredo Jaar, *The Sound of Silence*, 2006, bois et aluminium, 432 x 457 x 914 cm
avec l'aimable autorisation de l'artiste, New York,
©AlfredoJaar

The Rwanda Project (1994–2000), which explores the remnants of the Rwandan genocide. In 1994, a few weeks after the end of the genocide, Jaar left for Rwanda, where he took some 3,000 pictures. He spent a lot of time in the company of victims, debriefing survivors. It then took him six years to process the material, attempting to do justice to events and encounters that, on many levels, cannot be understood or represented:

*If I spent six years working on this project, it was trying different strategies of representation. Each project was a new exercise, a new strategy, and a new failure... Basically, this serial structure of exercises was forced by the Rwandan tragedy and my incapacity to represent it in a way that made sense.*¹

¹ Quoted in Nicole Schweizer (ed.), 'The Politics of Images', in *Alfredo Jaar*, Zurich, JRP Ringier, 2007, p.13

“The artist spent a lot of time in the company of victims, debriefing survivors.”

dans le *Rwanda Project* (1994 – 2000), qui explore les vestiges du génocide rwandais. En 1994, peu après la fin des événements, Jaar se rend sur place où il prend quelques 3 000 photographies. L'artiste passe beaucoup de temps en compagnie des victimes et débrieife les survivant·e·s. Ses efforts pour traiter ce matériau en rendant justice à des circonstances et des confrontations qui à bien des niveaux ne peuvent être ni comprises ni représentées lui prendront six ans :

*If I spent six years working on this project, it was trying different strategies of representation. Each project was a new exercise, a new strategy, and a new failure... Basically, this serial structure of exercises was forced by the Rwandan tragedy and my incapacity to represent it in a way that made sense.*¹

¹ Cité dans Nicole Schweizer (ed.), «The Politics of Images», in *Alfredo Jaar*, Zurich, JRP Ringier, 2007, p. 13 (Si j'ai passé six ans à travailler à ce projet, ça a été à tester diverses stratégies de représentation. Chaque projet était un nouvel exercice, une nouvelle stratégie, un nouvel échec... Pour l'essentiel, la structure sérielle des exercices provient de mon incapacité à représenter la tragédie rwandaise d'une manière qui aie du sens.)

It is this failure of representation – undeniable when it comes to the traumatic visual culture of atrocities – that Jaar seeks not only to show and expose but also to bring about in the radical interface articulated by his installations. In his visual and material strategies dealing with atrocities, Jaar has made a point of avoiding the easy and banal trappings of empathy that are inevitably attached to the pathos of visual suffering, thus disarming the compulsive identification with the victim that drives the viewer faced with representations of atrocities. This gesture recalls Claude Lanzmann's approach to the Holocaust, where the scandalous images of the genocide itself were discarded and the simple narratives of those involved privileged.² Instead of the horror

«L'artiste passe beaucoup de temps en compagnie des victimes et débrieife les survivant·e·s.»

L'interface radicale de ses installations témoigne d'une volonté chez Jaar de non seulement montrer et exposer, mais surtout de mettre en œuvre cet échec indéniable de la représentation dans le domaine de la culture visuelle traumatique des atrocités. Dans ses stratégies pour les aborder, il met un point d'honneur à éviter les attributs faciles et banals de l'empathie inévitablement attachés au pathos de la souffrance représentée, et désarme ainsi l'identification compulsive avec la victime. Ce geste rappelle l'approche de Claude Lanzmann, chez qui les images scandaleuses de l'Holocauste sont laissées de côté en faveur du simple récit de personnes impliquées.² Plutôt que l'horreur des corps mutilés ou des cadavres, c'est la nature historique

² Claude Lanzmann, 'Les non-lieux de la mémoire', in Jean-Bertrand Pontalis (ed.), *L'Amour de la haine*, Paris, Gallimard, 1986, p.35

³ Griselda Pollock, 'Not-Forgetting Africa: The Dialectics of Attention/Inattention, Seeing/Denying, and Knowing/Understanding in the Positioning of the Viewer by the Work of Alfredo Jaar', in *Alfredo Jaar*, Zurich, JRP Ringier, 2007, p.129

provoked by the sight of mutilated or dead bodies, the viewer is caught and trapped within the historical nature of the 'document'.

Real Pictures (1995) is an installation where Jaar's Rwandan pictures are not visible but buried and 'entombed' in black boxes.³ Every box bears the factual description and narrative of the photograph, and the visitor is overloaded with the narratives of genocide, which contrast with the minimalist aesthetic arrangement of the scene. The image, buried in its box/tomb, is transformed into a 'document' where the image is suppressed and the narrative exposed. One of the narratives reads as follows:

Gutete Emerita, 30 years old, is standing in front of the church... She was attending mass in the church when the

massacre began. Killed with machetes, in front of her eyes, were her husband... and her two sons... Somehow, she managed to escape with her daughter... and hid in a swamp for three weeks, only coming out at night for food. When she speaks about her lost family, she gestures to corpses on the ground, rotting in the African sun.

The boxes are piled onto each other as if monumental mass graves of various sizes and heights, but also like an archive, transforming the museum space into a mausoleum and a place of memory where Jaar's Rwandan photographic experience rests. *Real Pictures* is an obsessive monument dedicated to a traumatic encounter between an artist/witness and the people of Rwanda. *Real Pictures* is a site of mourning, not only for the victims of

du «document» qui nous saisit et se referme sur nous.

Dans l'installation *Real Picture* (1995), les images du Rwanda sont cachées à la vue, enfouies, «inhumées» dans des boîtes noires.³ Chaque boîte contient la description factuelle de la photographie ainsi que le récit de sa création : contrastant avec l'esthétique minimaliste du dispositif, les comptes-rendus du génocide submergent le ou la visiteur·se. Dans sa boîte/tombe, la photographie devient un «document» où l'image a été supprimée au profit de l'exposé textuel.

Voici l'un d'entre eux :

Gutete Emerita, 30 years old, is standing in front of the church... She was attending mass in the church when the massacre began. Killed with machetes, in front of her eyes, were her husband...

² Claude Lanzmann, «Les non-lieux de la mémoire», in Jean-Bertrand Pontalis (ed.), *L'Amour de la haine*, Paris, Gallimard, 1986, p. 35

³ Griselda Pollock, «Not-Forgetting Africa: The Dialectics of Attention/Inattention, Seeing/Denying, and Knowing/Understanding in the Positioning of the Viewer by the Work of Alfredo Jaar», in *Alfredo Jaar*, Zurich, JRP Ringier, 2007, p. 129

⁴ Gutete Ermita, 30 ans, se tient devant l'église... Elle assistait à la messe quand le massacre a commencé. Devant ses yeux, à la machette, son mari... et ses deux fils... ont été tués. Elle est parvenue à s'échapper avec sa fille... puis a passé trois semaines cachée dans un marécage, n'en sortant que de nuit pour se nourrir. Quand elle parle de sa famille perdue, elle fait un geste vers le sol, où des corps pourrissent sous le soleil africain.



Alfredo Jaar, *Real Pictures*, 1995, Mixed media, silver dye bleach print; boxes: 22 x 28 x 5 cm each; crate: 122 x 117 x 64 cm; paper: 20 x 25 x 5 cm each, Courtesy of the artist, New York ©Alfredo Jaar

the Rwandan genocide captured in the images but also for the artist's 'own private Rwanda'. In a gesture similar to that of Claude Lanzmann, who said that he needed to resuscitate the anonymous victims of the Holocaust and kill them a second time in order to accompany them, Jaar revives and buries his traumatic memories, never abandoning them.

Through the 'document', Jaar resurrects, objectifies and engages with the archive of his traumatic memories. In *Real Pictures*, the traumatic memory is both acknowledged and mourned, laid bare within the Rwandan archive. The 'document' as it appears now also works as a tool and a weapon against trauma, in the sense that the psychic reality of the event is not denied but acknowledged and

Alfredo Jaar, *Real Pictures*, 1995, techniques mixtes, teinture argentée impression javel; boîtes de 22 x 28 x 5 cm chacune; caisse: 122 x 117 x 64 cm; chaque papier: 20 x 25 x 5 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste, New York, ©AlfredoJaar

Alfredo Jaar, *The Eyes of Gutete Emerita*, 1996, Slides, light table, magnifiers and illuminated wall text; table: 551 x 363 x 91 cm; text: 457 x 15 cm, Courtesy of the artist, New York ©Alfredo Jaar

Alfredo Jaar, *The Eyes of Gutete Emerita*, 1996, diapositives, lumière, table, loupes et mur de texte éclairé, table: 551 x 363 x 91 cm; texte: 457 x 15 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste, New York, ©AlfredoJaar



«Dans cet espace du musée, l'artiste réussit à conjurer l'expérience même de notre confrontation ratée avec certaines images ou réalités.»

ritually buried. This healing gesture mirrors the work done by psychiatrists working with victims suffering from post-traumatic stress disorder (PTSD), who are asked during psychological debriefings to factually 'document' the genesis of the traumatic event. While his Rwandan installations are serialised and obey an obvious logic of compulsive repetition, *Real Pictures* is an attempt to ward off and lay to rest the post-traumatic content of his Rwandan photographic encounters.

The most haunting work on Rwanda is probably *The Eyes of Gutete Emerita* (1996). In this work, the viewer is not directly confronted with the atrocities of the genocide but is faced with the eyes of Gutete Emerita, the gaze of a survivor whose narrative is mentioned above and who has been

a direct 'witness to something it is impossible to bear witness to'.⁴ The aporia of *The Eyes of Gutete Emerita* is that there is a fundamental disjunction between the narrative of trauma, which can be told but not represented (or can only fail in representation), and her gaze, which has witnessed the genocide but is unable to 'show' it.

The traumatic nature of this missed encounter is indexed by the hundreds of thousands of serialised slides of the eyes of Gutete Emerita, heaped upon a white neon screen. The traumatic white neon screen, so present in the work of Jaar, indexes the emptiness and excess of absence, the excessive and violent 'white pain of the absent'.⁵ The post-traumatic gaze of loss, like the buried images of *Real Pictures*, is here again sculpted

into a mass grave or funerary heap, laid bare within a blinding field, in a gesture that attempts to both revive and bury at the same time. The powerful and haunting nature of *The Eyes of Gutete Emerita* lies in the shaming gaze of this missed encounter – not only between Jaar and his subject, but also between the West and Rwanda. What Jaar manages to conjure within the space of the museum is the very experience of our failed engagement with not only certain images or realities but also the very political fabric that makes those realities possible – something that has never been more pressing than today.

“What Jaar manages to conjure within the space of the museum is the very experience of our failed engagement with not only certain images or realities but also the very political fabric that makes those realities possible.”

Dans un geste similaire à celui de Claude Lanzmann, qui déclarait devoir ressusciter les victimes anonymes de l'Holocauste avant de les tuer une seconde fois pour les accompagner, il ramène à la vie ses souvenirs puis les enterre, sans jamais les abandonner.

Avec le «document», Jaar ressuscite, objective et confronte l'archive de ses souvenirs. Dans *Real Pictures*, ceux-ci sont à la fois acceptés, pleurés et mis à nu au sein de l'archive rwandaise. Comme nous le voyons maintenant, le «document» a aussi une fonction d'outil et d'arme contre le trauma car la réalité psychique de l'événement n'y est pas niée, mais acceptée, puis enterrée rituellement. Ce geste de guérison renvoie au travail des psychiatres exerçant avec des victimes atteintes de troubles du

stress post-traumatique (TSPT) à qui l'on demande durant les débriefes psychologiques de «documenter» de manière factuelle la genèse de ce qui s'est passé. Alors que ses installations rwandaises sérielles obéissent à une évidente logique de répétition compulsive, *Real Pictures* tente d'éloigner et d'enterrer le contenu de ces interactions photographiques.

Le plus obsédant de ses travaux sur le Rwanda reste probablement *The Eyes of Gutete Emerita* (1996). Dans cette œuvre, le ou la regardeur·se n'est pas directement confronté·e aux atrocités du génocide mais aux yeux de Gutete Emerita, au regard d'une survivante, dont le récit a été mentionné plus haut, et qui fut une «témoin directe d'une chose dont il est impossible de témoigner». ⁵ L'aporie

de *The Eyes of Gutete Emerita* provient de la disjonction fondamentale entre le récit du traumatisme, qui peut se dire mais non se représenter (ou dont la représentation ne peut qu'échouer), et son regard, témoin d'un génocide qu'il ne peut pas «montrer».

Les centaines de milliers de diapositives sérialisées des yeux de Gutete Emerita, entassées sur un écran néon blanc, posent la nature traumatique de cette rencontre manquée. Comme souvent dans le travail de Jaar, le néon blanc révèle le vide et l'excès de l'absence, l'excessive et violente «douleur blanche de l'Absent». ⁶

Le regard post-traumatique de la perte, comme dans les images enterrées de *Real Pictures*, est ici encore sculpté en un charnier ou un tumulus funéraire, mis à nu par un champ aveu-

⁴ Giorgio Agamben, *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, New York, Zone Books, 2002, p.13

⁵ Translated from Pierre Fedida, *L'Absence*, Paris, Gallimard, 1978, p.7

⁵ Giorgio Agamben, *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, New York, Zone Books, 2002, p. 13

⁶ Pierre Fedida, *L'Absence*, Paris, Gallimard, 1978, p. 7

Elodie Paillard teaches ancient Greek theatre at the University of Basel, where she also leads a research project on the same topic funded by the Swiss National Science Foundation. A graduate of the University of Geneva, she specialises in ancient tragedy and has explored its connections to the contemporary world and the ways it can help us face modern challenges. She has also directed the performance of an ancient play in Sydney.

Sophia Milosevic Bijleveld, PhD, is a memorialisation specialist. She helped set up the Afghanistan Centre for Memory and Dialogue in Kabul and served as programme director at the International Coalition of Sites of Conscience in New York. She has worked with cultural heritage organisations in Switzerland, Afghanistan, Rwanda and Kenya. Bijleveld's research focus is the politics of memory and the role of museums in post-conflict situations.

Art historian Claire FitzGerald obtained her PhD in 2016 with research on the British Arts and Crafts Movement through the prism of gender, exploring archives and collections across the United Kingdom. She has worked as a curator and public-engagement officer in museums and cultural institutions since 2010, with a focus on heritage and collections from the 17th century to today. As curator for Modern & Contemporary Art at the Government Art Collection in London, she worked on placing art in non-museum spaces across the world in the context of cultural diplomacy. She joined the International Red Cross and Red Crescent Museum in Geneva as curator in July 2021.

Engaging

Elodie Paillard

Sophia Milosevic Bijleveld

Claire FitzGerald

Elodie Paillard est helléniste à l'université de Bâle où elle dirige aussi un projet de recherche sur le théâtre grec, financé par le Fonds national suisse de la recherche scientifique. Diplômée de l'université de Genève, spécialisée en tragédie antique, elle a étudié les liens de celle-ci avec le monde contemporain et la manière dont elle peut aider à faire face aux défis modernes. Elle a aussi mis en scène une pièce grecque ancienne à Sydney.

Sophia Milosevic Bijleveld est spécialiste de la mémorialisation. Elle a aidé à créer l'Afghanistan Centre for Memory and Dialogue (Centre afghan pour la promotion du dialogue et de la mémoire) et a dirigé à New York le programme de la Coalition Internationale des Sites de Conscience. Elle a aussi collaboré avec des organisations de protection du patrimoine culturel en Suisse, en Afghanistan, au Rwanda et au Kenya. Ses recherches se concentrent sur la politique de la mémoire et le rôle des musées dans les situations de post-conflit.

Historienne de l'art, Claire FitzGerald obtient son doctorat en 2016 avec une recherche sur le mouvement britannique Arts and Crafts, envisagé à travers le prisme du genre, pour laquelle elle a exploré diverses archives et collections à travers le Royaume-Uni. Depuis 2010, elle travaille dans des musées et des institutions culturelles comme conservatrice et responsable de l'implication du public, en particulier autour du patrimoine et des collections allant du XVII^e siècle à nos jours. Conservatrice du département d'art moderne et contemporain de la Government Art Collection de Londres, elle a travaillé dans le contexte de la diplomatie culturelle au placement d'œuvres dans des espaces non muséaux à l'étranger. En juillet 2021, elle rejoint en tant que conservatrice le Musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge à Genève.

Ancient Greek Theatre as a Humanitarian Tool

About two and a half millennia ago, ancient Greeks gathered on the slopes of the Acropolis in Athens to attend performances of tragedies. Countless plays offered stories of exile, of cities destroyed by war or of people drawn to suicide by terrible events. The spectacles had a cathartic effect. Today, ancient Greek tragedies still serve a therapeutic purpose: attending or actively taking part in a performance of an ancient play can help people cope with both personal and humanitarian crises.

Ancient Greek Tragedies and War Veterans

The Theater of War Productions was created in 2009.¹ Its director, Bryan Doerries, successfully uses ancient Greek tragedies as a tool to help army

veterans – a group whose suicide rate is devastatingly high – return to civilian life.²

In *Ajax*, a play about the Trojan War composed by Sophocles in the 5th century BC, the eponymous hero takes his own life after an episode of deep mental illness. Committing suicide, he believes, is the only way for him to save his honour. Interactions between the suffering soldier and his loved ones are vividly depicted, creating a life-like tableau of the difficulties that soldiers returning to civilian life are likely to experience.

After a reading of the play by professional actors, the audience – composed in this case of soldiers returning to civilian life – are encouraged to express their reactions. The veterans, rather than being mere spectators, actively take part in the event.

Countless testimonies show that the play's main character echoes the ex-soldiers' own thoughts and emotions: the dark feeling of being a potential danger to their family, or the idea that they may not deserve to live a normal life again after experiencing such an extended period of violence, for example.

Did attending this performance of *Ajax* really help this particular group of people? After all, Ajax ultimately kills himself in the play. According to the veterans, however, realising that their deepest feelings were shared by others in the audience and felt by other soldiers across time and space had an immediate soothing effect. Seeing 'themselves from an external point of view', many veterans noted that witnessing the hero Ajax echoing their own suffering was a form of relief in itself.

¹ See also the project website, <https://theaterofwar.com/about>, and B. Doerries, *The Theater of War: What Ancient Greek Tragedies Can Teach Us Today*, New York, Vintage, 2015

² See <https://www.mentalhealth.va.gov/docs/data-sheets/2020/2020-National-Veteran-Suicide-Prevention-Annual-Report-11-2020-508.pdf>

“Interactions between the suffering soldier and his loved ones are vividly depicted, creating a life-like tableau.”

«Les interactions entre le soldat en souffrance et ses proches créent un tableau vivant.»

succès ces textes pour soutenir le retour à la vie civile des vétérans – un groupe au taux de suicide terriblement élevé.²

Dans *Ajax*, une œuvre du cycle de la guerre de Troie écrite par Sophocle au cinquième siècle avant Jésus-Christ, le héros éponyme se donne la mort après un grave épisode psychiatrique. Le suicide lui paraît le seul moyen de sauver son honneur. D'une force saisissante, les interactions entre le soldat en souffrance et ses proches créent un tableau vivant des difficultés souvent rencontrées par les militaires retournant à la vie civile.

Après une lecture par des acteur·rice·s professionnel·le·s, le public – composé ici de vétérans – est encouragé à réagir, à prendre part activement à l'événement et à sortir de leur rôle de spectateur·rice·s.

De nombreux témoignages montrent que le destin du personnage principal correspond aux pensées et aux émotions des ex-soldat·e·s : le sentiment sombre d'être un danger potentiel pour sa famille, ou par exemple l'idée de ne pas mériter de vivre une existence normale après avoir traversé une si longue période de violence.

Assister à une telle représentation est-il vraiment bénéfique ? Ajax ne finit-il pas justement par se tuer ? Les vétérans trouvèrent pourtant bel et bien un effet apaisant immédiat dans la réalisation de ce que leurs sentiments les plus intimes étaient partagés dans la salle et même ressentis par d'autres soldat·e·s à travers le temps et l'espace. À «se voir à travers le regard d'un autre» et à la seule évocation de leur souffrance par le

Elodie Paillard

Le théâtre grec antique, un outil humanitaire

Il y a plus de deux millénaires, les Grecs se rassemblaient sur les pentes de l'Acropole à Athènes pour assister à des représentations de tragédies. D'innombrables pièces proposaient des histoires d'exil, de villes détruites sous les feux de la guerre ou de protagonistes poussé·e·s au suicide par d'horribles circonstances. Ces spectacles avaient alors un effet cathartique et gardent à ce jour leur fonction thérapeutique : assister ou participer activement à la création de l'un d'eux peut aider à surmonter des crises personnelles ou humanitaires.

Tragédies grecques antiques et vétérans de guerre

La compagnie Theater of War Productions fut créée en 2009.¹ Son directeur, Bryan Doerries, utilise avec

¹ Voir le site du projet : <https://theaterofwar.com/about>, ainsi que le livre de B. Doerries, *The Theater of War: What Ancient Greek Tragedies Can Teach Us Today*, New York, Vintage, 2015

² Voir : <https://www.mentalhealth.va.gov/docs/data-sheets/2020/2020-National-Veteran-Suicide-Prevention-Annual-Report-11-2020-508.pdf>

Theatre for, and by, Refugees

In a second example, Syrian women refugees were the focus of a new production of Euripides' *Trojan Women*. Directed by Omar Abu Saada, a cast of Syrian women refugees performed this ancient play in Jordan. In connection with the play, a movie (directed by Yasmin Feeda) was created to document the initiative and raise public awareness in other countries.³

Euripides' *Trojan Women*, set in Classical Athens, is exceptional because it zooms in on the fate of the defeated women at the end of the Trojan War. There is something darkly troubling in the realisation that the atrocities described exactly echo what women in war situations still experience today. That is also what makes the ancient play such a powerful tool.

³ See <https://www.trojanwomenproject.org/queens-of-syria-film>



The performance was not simply a reproduction of the original: the women were encouraged to embed their own words and emotions into the play. They were reappropriating their own voice at a time when they felt no one was hearing them, and the ancient play gave these women the opportunity to deal with their deepest feelings and create their own work of art. Their active participation helped them to feel part of a community again and empowered them to recover their individuality and agency.

The Syrian women also saw the experience as a way of amplifying their cry for help: a cry to fellow human beings to consider them part of humanity.

Why Use Ancient Art?

As works of art from the distant

past, Greek tragedies are disconnected from contemporary realities. They provide a safe space in which to think about the difficulties experienced, with the cultural and chronological distance acting as a filter. Pain is projected into the distant past, creating a protective barrier between the individual and their suffering. The pain is also displaced from the depths of their heart and propelled onto the stage: the individual can now observe it from a detached point of view.

Theatre is also a form of performative art that implies the active involvement of actors (and spectators). By playing the role of fictional refugees, real refugees can change from being victims who suffer passively to individuals who recover their agency. For the length of the performance, the

emphasis is put not on the suffering they experience but on their ability to communicate it. Here, ancient theatre offers a crucial advantage: these plays can be freely modified, and participants can include their own ideas and emotions in their modern version.

Taking part in a theatre experience also brings people into a community as active participants. They are not mere outsiders at the margins of society who need help. They are integrated as individuals playing a role in a common project, thus becoming members of a community and, more widely, of society itself.

Sensitive Questions

The first, and most obvious, concern about this type of humanitarian action has to do with safely balancing

the victims' involvement in the acting performance, on the one hand, and their vulnerability, on the other. Experiencing suffering again may be part of the therapeutic process, but there is always the risk, when participants are so closely involved, that the distance provided by the theatrical medium and by performing a play from the long-ago past is not enough to create the safe environment needed to revisit the pain.

The use of ancient Greek tragedies for humanitarian purposes raises another essential point: that of cultural distinctions. It is important to consider the risk of imposing external cultural and aesthetic norms on groups. There is a delicate balance to be struck between keeping the play distant and different enough from the cultural background of the people in

“Theatre is also a form of performative art that implies the active involvement of actors.”

«Le théâtre est aussi un art de la performance qui exige l'implication active des acteur·rice·s.»

héros éponyme, nombre d'entre eux et elles ont dit avoir éprouvé une forme de soulagement.

Théâtre par et pour les réfugié·e·s

Second exemple : une nouvelle production des *Troyennes* d'Euripide fut créée en Jordanie, mise en scène par Omar Abu Saada avec une distribution composée de réfugiées syriennes. Un film (réalisé par Yasmin Feeda) a aussi été tourné pour documenter l'initiative et sensibiliser les publics d'autres pays.³

Jouée pour la première fois à Athènes à l'époque classique, *Les Troyennes* est une pièce exceptionnelle en ce qu'elle s'intéresse tout particulièrement au sort des femmes vaincues, à l'issue de la guerre de Troie. Il y a quelque chose d'absolument effrayant

à réaliser à quel point les atrocités décrites par Euripide sont le reflet exact du vécu des Syriennes. Et pourtant, c'est là toute la puissance du théâtre antique !

La représentation moderne allait toutefois bien au-delà d'une simple reprise de l'original. Les participantes étaient encouragées à y injecter leurs propres mots et émotions. Ainsi, elles se réappropriaient leur voix à un moment marqué par le sentiment de ne plus être entendues par qui que ce soit. La tragédie leur donnait en outre l'opportunité de sonder leur trouble intérieur et de créer leur propre œuvre d'art. Cette contribution active les a replacées au sein de la communauté, et leur a donné la force de recouvrir aussi bien leur individualité que leur capacité à agir.

Les Syriennes virent aussi dans cette expérience l'occasion d'amplifier leur appel au secours ; d'interpeller une communauté humaine dont elles se sentaient exclues.

Pourquoi avoir recours à l'art antique ?

Leurs lointaines origines déconnectent les tragédies grecques de nos réalités contemporaines. Passées au tamis de la distance culturelle et chronologique, ces œuvres prodiguent un lieu sûr depuis lequel penser les épreuves vécues. La projection de sa douleur dans le passé lointain crée une barrière de protection entre l'individu et sa souffrance. Extirpée des profondeurs de son être, celle-ci se voit alors propulsée sur scène : l'individu peut maintenant l'observer avec une certaine distance.

Le théâtre est aussi un art de la performance qui exige l'implication active des acteur·rice·s (et des spectateur·rice·s). En endossant le rôle de réfugié·e·s fictif·ve·s, les réfugié·e·s réel·le·s ne sont plus des victimes passif·ve·s, mais des individus à nouveau en pleine possession de leur capacité d'action. Pour toute la durée de la pièce, l'accent n'est pas placé sur la souffrance qu'ils ou elles ressentent mais sur leur capacité à la communiquer. Le théâtre ancien offre là un avantage crucial : ses œuvres peuvent être modifiées librement et les participant·e·s sont à même d'inclure dans la version moderne leurs propres idées ou émotions.

Prendre part à une expérience théâtrale permet aussi de s'intégrer activement à une communauté et de

³ Voir : <https://www.trojanwomenproject.org/queens-of-syria-film>



s'émanciper du statut de nécessiteux·se·s relégué·e·s aux marges de la société. Désormais au cœur d'un projet commun, les acteur·rice·s deviennent membres d'un collectif, et plus largement encore, de la société elle-même.

Questions difficiles

La première et la plus évidente des inquiétudes quant à ce type d'action humanitaire concerne la recherche du juste équilibre entre impliquer les victimes dans la performance et prendre en compte leur vulnérabilité. Certes, revivre la souffrance fait partie du processus de guérison, mais, quand les participant·e·s sont investi·e·s à un tel degré, le risque demeure que la distance offerte par le médium d'une

tragédie antique ne suffise pas à produire l'environnement sécurisant indispensable à cette remémoration.

L'usage des tragédies grecques à des fins humanitaires soulève une autre question fondamentale: celle des distinctions culturelles. Il est important de prendre en considération le danger d'imposer des normes esthétiques extérieures.

Il faut parvenir à un juste milieu entre d'une part jouer avec l'avantage de cet éloignement (qui offre assez de différence et de distance vis-à-vis du vécu des acteur·rice·s), et d'autre part préserver la certitude qu'aucune «hiérarchie culturelle» ne soit introduite lors de la manœuvre. Pour éviter un tel écueil, on pourra construire le projet humanitaire dans un esprit de dialogue et encourager les participant·e·s

need of help in order to maintain the advantage this distance offers and making sure that no 'cultural hierarchy' is introduced. One of the ways to avoid this pitfall is to build the humanitarian project in a spirit of dialogue and encourage the participants to feed into the creation process, as was done with the Syrian women's project.

An Invitation to Rejoin Humanity

Is art really what people facing difficult personal or humanitarian circumstances need? Theatre is never going to feed people or provide them with the necessary medical help or shelter.

Yet, the fact that art is precisely not a basic need is a crucial element in itself. In situations where life is reduced to a constant struggle

to survive, people can sometimes feel dehumanised or that they have lost everything that makes them human. Offering them the chance to actively experience art gives them back important elements of humanness that are not addressed through other forms of help. It is not a question of distracting people from their suffering, as art is not simply a form of entertainment but rather a door to the most specific characteristics of what makes us human beings. Using art as a humanitarian tool may not help people physically, but it functions as an invitation – addressed to anyone who might feel left out – to rejoin humanity.

à nourrir le processus de création, comme ce fut le cas avec les Syriennes.

Une invitation à rejoindre l'humanité

Face à des circonstances personnelles ou humanitaires difficiles, est-ce vraiment l'art dont ont besoin les individus? Le théâtre ne nourrit pas plus qu'il n'apporte d'assistance médicale ou d'abri.

Pourtant, sa non-nécessité s'avère justement un élément crucial. Dans les situations où l'existence est réduite à une constante lutte pour la survie, on peut parfois se sentir déshumanisé·e à tous les niveaux. Se voir offrir la chance de vivre activement une expérience artistique redonne d'importants éléments d'humanité que d'autres formes d'aide ne prennent pas en charge. Il ne s'agit

pas de distraire des personnes de leur souffrance; l'art est bien au-delà du simple divertissement, il est une porte vers ce qu'il y a de plus spécifiquement humain. L'utiliser comme un outil humanitaire n'apporte peut-être pas une aide matérielle, mais invitera quiconque se sent laissé·e pour compte à rejoindre le reste de l'humanité.

Art-Based Memorialisation and Truth-Telling

'I added his belongings to the memory box to keep his memories alive and to teach future generations about the tragedies of war and the hatred it leaves behind.' Story of Fatima Jamal

In post-conflict contexts, memory plays an important role in building lasting and sustainable peace. Reconstructing narratives of the past can give individuals a sense of closure and contribute to the collective healing of their communities.

Memorialisation and truth-telling initiatives have multiplied around the world. They play a role in reconciliation mechanisms and healing as well as civic engagement for both individuals and societies that have broken down as a result of violence. Victim-centred transitional justice

processes have gained attention recently as numerous truth commission reports recommend memorialisation activities as part of a broader symbolic reparations programme. These activities can include building monuments and museums, holding rituals, renaming public facilities and offering official apologies. Such initiatives can work towards goals that may not be addressed by mainstream transitional justice mechanisms. Indeed, memory and memorialisation are ways for individual victims and survivors of conflict, and their personal stories, to be recognised. They mediate between past and present, giving different generations the chance to understand the conflict in question. They also allow communities to confront their past and create collective spaces for mourning that

can promote the process of healing past wounds.

The element of truth-telling – restoring silenced stories and narratives to their rightful place – is central to transitional justice. For memorialisation to have a profound effect on society and prevent future violence, it must be an inclusive, holistic and context-specific process that involves victims and survivors. Art and performative practices are powerful vectors for the victims' voices to be heard.

This article will focus on two different art-based approaches to truth-telling: body mapping and memory boxes. Through these practices, we will see how art that draws on memory can act as a powerful space for confronting the past and creating a meaningful social dialogue.

“Memory and memorialisation mediate between past and present.”

«Ces démarches réalisent une médiation entre passé et présent.»

Sophia Milosevic Bijleveld

La mémorialisation par l'art et l'établissement de la vérité

«J'ai ajouté ses affaires à la boîte pour que son souvenir demeure, pour que les générations futures apprennent les tragédies de la guerre et la haine qu'elle laisse dans son sillage.»
Récit de Fatima Jamal

Dans les périodes de post-conflit, la remémoration contribue fortement à l'élaboration d'une paix stable et durable. Reconstruire les récits du passé peut aider les individus à tourner la page et ainsi participer à la guérison collective de leurs communautés.

De par le monde, les initiatives de mémorialisation et d'établissement de la vérité se multiplient. Elles influent sur les mécanismes de réconciliation et de guérison et favorisent l'engagement civique, aussi bien au niveau des individus que des sociétés effondrées

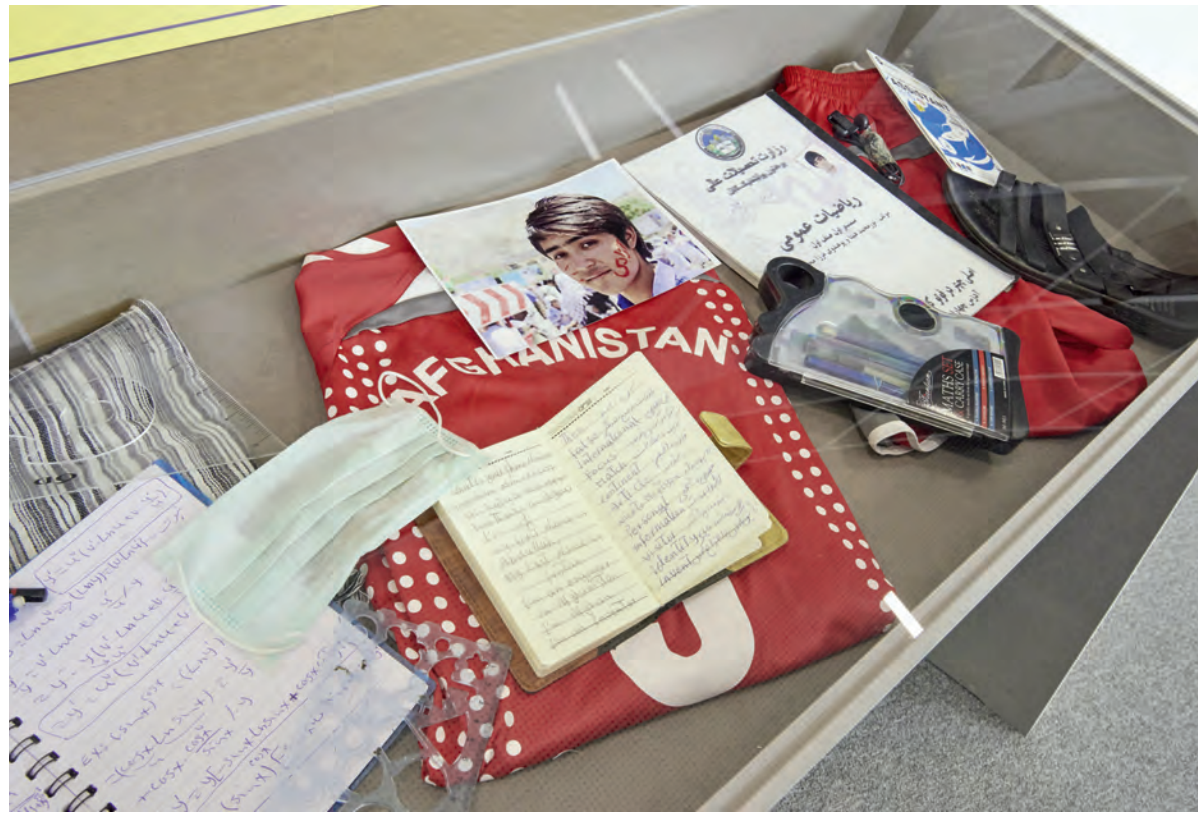
sous le poids de la violence. Les processus de justice transitionnelle centrés sur les victimes ont attiré beaucoup d'attention récemment; de nombreux rapports de commissions de vérité et réconciliation recommandent d'intégrer aux programmes de réparation symbolique des activités de mémorialisation comme la construction de monuments et de musées, la tenue de rituels, le changement de nom d'espaces publics ou encore la présentation d'excuses officielles. De telles initiatives peuvent faciliter la réalisation d'objectifs que les principaux mécanismes de justice transitionnelle ne prennent pas forcément en compte. En effet, le travail de mémoire et la mémorialisation offrent une meilleure reconnaissance aux victimes et aux survivant·e·s des conflits, et octroient

plus de résonance à leurs histoires personnelles. En donnant aux différentes générations la possibilité de comprendre un conflit, ces démarches réalisent une médiation entre passé et présent. Elles permettent également aux communautés de se confronter à leur vécu et de créer des espaces collectifs de deuil qui favorisent le processus de guérison.

L'établissement de la vérité (qui consiste à redonner aux histoires et aux récits étouffés la place qui leur revient), est un élément central de la justice transitionnelle. Pour avoir un effet en profondeur sur la société et prévenir les violences futures, la mémorialisation doit s'assurer d'être un procédé inclusif, holistique, adapté au contexte, dans lequel s'impliqueront victimes et survivant·e·s. Pour faire entendre leur

Body maps are pictorial representations of an individual's personal story in a life-size outline of their body. Developed in South Africa in 2002, this psychosocial method gives unrecognised survivors a chance to express and remember their experiences. It was initially designed to address the stigmas faced by HIV/AIDS patients and acknowledge their illness – beyond its physical manifestations – by representing the mental suffering linked to it. In this way, it becomes a powerful tool for truth-telling and advocacy.

In 2012, a Kenyan organisation named TICAH brought together a group of 12 people who had been illegally detained and tortured at Nyayo House, a public building in Nairobi that served as a clandestine torture



Abdullah Frotan, killed in 2016, Memory Box made by his brother Murtaza

Abdullah Frotan, tué en 2016, Boîte de la mémoire réalisée par son frère Murtaza



voix, l'art et les activités scéniques s'avèrent des vecteurs particulièrement puissants.

Cet article se concentre sur deux approches artistiques d'établissement de la vérité: le body mapping (cartographie mentale du corps) et les memory boxes (boîtes de la mémoire). À travers ces pratiques, nous verrons que l'art fondé sur la mémoire crée un lieu propice à la confrontation du passé et au développement d'un dialogue social éloquent où réside un fort potentiel d'action.

Les body maps (cartes corporelles) représentent l'histoire personnelle d'un individu sous la forme d'une esquisse grandeur nature de son corps. Développée en Afrique du Sud en 2002, cette méthode psychosociale donne aux survivant·e·s non recon-

nu·e·s comme tel·le·s l'occasion de se remémorer et de communiquer leurs expériences. À l'origine, elle fut conçue pour lutter contre les stigmates auxquels sont confronté·e·s les patient·e·s atteint·e·s du VIH/sida et discerner – au-delà des manifestations physiques de la maladie – les moyens de figurer la souffrance mentale qui y est liée. Cela en fait un outil de poids dans l'établissement et la défense de la vérité.

En 2012, une organisation kényane nommée TICAH a regroupé 12 personnes autrefois détenues illégalement puis torturées à Nyayo House, un bâtiment public de Nairobi utilisé par le régime Moi (1979-2002) comme centre clandestin de détention. Ces survivant·e·s ont créé des autoportraits grandeur nature dans lesquels ils et elles ont partagé leurs

and detention centre during the Moi regime (1979–2002). Through body mapping, these survivors created life-size self-portraits in which they shared their painful stories of trauma and loss but also their hopes and aspirations for the future. This process also allowed them to reflect on the support structures they had developed over the years.

The participants retold their stories through different art-based exercises involving drawing and painting, in an effort to identify the physical and emotional effects of trauma. They gained a more holistic understanding of their own past by coming to terms with their psychological trauma and visible scars. The maps, created and populated with stories of physical and psychological suffering as well as resilience, were

shared among the participants, leading them to identify as a coherent group based on their similar experience.

In Nairobi, the creation of body maps helped the survivors advocate for greater recognition. The group came back together a year later at Nyayo House for a small ceremony during which cleansing rituals were performed and candles were lit as symbols of healing – the result of a process that began when they first shared their stories through body maps.

In Afghanistan, after more than three decades of violent conflict that has claimed millions of victims, accountability for massive human rights abuses remains elusive and those who have suffered continue to be silenced. When there is no formal transitional justice mechanism in place, truth-tell-

ing initiatives led by civil society can be the only way to contribute to the victims' healing process.

The Afghanistan Human Rights and Democracy Organisation (AHRDO) developed the Memory Box project whereby a victim's family prepares a small wooden box to serve as a shrine and storage place for their lost loved one's significant belongings.

Under the guidance of the facilitator, the participants, chosen from among various ethnic groups, create their boxes and select what to put in them – primarily artefacts with sentimental meaning such as copies of the Quran, wedding certificates, letters and identity cards. During this process, the participants also produce other artistic creations related to their life stories. Ultimately, they sketch out their entire

life journey, highlighting significant events.

The participants are also encouraged to reflect on the successive national flags of Afghanistan, each the symbol of a different regime and thus a link to a painful personal loss.

Once all the artistic objects and personal artefacts have been created and gathered, the participants assemble and curate their memory boxes as small shrines. They then prepare a personal narrative to explain the contents of their box. The memory boxes are presented publicly, with the victim's family acting as guides, explaining to visitors the role the objects played in their personal story.

By using art-based approaches such as body mapping and memory boxes, victims and survivors are

“Accountability for massive human rights abuses remains elusive and those who have suffered continue to be silenced.”

«L'impunité perdue et les personnes les plus touchées continuent à souffrir en silence.»

douloureuses histoires de traumatisme et de dépossession, mais aussi leurs espoirs et aspirations pour l'avenir. Ce processus leur a également permis de réfléchir aux structures d'accueil qu'ils et elles ont développées au fil des ans.

Les participant·e·s racontent leur histoire à l'aide de différents exercices de dessin et de peinture, afin d'identifier les effets physiques et émotionnels des traumatismes. En les acceptant, ils et elles acquièrent une compréhension plus globale de leur passé. À la fois histoires de souffrance et de résilience, les cartes corporelles sont partagées et favorisent ainsi un sentiment d'appartenance autour d'une expérience commune.

À Nairobi, la création de cartes corporelles a aidé les survivant·e·s à militer pour plus de reconnaissance.

Le groupe s'est retrouvé un an plus tard à Nyayo House pour une petite cérémonie au cours de laquelle des rituels de purification ont été accomplis et des bougies allumées en symboles de guérison – le résultat d'un processus entamé au moment de l'échange initial de leur histoire par le biais des cartes corporelles.

En Afghanistan, après plus de trois décennies d'un conflit marqué par des violations massives des droits humains et des millions de victimes, l'impunité perdue et les personnes les plus touchées continuent à souffrir en silence. Lorsqu'il n'existe aucun mécanisme officiel de justice transitionnelle, les initiatives d'établissement de la vérité menées par la société civile sont parfois le seul moyen de contribuer au processus de guérison.

Le projet Memory Box mis au point par l'Afghanistan Human Rights and Democracy Organisation (AHRDO, Organisation afghane des droits humains et de la démocratie) encourage les familles à créer une petite boîte en bois qui servira de sanctuaire où seront conservées les affaires personnelles les plus représentatives du ou de la disparu·e.

Sous les instructions d'un·e conseiller·ère, les participant·e·s, choisi·e·s parmi divers groupes ethniques, construisent leur boîte avant de sélectionner ce qu'ils et elles vont y mettre – principalement des objets dotés d'une valeur sentimentale, par exemple un exemplaire du Coran, un certificat de mariage, des lettres, une pièce d'identité. Ce processus prévoit aussi d'autres réalisations en lien avec l'histoire de

leur vie, dont ils et elles tracent finalement une esquisse, afin d'en souligner les événements les plus significatifs.

On les encourage également à réfléchir aux différents drapeaux nationaux qui se sont succédés, chacun symbolisant un régime différent et par là même une disparition ou un deuil dans leur entourage.

Une fois tous les objets artistiques et les artefacts personnels fabriqués et réunis, de petits sanctuaires sont composés à partir des boîtes. Les participant·e·s préparent alors le récit individuel qui en expliquera le contenu puis, au moment de la présentation publique, la famille tient le rôle de guide et raconte aux visiteur·se·s en quoi ces objets ont compté.

Les approches artistiques du body mapping et de la memory box

Rahilah, Tamana, and Tabasum killed 2015,
Memory Box made by the brother/son,
Habib Wali

Rahilah, Tamana, et Tabasum tuées
en 2015, Boîte de la mémoire réalisée
par leur frère/fils, Habib Wali



empowered to conceptualise and develop their memory projects within a group. These approaches create a safe space in which the voices and experiences of victims and survivors of violence can be heard.

When formal transitional justice mechanisms fail, art-based memorialisation and truth-telling initiatives offer a window into the lives of victims, giving them a chance to explore their personal history through a reflective artistic process. This culminates in the creation of physical spaces of remembrance and memory. Individual memories and narratives can thus be understood from a collective perspective and contribute to a broader truth-telling endeavour and healing process.

habilitent les victimes et survivant-e-s à conceptualiser et à développer leurs projets mémoriels. Elles établissent un espace sûr dans lequel leur voix sauront être entendues.

Lorsque les mécanismes formels de la justice transitionnelle échouent, les initiatives de mémorialisation et d'établissement de la vérité basées sur l'art ouvrent une fenêtre sur la vie des victimes et leur permettent de sonder leur histoire personnelle par le biais d'un processus de réflexion. Ce dernier culmine en la création d'espaces physiques consacrés au souvenir et à la mémoire. Dès lors, les réminiscences et les récits individuels s'appréhendent dans une perspective collective; ils contribuent à amplifier les efforts pour établir la vérité et cultivent le processus de guérison.

‘Warmth, Comfort and a Creative Outlet’: Humanitarian Uses of Craft Therapy

¹ ICRC archives, Geneva (ACICR), B Sg 45, letter from Mrs Bromley Davenport, Invalid Comforts Section, to Mr Maxwell, Prisoners of War Department, 28 November 1941, appendix entitled ‘Help For Our Prisoners of War’

In the summer of 1941, the Association of Occupational Therapists (AOT) presented a forward-thinking initiative to the British Red Cross Joint War Organisation. They urged that ‘some form of occupation be provided which could help to pass the time more happily for prisoners, and, if possible, provide warmth, comfort and a creative outlet for the boredom and sense of frustration which must be the inevitable result of their captivity’.¹ The following essay attempts to shed light on this particular moment in history and the individuals and parties involved, as documented in the archives held at the ICRC in Geneva. While concern for the welfare of prisoners and wounded soldiers had been present in previous conflicts, what was novel in this situation was

² The Scottish AOT was first established in 1932, followed by the AOT for England, Wales and Northern Ireland in 1936

³ ACICR, B Sg 45, Davenport to Maxwell, appendix entitled ‘Occupational Therapy as applied to Orthopaedic cases, compiled by E. Dormer, Ministry of Pensions Hospital, Stanmore, Middlesex’

⁴ ACICR, B Sg 45, J. Zimmermann, ‘Report on conference held at 55 Pall Mall, S.W.1, 18.7.1941’

⁵ These were Camp 1, at Grizedale Hall, Ambleside, Cumberland; Camp 2, at Toft Hall, Knutsford, Cheshire; Camp 8, in Warth Mills, Bury, Lancashire; Camp 12, at Donaldson’s School, West Coates, Edinburgh; and Camp 15, in Shap, Cumberland. [Roger Thomas, *Twentieth Century Military Recording Project: Prisoner of War Camps (1939–1948)*, English Heritage, 2003, pp.18–20]

⁶ ACICR, B Sg 45, Zimmermann, 18 July 1941

the convergence of a young medical profession with the administration and logistics of humanitarian aid.²

Outlining the ‘basic principles of Occupational Therapy’, Miss E. Dormer, in charge of the Occupational Therapy Department at the Ministry of Pensions Hospital in Stanmore, Middlesex, set out the following purposes:

- To use the type of activity that will accomplish a particular object.
- To provide the type of work that will have a useful end.
- The work should be interesting, entertaining and carried out in competition with others, at times.
- The articles made should have an appreciative value.
- The work should be graded.
- Exercises require a knowledge of muscle action.³

On 18 July 1941, a conference on the subject was attended by John Barwick of the YMCA World Committee, Mrs Owen and Miss English of the AOT, David Hodgkin of the Society of Friends and Mr R.A. Haccius, the London delegate for the International Committee of the Red Cross (ICRC). These individuals formed the Prison Camps Occupational Committee.⁴ Owen and English acted as consultants after carrying out a questionnaire across five prisoner-of-war (POW) camps.⁵ Their recommendation was that ‘the possibility vary as between camps, but each camp must be given the occupations which are appropriate to the men there’.⁶ At the heart of this therapeutic approach was an emphasis on handicrafts. With its roots in the social reform and Arts and

Claire FitzGerald

«Un peu de chaleur, de confort, et un exutoire créatif»: les usages humanitaires de l’artisanat thérapeutique

¹ Archives du CICR, Genève (ACICR), B Sg 45, Lettre de Mme Bromley Davenport, Invalid Comforts Section, à M. Maxwell, Prisoners of War Department, 28 novembre 1941, annexe intitulée «Help For Our Prisoners of War»

Au cours de l’été 1941, l’Association of Occupational Therapists (AOT, association des ergothérapeutes) présenta à la Joint War Organisation (JWO, Organisation conjointe de la guerre) de la Croix-Rouge britannique une initiative avant-gardiste l’exhortant à organiser une «certaine forme d’occupation, laquelle pourrait aider les prisonniers à passer le temps de manière plus heureuse et, si possible, leur procurer un peu de chaleur, de confort ainsi qu’un exutoire créatif aux sentiments d’ennui et de frustration résultant inévitablement de leur captivité».¹ Cet essai tente de faire la lumière sur ce moment particulier de l’histoire ainsi que sur les personnes et les parties concernées, telles qu’elles apparaissent dans les archives du CICR à Genève. Si la préoccupation pour le bien-être des prisonniers et des

² L’AOT écossaise a été créée en 1932, suivie en 1936 par l’AOT d’Angleterre, du Pays de Galles et de l’Irlande du Nord.

³ ACICR, B Sg 45, Davenport à Maxwell, annexe intitulée «Occupational Therapy as applied to Orthopaedic cases, compiled by E. Dormer, Ministry of Pensions Hospital, Stanmore, Middlesex»

⁴ ACICR, B Sg 45, J. Zimmermann, «Report on conference held at 55 Pall Mall, S.W.1, 18.7.1941»

⁵ Il s’agit du Camp 1, Grizedale Hall, Ambleside, Cumberland; du Camp 2, Toft Hall, Knutsford, Cheshire; du Camp 8, Warth Mills, Bury, Lancashire; du Camp 12, Donaldson’s School, West Coates, Edimbourg; et du Camp 15, Shap, Cumberland. [Roger Thomas, *Twentieth Century Military Recording Project: Prisoner of War Camps (1939–1948)*, English Heritage, 2003, pp.18–20]

soldats blessés se manifestait déjà lors de conflits antérieurs, la nouveauté de cette situation tient dans les efforts convergents d’une profession médicale encore jeune et du personnel administratif et logistique de l’aide humanitaire.²

Dans son exposé des «principes de base de l’ergothérapie», Mlle E. Dormer, Responsable du service d’ergothérapie à l’hôpital du ministère des Pensions de Stanmore, dans le Middlesex, définit les objectifs suivants:

- Avoir recours au type d’activité adéquat pour la réalisation d’un objet en particulier.
- Proposer des travaux ayant la plus grande utilité possible.
- Le travail se doit d’être intéressant et divertissant. Il pourra dans certains cas être effectué en concurrence avec d’autres.

- Les articles fabriqués doivent posséder une portée gratifiante.
- Le travail doit être noté.
- Les exercices nécessitent une connaissance de l’action des muscles.³

Le 18 juillet 1941, une conférence sur le sujet réunit John Barwick du Conseil mondial des YMCA, Mme Owen et Mlle English de l’AOT, David Hodgkin de la Société religieuse des Amis et M. R.A. Haccius, le délégué londonien du Comité international de la Croix-Rouge (CICR). Ensemble, ces personnes formèrent le Comité pour la promotion de l’ergothérapie dans les camps de prisonniers.⁴ Mme Owen et Mlle English, qui avaient réalisé une enquête par questionnaire dans cinq camps de prisonniers de guerre⁵ (PG), y officiaient comme consultantes.

⁷ Michelle Perryman-Fox and Diane L. Cox, 'Occupational Therapy in the United Kingdom: Past, Present, and Future', *Annals of International Occupational Therapy*, Vol. 3, No. 3, 2020, p.145

⁸ The financing of the preliminary outlay was split among the ICRC, the YMCA and the Society of Friends. [ACICR, B Sg 45, Meeting held at the YMCA, 4 Great Russell Street, 1 October 1941, attended by R.A. Haccius (ICRC), David Hodgkin (Society of Friends), Adam Scott (YMCA), Mrs Shaw (YMCA), Miss Maby (ICRC, Secretary)]

⁹ ACICR, B Sg 45, ELT Intercroixrouge Geneva, received 25 August 1941. R.A. Haccius sent a report to the ICRC in Geneva of his visits of 27 August to 6 September to General Hospital No. 4, and camps 1, 2, 6, 8, 12, 15, 17 and 24 [ACICR, B Sg 45, R.A. Haccius, 'Rapport general', 10 September 41, Letter No. 195]

Crafts movements of the 19th century, the idea that arts provided a 'freeing principle that enabled one's hands to create meaning' strongly influenced the work of the pioneering Dr Elizabeth Casson (1881–1954), who opened the first school of occupational therapy in the United Kingdom, in 1930.⁷

As the practicalities and cost of sourcing materials increased, an emphasis on textile crafts became apparent, alongside bookbinding.⁸ A key strategic parameter was that the German government must grant reciprocity to British POWs in Germany; confirmation of this arrived on 25 August 1941.⁹ Weaving equipment was thereupon sent to Camp 8, where there was a master weaver, and to General Hospital No. 4. Meanwhile, a book on rug making was translated



D'après leurs recommandations, «les possibilités varient d'un camp à l'autre et chacun d'entre eux devra prévoir les types d'occupations convenant aux hommes qui s'y trouvent».⁶ Cette approche thérapeutique mettait tout particulièrement l'accent sur l'artisanat. Héritière de la réforme sociale et des mouvements Arts and Crafts (arts et artisanats) du XIX^e siècle, l'idée selon laquelle les arts fournissent un «principe de libération permettant aux mains de créer du sens» a fortement influencé le travail de la pionnière Elizabeth Casson (1881-1954), qui ouvrit en 1930 la première école d'ergothérapie du Royaume-Uni.⁷

Alors que les difficultés pratiques et le coût de l'approvisionnement en matériaux augmentaient, les travaux textiles et de reliure prirent

⁶ ACICR, B Sg 45, Zimmermann, 18 juillet 1941

⁷ Michelle Perryman-Fox et Diane L. Cox, «Occupational Therapy in the United Kingdom: Past, Present, and Future», *Annals of International Occupational Therapy*, Vol. 3, No. 3, 2020, p. 145

⁸ La mise de fond préliminaire fut répartie entre le CICR, le YMCA et la Société religieuses des Amis. [ACICR, B Sg 45, réunion tenue au YMCA, 4 Great Russell Street, le 1^{er} octobre 1941, à laquelle assistèrent R.A. Haccius (CICR), David Hodgkin (Société religieuse des Amis), Adam Scott (YMCA), Mme Shaw (YMCA), Mlle Maby (CICR, secrétaire)]

Leading aircraftman Cheshire, admitted with a broken wrist and elbow, sits at a loom and weaves a rug as part of his rehabilitation at the Robert Jones and Dame Agnes Hunt Orthopaedic Hospital, Oswestry. ©IWM D 21463

Admis pour une fracture du poignet et du coude, l'officier pilote Cheshire tisse un tapis dans le cadre de sa rééducation à l'hôpital orthopédique Robert Jones et Dame Agnes Hunt, à Oswestry. ©IWM D 21463

into German and sent to the War Office for censorship.¹⁰

This pilot project was trialled through the Invalid Comforts Section of the Joint War Organisation of the British Red Cross Society and Order of St John of Jerusalem. The section was set up in October 1939 by Mrs H.R. Bromley Davenport, who had been in charge of a similar service during the First World War.¹¹ English, the aforementioned occupational therapist, advised on what materials would be required for ‘a small number of Auto-Therapy parcels’ to be sent via airmail ‘to severely wounded men as Psychological Invalid Comfort’.¹² The parcels included prepared examples of work, as well as directions and designs. They were sent to patients with tuberculosis, men with facial injuries in

Neuilly, those ‘stuck on their backs’ in the Sonderlazaret facility in Brussels and the Reserve-Lazaret Obermassfeld prisoner of war hospital.¹³

The items on the dispatch list were largely geared towards the production of textile-based crafts and included small hand looms, French knitting frames, and equipment for tablet weaving, tapestry and embroidery, needle-weaving on hessian, felt appliqué pictures, quilting, raffia work, rugs, macramé work, and knitting and crochet.¹⁴

In her previously cited report, Dormer further explained how specific textile crafts could support the ‘rehabilitation and restoration of function in disabled extremities’. For example, rug making was specifically advised for fingers and wrists. Weaving was sug-

¹⁵ *ibid.*, E. Dormer appendix

¹⁶ ACICR, B Sg 45, meeting at the YMCA 1 October 1941

¹⁷ ‘Death of Miss Lucie Odier’, *International Review of the Red Cross*, No. 244, 1985, pp.35–6

¹⁸ Lauren Leone (ed.), *Craft in Art Therapy: Diverse Approaches to the Transformative Power of Craft Materials and Methods*, New York, Routledge, 2021

gested as much for fingers and wrists as for re-educating the arm, elbow and shoulder.¹⁵

Colonel Howitt, an occupational therapy adviser for the War Office, reported that 25 instructors were being trained and would be ready to help wounded prisoners by March 1942.¹⁶ Ultimately, the goal was for this British-led initiative to be scaled up and centralised via the ICRC. For this purpose, Davenport sought support from Lucie Odier (1886–1984), a professional nurse posted in London, who was tasked with establishing what would become the ICRC’s Relief Division.¹⁷ The question of the further development of this scheme remains unanswered; the last document in the archive is a letter sent by Mr J. Maxwell, of the British Red Cross, to Odier on 5 December

1941, in view of discussing the matter further. Today, the healing aspects of crafts continue to spark debate and interest, notably with regard to their potential for collective action and social justice.¹⁸

“Today, the healing aspects of crafts continue to spark debate and interest.”

«Aujourd’hui encore, les aspects thérapeutiques de l’artisanat suscitent le débat et l’intérêt.»

une place plus importante.⁸ Selon un paramètre stratégique clé de l’initiative, le gouvernement allemand devait accorder la réciprocité aux prisonniers de guerre britanniques en Allemagne, ce qui fut confirmé le 25 août 1941.⁹ Du matériel de tissage fut alors envoyé au camp 8, où se trouvait un maître tisserand, ainsi qu’à l’hôpital général n° 4. Pendant ce temps, un livre consacré à la fabrication de tapis était traduit en allemand puis envoyé au War Office (Bureau de la Guerre), chargé de la censure.¹⁰

Ce projet pilote fut testé par la section Invalid Conforts (dédiée au confort des invalides) de l’Organisation conjointe de la Société britannique de la Croix Rouge et l’Ordre de Saint-Jean de Jérusalem. Celle-ci fut créée en octobre 1939 par Mme H.R. Bromley Davenport, responsable d’un service

similaire lors de la Première Guerre mondiale.¹¹ Mlle English, l’ergothérapeute susmentionnée, prodigua alors des conseils sur le matériel nécessaire à la constitution «d’un petit nombre de colis d’auto-thérapie» à acheminer par avion «en soutien psychologique aux grands blessés». Les colis contenaient des exemples préparés de travaux ainsi que des instructions et des dessins. Ils étaient envoyés aux personnes atteintes de tuberculose, à des hommes blessés au visage à Neuilly, à des personnes «coincées sur le dos» dans l’établissement de Sonderlazaret à Bruxelles, ou à l’hôpital de prisonniers de guerre Reserve-Lazaret Obermassfeld.¹³

Sur le bordereau d’expédition figurent des articles en grande partie destinés à la production d’objets textiles, notamment de petits métiers

à tisser manuels, des tricotins et des équipements de tissage au carton, de couture sur toile de jute, de tapisserie et de broderie, ou alors destinés aux tableaux en appliques de feutrine, au travail du raphia, capitonnage, tissage de tapis, macramé, tricot, crochet.¹⁴

Dans son rapport cité plus haut, Mme Dormer explique en outre la façon dont certains métiers textiles en particulier peuvent contribuer à «la réhabilitation et à la restauration des extrémités mutilées». La fabrication de tapis, par exemple, est spécifiquement recommandée pour les doigts et les poignets, de même que le tissage, pour la rééducation du bras, du coude et de l’épaule.¹⁵

Conseiller en ergothérapie pour le War Office, le colonel Howitt rapporte que 25 instructeurs en cours

de formation seront prêts à aider les prisonniers blessés d’ici à mars 1942.¹⁶ À terme, le CICR souhaitait étendre et centraliser cette initiative britannique. Dans ce but, Mme Davenport sollicita le soutien de Lucie Odier (1886-1984), une infirmière professionnelle en poste à Londres, qui serait chargée de créer la future Division des secours du CICR.¹⁷ La question de savoir ce qu’est devenu par la suite ce projet reste sans réponse; le dernier document des archives est une lettre envoyée par M. J. Maxwell, de la Croix-Rouge britannique, à Lucie Odier le 5 décembre 1941, en vue d’approfondir le sujet. Aujourd’hui encore, les aspects thérapeutiques de l’artisanat suscitent le débat et l’intérêt, notamment au regard du potentiel de cette pratique en matière d’action collective et de justice sociale.¹⁸

¹⁰ ACICR, B Sg 45, meeting held at the YMCA, 4 Great Russell Street, 1 October 1941. Book reference: Ivy Penelope Roseaman, *Rug Making*, Leicester, Dryad Press, 1939

¹¹ British Red Cross, ‘Second World War Prisoner of War Parcels’, p.3, <https://vad.redcross.org.uk/>

¹² ACICR, B Sg 45, letter from Mrs Bromley Davenport to Mr Maxwell, 28 November 1941

¹³ *ibid.*

¹⁴ *ibid.*, appendix entitled ‘Help for Our Prisoners of War’

⁹ ACICR, B Sg 45, ELT Intercroixrouge Genève, reçu le 25 août 1941. R.A. Haccius envoya un rapport au CICR à Genève sur ses visites du 27 août au 6 septembre à l’hôpital général n° 4 et aux camps 1, 2, 6, 8, 12, 15, 17 et 24. [ACICR, B Sg 45, R.A. Haccius, «Rapport général», 10 septembre 41, Lettre n° 195]

¹⁰ ACICR, B Sg 45, réunion tenue au YMCA, 4 Great Russell Street, le 1^{er} octobre 1941. Référence du livre: Ivy Penelope Roseaman, *Rug Making*, Leicester, Dryad Press, 1939

¹¹ Croix-Rouge britannique, «Second World War Prisoner of War Parcels», p. 3, <https://vad.redcross.org.uk/>

¹² ACICR, B Sg 45, Lettre de Mme Bromley Davenport à M. Maxwell, 28 novembre 1941

¹³ *ibid.*

Afshan Heuer specializes in cultural strategy, audience evaluation and development, exhibition and public programme curation, visitor engagement, and transformative learning. She has worked in various positions at Swiss museums, including the Musée de l'Elysée, the Olympic Museum and the Maison d'Ailleurs. Heuer's passion for empowering museums in devising effective strategies for visitor engagement led to her PhD at the University of Leicester and her current position at EPFL in the Laboratory for Experimental Museology. As a consultant, Heuer contributes her expertise to projects such as *Humanitarian Principles: Here & Now* (produced by the Swiss Federal Department of Foreign Affairs and the Musée de l'Elysée, in conversation with the International Committee of the Red Cross), a travelling installation for which she curated the 'Dialogues on Humanity'.

Luis Carlos Tovar is a visual artist from Bogotá, Colombia. Currently based in Paris, he is particularly interested in post-photography and archives, exploring the processes of creation of otherness and how personal memory shapes collective memory. He has worked with vulnerable groups in his native country and with refugees in Europe. Tovar is committed to social justice and has developed decentralised educational spaces. His work integrates different media such as photography, painting, mixed media and video installation.

Paola Forgiione has worked with the International Committee of the Red Cross (ICRC) since 2014, carrying out missions in Africa, the Americas, the Middle East and Europe. She is currently working at the organisation's headquarters in Geneva as a legal adviser in international humanitarian law. Forgiione holds a PhD in international justice and human rights from the University of Pavia in Italy and studied art history at the École du Louvre in Paris and the Nuova Accademia delle Belle Arti in Milan. She is a freelance contributor to contemporary art magazines.

Impacting

Afshan Heuer

Luis Carlos Tovar

Paola Forgiione

Afshan Heuer est experte en stratégie culturelle, en conception d'expositions et de programmes événementiels, en évaluation et engagement des visiteur-euse-s, et en développement des publics. Spécialiste de l'apprentissage transformateur, elle a occupé différents postes dans des institutions suisses comme le Musée de l'Elysée, le Musée Olympique ou la Maison d'Ailleurs. Sa passion pour l'élaboration de stratégies permettant aux musées de s'autonomiser dans les pratiques d'engagement des visiteur-euse-s l'a conduite à effectuer une recherche doctorale à l'Université de Leicester puis à occuper son poste actuel au Laboratoire de muséologie expérimentale de l'EPFL. Elle est également consultante sur divers projets, par exemple *Principes humanitaires, ici et maintenant* (produit par le Département fédéral suisse des affaires étrangères et le Musée de l'Elysée en conversation avec le Comité international de la Croix-Rouge), une installation itinérante dont elle a curaté la section «Dialogues sur l'humanité».

Luis Carlos Tovar est un artiste visuel né à Bogotá, en Colombie. Actuellement domicilié à Paris, il s'intéresse tout particulièrement à la post-photographie, aux archives, à l'exploration des processus de création de l'altérité et à la manière dont la mémoire individuelle façonne la mémoire collective. Il a travaillé avec des populations vulnérables dans son pays natal et avec des réfugiés en Europe. Défenseur de la justice sociale, il a créé des espaces d'enseignement décentralisés. Son travail intègre divers médias comme la photographie, la peinture et la vidéo.

Paola Forgiione travaille depuis 2014 avec le Comité international de la Croix-Rouge (CICR) sur des missions en Afrique, aux Amériques, dans le Moyen-Orient et en Europe. Elle est actuellement en poste au siège de l'organisation à Genève en tant que conseillère légale en droit humanitaire. Détentrice d'une thèse en justice internationale et droits de l'homme de l'université de Pavie en Italie, Paola Forgiione a aussi étudié l'histoire de l'art à l'École du Louvre à Paris et à la Nuova Accademia delle Belle Arti de Milan. Elle écrit pour divers magazines d'art contemporain.

The Art of Transformation

Can art be a vector for change? What if people's connections with art could encourage positive change in perceptions, beliefs and even society? Through engagement, critical reflection, dialogue and transformative learning, it is possible.

This article focuses on what shapes the viewer's perceptions, interpretations and meaning-making processes and explains how 'viewing art' can be turned into an active, transformative learning experience. I will both provide the theoretical basis and explain how transformative learning experiences can be fostered in practice, using art as a vector for change.

The polysemic nature of objects

Objects are polysemic. Museums present objects, artefacts and

works of art for the public who, in turn, observe them, reflect and make meaning of them.

The polysemic nature of objects allows the viewer to see and feel different things while viewing the same object, inciting museum-goers to construct multiple meanings. Inspired by Elaine Heumann Gurian (1999), let us consider a metal cup from the collection of the International Red Cross and the Red Crescent Museum. It is a utilitarian object: a mass-produced aluminium cup used to drink from. However, this particular cup has both multiple meanings and a hidden story. This cup is from Iraq, dating from the period 1985 to 1990. It is an Iraqi Army cup. The historical context of the cup and its intended use evoke war – in this case, the Iran-Iraq war in the 1980s.

However, this particular cup also has a personal story: 'This Iraqi army cup was engraved by an Iranian prisoner of war and given to the delegate helping him return to his home country'.¹ When the viewer is provided with this information, this object can suddenly be seen to represent human suffering as well as a release from suffering, becoming a symbol of survival and human dignity as well as a gesture of gratitude.

This serves to show that the 'intention' (or the intended use) of an object is often different from its 'associated stories or meanings'. Furthermore, once provided with the object's 'associated history and story', the individual automatically transfers their knowledge (in this case of the war) to the object.² Thus the 'story' of an

¹ Roger Mayou et al., *Prisoners' Objects: The Collection of the International Red Cross and Red Crescent Museum*, Milan, 5 Continents Editions, 2017, p.140

² Elaine Heumann Gurian, 'What Is the Object of This Exercise? A Meaningful Exploration of the Many Meanings of Objects in Museums', *Daedalus: Journal of the American Academy of Arts and Sciences*, Summer 1999, p.171

Afshan Heuer

“The object becomes a symbol of survival and human dignity as well as a gesture of gratitude.”

«L'objet devient une marque de gratitude, un symbole de l'instinct de survie et de la dignité humaine.»

L'art de la transformation

L'art peut-il être vecteur de changement? La relation à l'art aiderait-elle à affiner les façons de percevoir, à relativiser les systèmes de croyance, voire à améliorer la société? C'est réalisable en effet, à force d'engagement critique, de dialogue, et grâce à l'apprentissage transformateur.

Cet article se concentre sur la formation des impressions, interprétations et processus de création de sens chez le ou la regardeur·euse, et décrit comment «voir de l'art» peut devenir une expérience d'apprentissage active, formatrice. Je poserai les bases théoriques de cette dernière avant de montrer les façons dont elle peut être engagée en pratique pour utiliser l'art comme vecteur de changement.

La nature polysémique des objets

Les objets sont polysémiques. Les musées présentent des artefacts ou des œuvres d'art au public, qui à son tour les observe, les pense, leur confère du sens.

Cette nature polysémique permet au ou à la regardeur·euse de voir et de ressentir différentes choses face à un seul et même objet: ainsi se créent, entre les murs des musées, des significations multiples. Considérons, à la façon d'Elaine Heumann Gurian (1999), une tasse en métal de la collection du Musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge. Il s'agit d'un objet utilitaire: un gobelet en aluminium fabriqué en série, utilisé pour boire. Celui-ci possède néanmoins de multiples significations et même

une histoire cachée. Il date de la période 1985-1990 et provient des forces armées d'Irak. Son contexte historique et sa fonction première évoquent la guerre, en l'occurrence celle entre l'Iran et l'Irak pendant les années 1980. Une histoire personnelle se dessine également à travers lui: «Cette tasse de l'armée irakienne a été gravée par un prisonnier de guerre iranien puis offerte au délégué qui l'avait aidé à retourner dans son pays d'origine». Muni·e de ces informations, le ou la regardeur·euse y voit soudain une représentation à la fois de la souffrance et de son atténuation; l'objet devient une marque de gratitude, un symbole de l'instinct de survie et de la dignité humaine.

Cela montre que «l'intention» (ou fonction première) d'un objet

¹ Roger Mayou et al., *Prisoners' Objects: The Collection of the International Red Cross and Red Crescent Museum*, Milan, 5 Continents Editions, 2017, p.140

object may be of fundamental importance to the object's meaning.

Transformative learning and meaning-making

Personal interpretation and critical reflection are also fundamental to meaning-making, as 'from a transformative perspective and in alignment with the constructivist paradigm, meaning is considered to exist within each individual and is generated through the interpretation of experiences (based on past experience) with objects and people in the external world'.³ Jack Mezirow, the founder of transformative theory, maintains that meaning is constructed through the interpretation of experience:

Learning is a dialectical process of interpretation in which we interact with

³ Afshan Heuer, *Darwin and the Evolution Revolution: Audiences, Culture, Worldview, Transformative Learning*, PhD thesis, Leicester, University of Leicester, 2013, p.62

⁴ Jack Mezirow, *Transformative Dimensions of Adult Learning*, ed. Alan B. Knox, San Francisco, Jossey-Bass Inc., 1991, p.11

² Elaine Heumann Gurian, 'What Is the Object of This Exercise? A Meandering Exploration of the Many Meanings of Objects in Museums', *Daedalus: Journal of the American Academy of Arts and Sciences*, été 1999, p. 171

³ Afshan Heuer, *Darwin and the Evolution Revolution: Audiences, Culture, Worldview, Transformative Learning*, Thèse de doctorat, Leicester, University of Leicester, 2013, p. 62

⁴ L'apprentissage est un processus dialectique d'interprétation dans lequel nous interagissons avec des objets et des événements, guidés par un ensemble d'attentes préalable. Normalement, lorsque nous apprenons quelque chose, nous attribuons une signification antérieure à une expérience nouvelle. [...] Dans l'apprentissage par transformation, cependant, nous ré-interprétons une ancienne expérience à partir d'un nouvel ensemble d'attentes, lui donnant ainsi un tout autre sens et une perspective différente.

diffère souvent de ses «histoires ou significations associées». En outre, une fois au fait de «l'histoire et du récit (qui y sont) associés», l'individu y transfère automatiquement ses propres connaissances (de la guerre, dans le cas présent)² – «l'histoire» de l'objet s'avère alors un constituant fondamental de sa signification.

L'apprentissage transformateur et la construction de sens

L'interprétation personnelle et la réflexion critique sont également des éléments fondamentaux de la construction de sens, car «dans une perspective transformatrice et en accord avec le paradigme constructiviste, on considère le sens comme inhérent à l'individu, et généré par l'interprétation d'expériences

*objects and events, guided by an old set of expectations. Normally, when we learn something, we attribute an old meaning to a new experience. [...] In transformative learning, however, we reinterpret an old experience from a new set of expectations, thus giving a new meaning and perspective to the old experience.*⁴

As meaning-making is central to learning, Mezirow defines the meaning-making process as follows:

As there are no fixed truths or totally definitive knowledge, and because circumstances change, the human condition may best be understood as a continuous effort to negotiate contested meanings. [...] That is why it is so important that adult learning emphasise contextual understanding, critical reflection on assumptions,

(fondé sur des expériences passées) avec des objets et des personnes du monde extérieur». ³ C'est ce que soutient Jack Mezirow, le fondateur de la théorie de l'apprentissage transformateur :

Learning is a dialectical process of interpretation in which we interact with objects and events, guided by an old set of expectations. Normally, when we learn something, we attribute an old meaning to a new experience. [...] In transformative learning, however, we reinterpret an old experience from a new set of expectations, thus giving a new meaning and perspective to the old experience.^{4/5}

La construction de sens étant au cœur de l'apprentissage, Mezirow définit son processus comme suit :

Cup, Iraq, 1985–1990, Metal and aluminium, height: 10.5 cm (International Red Cross and Red Crescent Museum, Geneva)
©Mauro Magliani and Barbara Piovan



Tasse, Irak, 1985-1990, métal et aluminium, hauteur: 10,5 cm (Musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge, Genève)
©Mauro Magliani et Barbara Piovan

As there are no fixed truths or totally definitive knowledge, and because circumstances change, the human condition may best be understood as a continuous effort to negotiate contested meanings. [...] That is why it is so important that adult learning emphasise contextual understanding, critical reflection on assumptions, and validating meaning by assessing reasons.^{6/7}

Comment, alors, un individu en vient-il ou elle à penser sa vision du monde de manière critique, voire même à l'altérer? Selon Mezirow, être confronté-e à des dilemmes entraînant une désorientation ou à une expérience en décalage avec sa vision actuelle du monde oblige à la reconsidérer de manière à pouvoir y «intégrer» l'expérience en question.

⁵ Jack Mezirow, *Transformative Dimensions of Adult Learning*, ed. Alan B. Knox, San Francisco, Jossey-Bass Inc., 1991, p. 11

⁶ Étant donné qu'il n'existe ni vérités fixes ni connaissances totalement définitives, et puisque les circonstances changent, la condition humaine s'envisagerait peut-être plus facilement sous l'angle d'un effort continu de négociation des significations contestées. [...] Il est donc primordial que l'apprentissage des adultes mette l'accent sur la compréhension du contexte, sur la remise en cause des hypothèses, et sur une validation des significations par l'évaluation des causalités.

⁷ *ibid*, pp.3–4

and validating meaning by assessing reasons.⁵

But what triggers an individual to critically reflect and possibly alter their view of the world? According to Mezirow, this may occur when an individual faces a ‘disorienting dilemma’, or an experience that does not fit into a person’s current belief of the world, forcing them to reconsider their beliefs in a way that will ‘fit’ this new experience into their worldview.

Transformative learning in practice

Humanitarian Principles: Here & Now, a contemporary art installation that has travelled around the globe, was produced by the Musée de l’Elysée in Lausanne and the Swiss Federal Department of Foreign Affairs, in conversation with the International

Committee of the Red Cross. Through art, the project aims to allow people to take the time to think, to feel and to reflect on the humanitarian sphere.

The overall objective of the section entitled ‘Dialogues on Humanity’ is to use six carefully selected media photographs as a tool to encourage audiences to slow down the process of reading images, to stimulate an inner dialogue through personal reflection, and to inspire visitor participation in discussions, dialogue and exchange about humanity. Engaging visitors in transformative learning experiences is fundamentally linked to the aim of the project, as both humanitarian action and transformative learning begin with a dilemma.

In curating the ‘Dialogues on Humanity’ section and devising the

educational content, my aim was to foster transformative learning experiences for audiences of all ages and all cultures. Visitors first explore the works on display freely, without the captions next to the images, inciting them to concentrate on details of the works as well as on their feelings and personal reactions. Not immediately providing the stories behind the images is fundamental to the transformative learning process, since it encourages critical reflection and personal interpretation. Only after visitors have devised their personal interpretation are the stories behind the images revealed.

‘Dialogues on Humanity’ involves a seven-step methodology: observation, connection, personal interpretation, dialogue, reframing (with the actual stories behind the images),

humanitarian principles and my life/ my story.⁶ Visitors are encouraged to construct meaning based on their prior knowledge, understandings and experiences, to express their interpretations, points of view and perspectives, to reflect on the interpretations of others and, finally, to reassess and reflect once again on their personal points of view and perspectives. Facing new information or dilemmas, the transformative learner will reassess their initial understandings and points of view through critical reflection. They may build on their past knowledge and understandings or revise them. This process can lead to changes in their perceptions as they integrate new information and new knowledge.

According to Edward Taylor, transformation can occur through

⁵ *ibid*, pp.3–4

⁶ Visitors are able to engage in dialogue and share personal stories both on site (in person) and via a digital platform that encourages dialogues across cultures and ages

“Visitors are encouraged to construct meaning based on their prior knowledge.”

«Les visiteur·euse·s sont encouragé·e·s à construire du sens directement à partir de leurs connaissances.»

L’apprentissage transformateur en pratique

Produite par le Musée de l’Elysée à Lausanne et le Département fédéral suisse des affaires étrangères, en conversation avec le Comité international de la Croix-Rouge, l’installation *Principes humanitaires, ici et maintenant* a fait le tour du monde. Ce projet vise à offrir au public un moment pour réfléchir, ressentir et penser la sphère humanitaire.

La section intitulée «Dialogues sur l’humanité» utilise six photographies soigneusement sélectionnées avec pour objectif d’ensemble d’aider le public à ralentir le processus de lecture des images, de stimuler une réflexion personnelle qui débouchera sur une véritable conversation intérieure et enfin de convier les visiteur·euse·s

à échanger sur ce sujet dans des espaces d’observation et de discussion. Fondamentalement, ce projet cherche à les engager dans des expériences d’apprentissage transformateur qui, à l’instar de l’action humanitaire, commencent toujours pas un cas de conscience.

En tant que curatrice de la section «Dialogues sur l’humanité» et responsable du contenu éducatif, j’ai eu comme ambition de favoriser des expériences d’apprentissage transformateur chez des publics de tout âge et de toutes cultures. Les visiteur·euse·s commencent par explorer librement les œuvres, privées à ce stade de leurs légendes, ce qui appelle à se concentrer sur les détails ainsi que sur ses sentiments, sur ses réactions personnelles. Tenir secrètes les histoires associées

aux images revêt une importance majeure dans le mesure où ce procédé pousse à la réflexion critique et à l’interprétation personnelle. Une fois ces dernières mises en marche, les légendes peuvent être révélées.

«Dialogues sur l’humanité» comprend une méthodologie en sept étapes: observation, connexion, interprétation personnelle, dialogue, révision (à la lumière des histoires réelles associées aux images), principes humanitaires et ma vie/mon histoire.⁸ Les visiteur·euse·s sont encouragé·e·s à construire du sens directement à partir de leurs connaissances, modes de compréhension et expériences antérieures puis à exprimer leurs interprétations et points de vue avant de réfléchir aux interprétations des autres pour enfin réévaluer leurs

propres perspectives et revenir sur leur jugement personnel. Confronté·e à ces nouvelles informations ou cas de conscience, le sujet en apprentissage transformateur entame une réflexion critique et introspective; il ou elle peut alors s’appuyer sur ses grilles de lectures pré-existantes, ou choisir de les mettre à jour. Au fur et à mesure de ce processus qui le ou la voit intégrer de nouvelles informations et élargir son savoir, c’est tout son regard sur le monde qui est susceptible d’évoluer.

Edward Taylor a postulé que la transformation peut se produire par le biais d’une révision objective (réflexion critique sur les hypothèses des autres) ou subjective (autoréflexion critique sur ses propres hypothèses), et a ainsi défini le changement majeur – la transformation de perspective – comme

⁸ Les visiteur·euse·s peuvent entamer une conversation et partager leurs histoires personnelles aussi bien sur place (en personne) que via une plateforme digitale favorisant les échanges entre les cultures et les âges.

objective reframing (critical reflection on the assumptions of others) or subjective reframing (critical self-reflection of one's own assumptions), and a major shift, seen as perspective transformation, is defined as 'a revision of meaning structures from experiences'.⁷ Mezirow claims that fostering transformative learning experiences can lead the learner to be more open to perspectives other than their own and become more accepting of alternative viewpoints (Mezirow, pp.196–226). According to Mezirow, the transformation of meaning perspectives leads to a shift in worldview. Thus, through critical reflection on meaning perspectives, individuals can be led to adopt a 'more inclusive, differentiated, permeable, and integrated perspective' (Mezirow, p.155).

Why is this important in the humanitarian field?

Encouraging visitors to engage with art focusing on humanitarian themes can serve to alleviate the issue of 'distant suffering' represented in the media by directly addressing the emotional reaction of the 'spectator' to helplessness or distress. Finally, as the expanded definition of transformative learning proposed by Elizabeth Kasl and Dean Elias perceives the individual as a part of a human system, transformative learning experiences can provide the possibility for an 'expansion of consciousness in any human system, thus the collective as well as the individual. [...] This expanded consciousness is characterised by new frames of reference, points of view or habits of the mind as well as

«Une façon de penser plus inclusive, différenciée, perméable et intégrée.»

«une révision des structures de sens à partir d'expériences».⁹ Mezirow affirme pour sa part qu'au fil de ces expérimentations l'apprenant-e peut être amené-e à s'ouvrir à des opinions autres que les siennes et à davantage de points de vue alternatifs (Mezirow, pp. 196-226). Selon lui, la vision du monde sera profondément altérée par la modification des perspectives de sens puisqu'une réflexion critique sur ces dernières peut rendre les personnes mieux disposées à adopter une «façon de penser plus inclusive, différenciée, perméable et intégrée» (Mezirow, p. 155).

En quoi est-ce important dans le domaine humanitaire ?

Stimuler l'intérêt du public pour ces œuvres d'art peut aider à

réduire le problème médiatique de la «souffrance à distance» en ce qu'elles abordent frontalement la réaction émotionnelle du ou de la «spectateur-riche» face aux représentations de l'impuissance ou de la détresse. Au final, en accord avec la définition étendue de l'apprentissage transformateur par Elizabeth Kasl et Dean Elias, en faire l'expérience peut faciliter une «expansion de la conscience dans n'importe quel système humain, c'est-à-dire aussi bien dans le collectif que dans l'individuel. [...] Cette conscience élargie a pour caractéristique la production de nouveaux cadres de référence, points de vue ou habitudes de l'esprit, ainsi que d'une structure encore inexplorée permettant d'impliquer l'identité même du système».^{10/11} En réfléchissant à ce point de vue

by a new structure for engaging the system's identity'.⁸ Reflecting on this view in my PhD thesis, I made the following point:

Kasl and Elias believe that [...] transformation occurs when individuals must modify their personal identities in relation to the identity of the group. This view allows for both an evolution of individual and group identities [...] [T]he inclusion of the collective in transformative theory is highly relevant in the assessment of learning as it allows researchers not only to analyse the effect of culture on learning through the transformation of individual meaning perspectives, but also to recognise the effect learning may have on the group meaning perspectives of culture itself.

⁷ Edward Taylor, 'The Theory and Practice of Transformative Learning: A Critical Review', *Information Series*, No. 374, Columbus, ERIC Clearinghouse on Adult, Career, and Vocational Education, 1998, p.6

⁸ Kasl, E. and Elias, D., 'Creating New Habits of Mind in Small Groups', in Mezirow, J. and Associates, *Learning as Transformation: Critical Perspectives on a Theory in Progress*, San Francisco, Jossey-Bass Inc., 2000, p.233

“A more inclusive, differentiated, permeable, and integrated perspective.”

dans ma thèse de doctorat, j'ai fait la remarque suivante :

*Kasl and Elias believe that [...] transformation occurs when individuals must modify their personal identities in relation to the identity of the group. This view allows for both an evolution of individual and group identities [...] [T]he inclusion of the collective in transformative theory is highly relevant in the assessment of learning as it allows researchers not only to analyse the effect of culture on learning through the transformation of individual meaning perspectives, but also to recognise the affect learning may have on the group meaning perspectives of culture itself.*¹²

Les spectateur-riche-s impliqué-e-s dans des expériences transformatrices par le biais de l'art sont donc

The viewers' engagement in transformative experiences through art can therefore promote critical reflection on personal views as well as on the views of others. But each individual can also be encouraged to question his or her own role in humanity and to actively engage in bringing about positive change in society as a whole.

encouragé-e-s à porter un regard critique à la fois sur leurs opinions personnelles et sur celles des autres. Chaque individu peut toutefois également se sentir incité-e à s'interroger sur son propre rôle au sein de l'humanité, et à s'engager activement pour apporter des changements positifs à la société dans son ensemble.

⁹ Edward Taylor, 'The Theory and Practice of Transformative Learning: A Critical Review', *Information Series*, No. 374, Columbus, ERIC Clearinghouse on Adult, Career, and Vocational Education, 1998, p. 6

¹⁰ expansion of consciousness in any human system, thus the collective as well as the individual. [...] This expanded consciousness is characterised by new frames of reference, points of view or habits of the mind as well as by a new structure for engaging the system's identity.

¹¹ Kasl, E. and Elias, D., 'Creating New Habits of Mind in Small Groups', in Mezirow, J. and Associates, *Learning as Transformation: Critical Perspectives on a Theory in Progress*, San Francisco, Jossey-Bass Inc., 2000, p. 233

¹² Kasl et Elias pensent que [...] la transformation se produit lorsque les individus doivent modifier leurs identités personnelles par rapport à celle du groupe. Cette vision des choses permet une évolution des identités individuelles comme de groupe [...] Particulièrement pertinente au niveau de l'évaluation de l'apprentissage, l'inclusion du collectif dans la théorie de Mezirow permet aux chercheur-euse-s non seulement d'analyser l'influence de la culture sur l'apprentissage par le biais de la transformation des perspectives de signification individuelles, mais aussi de reconnaître l'éventuelle répercussion de l'apprentissage sur les perspectives de signification de groupe de la culture elle-même.

Jardín de mi Padre: An Intimate Taxonomy

'Art has the power to make microscopic but permanent changes.' Cildo Meireles¹

Memory, discontinuous geographies and migrations are the topics that have cut across my artistic and conceptual exploration. I have tried to use art as a tool for construction and collective reflection, which has allowed me to decentralise my artistic practice according to the context through various multidisciplinary approaches such as expanded photography, video installation and drawing. I have always been intrigued, touched and confronted – personally and artistically – by how humans resist and respond to the various forms of violence in their daily lives.

Art cannot be separated from humanity. From my point of view, they

¹ Carolina Castro Jorquera, 'Cildo Meireles: "Siempre intenté huir de la cosa panfletaria"', in *Artishock: Revista de arte contemporáneo*, 8 September 2013, <https://artishockrevista.com/2013/09/08/cildo-meireles-entrevista/>

² Friedrich Heubach and Peter Pickhaus, *Joseph Beuys: Works, Writings, Interviews*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2009

are indivisible. Human activity cannot be understood without art; as Joseph Beuys used to say: 'Art participates in all life situations.'² In my work, I have explored the relationship between humanity and art practice, trying to understand other people's experiences and intimate narratives, moved by a humanistic vision. I want to make art a gesture of resistance and of non-acceptance of everyday violence. My work began as an external reflection on the life of others; it then took a shift to a personal exploration through the lens of my own artistic practice.

On 20 February 1980, Jaime Tovar, my father, was deprived of his freedom. I began this reflection with an intimate object I had never seen: a Polaroid snapshot that the guerrilla fighters took of my father as proof that

he was alive during his kidnapping. They hung it on the front door of the church in El Doncello, a town near his then-hometown in Caquetá Department, Colombia.

For years, I have been working with different communities through collective projects around the idea of memory. But before being confronted with this missing photograph, I had never asked myself about my personal history and what had happened in my family. A non-image is very powerful in time. The absence of that photograph sparked my imagination for decades. The impossibility of seeing the missing image caused its own growth and metabolism within me.

This project started from the search for that uncertain photograph, but it reflects a process of rediscovery

Luis Carlos Tovar

“Art cannot be separated from humanity – from my point of view, they are indivisible.”

«L'art et l'humanité ne peuvent être séparés; à mon avis, ils sont indivisibles.»

Jardín de mi Padre: une taxonomie de l'intime

«L'art a le pouvoir de réaliser des changements microscopiques mais permanents.» Cildo Meireles¹

Les thèmes de la mémoire, des géographies discontinues et des migrations traversent ma quête artistique et conceptuelle. Avec diverses approches multidisciplinaires, notamment la photographie élargie, les installations vidéo et le dessin, j'essaie de me servir de l'art comme d'un outil de construction et de réflexion collective – je parviens ainsi à décentraliser ma pratique en fonction du contexte. Sur les plans personnel et artistique, je suis depuis toujours interpellé, intrigué et touché par les réactions humaines aux différentes formes de violence de la vie quotidienne, et par les façons d'y résister.

L'art et l'humanité ne peuvent être séparés; à mon avis, ils sont indivisibles. L'activité humaine ne se comprend pas sans l'art qui, comme Joseph Beuys le disait, «participe à toutes les situations de la vie».² Dans mon travail, j'explore les relations entre humanité et pratique artistique; mu par une vision humaniste, j'essaie de comprendre les expériences et les récits intimes d'autres personnes. Je veux transformer l'art en un geste de résistance et de non-acceptation de la violence quotidienne. Mon œuvre a commencé par une réflexion sur la vie des autres avant de se tourner vers une exploration personnelle, entreprise à la lumière de ma pratique.

Le 20 février 1980, Jaime Tovar, mon père, a été privé de sa liberté. Ma réflexion à ce propos débuta à partir

d'un objet intime que je n'avais jamais vu: un Polaroid pris par les soldats de la guérilla lors de l'enlèvement, une preuve de vie qu'ils avaient accrochée à la porte de l'église d'El Doncello, ville non loin de son lieu de résidence, dans le département de Caquetá, en Colombie.

Pendant des années, j'ai travaillé avec différentes communautés sur des projets collectifs autour de l'idée de mémoire. Avant d'être confronté à cette photographie manquante, je ne m'étais cependant jamais questionné sur mon histoire personnelle, ni sur ce qui était arrivé à ma famille. Une non-image acquiert une grande puissance au fil du temps. Cette absence a stimulé mon imagination pendant des décennies. L'impossibilité de la voir l'a fait grandir en moi et lui a conféré son propre métabolisme.

¹ Carolina Castro Jorquera, «Cildo Meireles: "Siempre intenté huir de la cosa panfletaria"», in *Artishock: Revista de arte contemporáneo*, 8 Septembre 2013: <https://artishockrevista.com/2013/09/08/cildo-meireles-entrevista/>

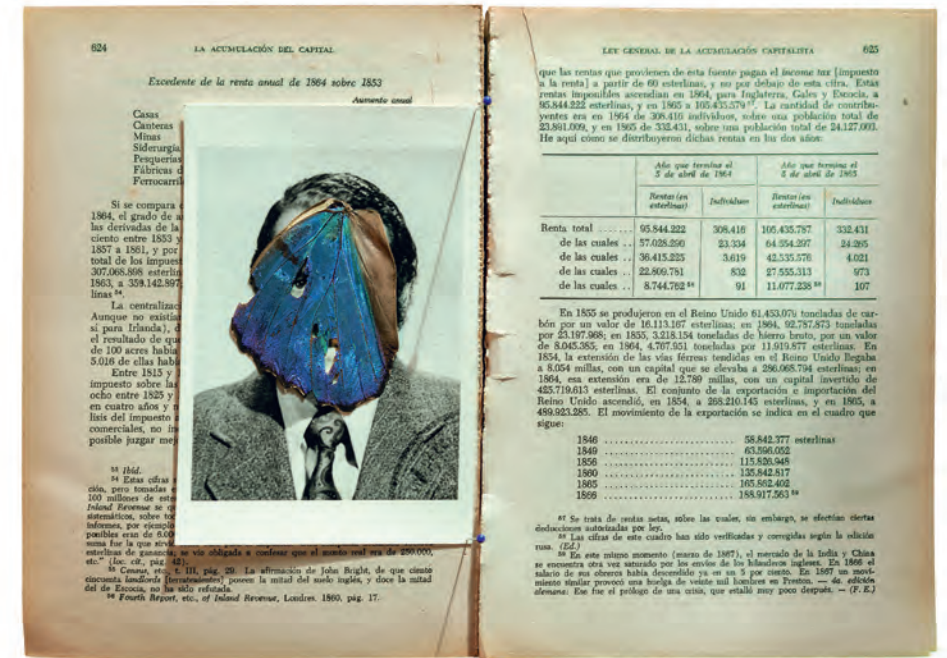
² Friedrich Heubach et Peter Pickhaus, *Joseph Beuys: Works, Writings, Interviews*, Ediciones Polígrafa, Barcelone, 2009



Jardín de mi Padre
©Luis Carlos Tovar, Jardín de mi Padre
©Photo Elysée co-edition RM, 2020

Jardín de mi Padre
©Luis Carlos Tovar, Jardín de mi Padre
©Photo Elysée co-edition RM, 2020

Jardín de mi Padre
©Luis Carlos Tovar, Jardín de mi Padre
©Photo Elysée co-edition RM, 2020



LA ACUMULACIÓN DEL CAPITAL
Excedente de la renta anual de 1864 sobre 1853

Canales
Cantones
Minas
Siderurgia
Pesqueras
Fabricas de
Ferrocarril

Si se compara a 1864, el grado de las derivadas de la renta entre 1853 y 1857 a 1861, y por total de los impuestos 307.088.808 esterlinas 1863, a 359.142.897 esterlinas.
La centralización, aunque no existiera al para Irlanda, el resultado de que de 100 acres habia 5.010 de ellas habia.
Entre 1815 y 1825, el impuesto sobre las en cuatro años y más del impuesto a comerciales, no ha posible pagar me

1846 58.842.377 esterlinas
1849 63.590.052
1856 115.520.948
1860 135.842.517
1865 165.502.402
1869 188.917.563



LEY GENERAL DE LA ACUMULACIÓN CAPITALISTA
Aumento anual

que las rentas que provienen de esta fuente pagan el impuesto a la renta a partir de 60 esterlinas, y no por debajo de esta cifra. Estas rentas impositivas ascendían en 1864, para Inglaterra, Gales y Escocia, a 85.844.222 esterlinas, y en 1865 a 100.435.579. La cantidad de contribuyentes era en 1864 de 39.810 individuos, sobre una población total de 23.861.099, y en 1865 de 332.431, sobre una población total de 24.127.093. He aquí como se distribieron dichas rentas en los dos años:

	Año que termina el 5 de abril de 1864		Año que termina el 5 de abril de 1865	
	Rentas (en esterlinas)	Individuos	Rentas (en esterlinas)	Individuos
Renta total	85.844.222	308.416	100.435.787	332.431
de las cuales	87.628.590	23.334	84.954.297	24.295
de las cuales	36.415.225	3.619	42.335.576	4.021
de las cuales	22.860.781	832	27.535.313	973
de las cuales	8.744.762	91	11.077.238	107

En 1855 se produjeron en el Reino Unido 61.433.070 toneladas de carbón por un valor de 18.113.167 esterlinas; en 1864, 92.757.873 toneladas por 23.197.268; en 1855, 3.215.154 toneladas de hierro bruto, por un valor de 8.045.385; en 1864, 4.707.951 toneladas por 11.919.877 esterlinas. En 1854, la extensión de las vías férreas tendidas en el Reino Unido llegaba a 8.054 millas, con un capital que se elevaba a 280.085.794 esterlinas; en 1864, esa extensión era de 12.789 millas, con un capital invertido de 483.710.613 esterlinas. El conjunto de la exportación e importación del Reino Unido ascendió, en 1854, a 268.210.145 esterlinas, y en 1865, a 489.923.285. El movimiento de la exportación se indica en el cuadro que sigue:

1846	58.842.377 esterlinas
1849	63.590.052
1856	115.520.948
1860	135.842.517
1865	165.502.402
1869	188.917.563

18 Se trata de monedas pesas, sobre las cuales, sin embargo, se efectúan ciertas deducciones autorizadas por ley.
19 Las cifras de este cuadro han sido verificadas y corregidas según la solución dada.
20 En este mismo momento (marzo de 1867), el mercado de la India y China se encuentra otra vez saturado por los envíos de las Indias Orientales. En 1866 el salido de sus obreros habia descendido ya en un 5 por ciento. En 1867 un movimiento similar provocó una horda de veinte mil hombres en Bremen. — de edición alemana. Ese fue el prólogo de una crisis, que estalló poco después. — (7. E.)

that transcends the event itself. It is a post-memory exercise that speaks of our finitude and contingent nature, and that explores the legacy of the past as our only mode of survival. In Joan Fontcuberta's words: 'The absence of this fetish photograph activates a performative visual essay that has recourse to the mechanisms of appropriation and collage to remove autobiographical and documentary photography from their conventional frameworks.'³

The investigation began in 2015 and culminated in 2020 with *Jardín de mi Padre* (My Father's Garden), a project exploring how archives and post-photography help us imagine and speculate on personal and collective memory. The result is a photobook and a creative process that will be my point of reference for exploring the relationship between

art and humanity. To do this, I will direct my attention to a question embedded in the exploration of the artist's role today: what is the role of art in the process of reconstructing memory?

Memory is a mutable concept. Each individual is a centre of memory that is worth listening to, and it is in this diversity that we can build collective memory. How can we make that personal memory transcend the collective? And also, how can this individual exercise survive institutionalised abuses of power and the instrumentalisation of memory?

Each individual can experience internal conflicts. In Colombia, every person carries a memory of our ongoing conflict and is capable of reflecting upon it. This is what *Jardín de mi Padre* is about. My family had to leave

“Each individual is a centre of memory that is worth listening to, and it is in this diversity that we can build collective memory.”

Débuté au moment de la recherche de cette image incertaine, ce projet reflète un processus de redécouverte qui transcende pourtant l'événement en soi. Un tel exercice de post-mémoire parle de notre finitude et de notre nature contingente, il explore l'assimilation du passé, que je considère comme notre unique mode de survie. Selon Joan Fontcuberta: «L'absence de cette photographie fétiche active la production d'un essai visuel performatif qui recourt aux mécanismes d'appropriation et de collage pour tirer les pratiques photographiques autobiographiques et documentaires hors de leur cadre conventionnel».³

L'enquête commence en 2015 puis culmine en 2020 avec *Jardín de mi Padre* (Le jardin de mon père), une pièce

sur la fonction des archives et de la post-photographie dans nos tentatives de s'imaginer et de questionner la mémoire collective et individuelle. Le livre et le processus créatif qui en résultent vont devenir les points de référence de mon étude de la relation entre art et humanité. Celle-ci entend diriger mon attention vers la question du rôle de l'artiste aujourd'hui: quelle place peut-il ou elle prendre dans le processus de reconstruction de la mémoire?

La mémoire est un concept capable de mutation. Chaque individu mérite d'être écouté-e et c'est dans cette diversité des sources que peut se construire la mémoire collective. Comment pouvons-nous transcender la mémoire collective par la mémoire personnelle? Par ailleurs, comment cet exercice individuel peut-il survivre

³ Joan Fontcuberta, 'Kiss the Bird', in Luis Carlos Tovar, *Jardín de mi Padre*, Musée de l'Elysée and RM, Lausanne, 2020. (This book was published within the framework of the Prix Elysée. The result of an exclusive collaboration between the Musée de l'Elysée in Lausanne and Parmigiani Fleurier, this prize provides financial aid to the recipient and curatorial assistance in producing an unpublished photographic project, including its publication in book form.)

³ Joan Fontcuberta, «Kiss the Bird», in Luis Carlos Tovar, *Jardín de mi Padre*, Musée de l'Elysée et RM, Lausanne, 2020. (Ce livre a été publié dans le cadre du Prix de l'Elysée. Produit d'une collaboration exclusive entre le musée de l'Elysée à Lausanne et Parmigiani Fleurier, cette distinction assure une aide financière à celui ou celle qui la reçoit, ainsi qu'une assistance curatoriale dans la production d'un projet photographique inédit, dont une publication sous forme de livre.)

Caquetá Department in 1980 and, for 40 years, the archive containing the memories of our displacement was lost – including the missing Polaroid. Perhaps my father hid it. Or maybe it was simply left behind.

This project began with the search for that missing portrait. But it also drew on archives I found in the National Library of Colombia and a red folder of family archives that my mother had kept but forgotten about. Inside this red folder, I found newspaper clippings, Ektachrome slides, telegrams, letters and more. The outcome of this project is an activation of this archive. I worked with free associations and speculations. I fully admit and own the fact that this is personal interpretation of the archive. I was not looking for an absolute truth. The archive offered

me a place to deconstruct and to play with the idea of building one truth and being aware of its possible mutation.

Jardín de mi Padre is an exercise in interpreting family archives. My whole family participated in it. Everyone contributed, in their own way, to remembering or coming to terms with memory. Trying to remember collectively makes us human. This process of reconstructing memory was not abstract; it was materialised through the collective creation of cyanotypes with my family. I taught this technique to my brothers and sisters and my mother. I chose it because it is a direct photographic technique. It does not need a machine (i.e. a camera); there is no intermediary. It allowed us to talk about this period of our lives without distance between each other.

«Chaque individu mérite d'être écouté-e et c'est dans cette diversité des sources que peut se construire la mémoire collective.»

aux abus des pouvoirs institutionnels et à l'instrumentalisation des processus mémoriels?

Toute personne peut faire l'expérience d'un conflit interne. En Colombie, chacun-e porte en soi un souvenir de celui en cours et peut nourrir une réflexion à son propos. *Jardín de mi Padre* parle précisément de cela. En 1980, ma famille a dû quitter le département de Caquetá. Durant les 40 années suivantes, l'archive contenant les souvenirs de notre migration fut considérée comme perdue, y compris le Polaroid manquant. Peut-être mon père l'avait-il caché, peut-être l'avait-il tout simplement laissé sur place.

La recherche de ce portrait manquant sert de point de départ au projet. J'ai aussi fait appel aux ar-

chives de la bibliothèque nationale de Colombie et à un dossier rouge rempli de documents familiaux que ma mère avait compilés avant d'en oublier l'existence. J'y ai, entre autres, trouvé des extraits de journaux, des diapositives Ektachrome, des télégrammes, des lettres. L'aboutissement de ce projet consiste en l'activation de cette archive. J'y suis parvenu à force d'associations d'idées et de spéculations libres. Il s'agit bien entendu, et je le revendique, d'une interprétation personnelle de ce fonds documentaire. Je n'ai pas cherché une vérité absolue. L'archive m'a offert une plateforme à partir de laquelle je pouvais déconstruire et jouer avec l'idée d'élaboration d'une vérité unique, dans la perspective de sa possible mutation.



Jardín de mi Padre
©Luis Carlos Tovar, *Jardín de mi Padre*
©Photo Elysée co-edition RM, 2020

Jardín de mi Padre
©Luis Carlos Tovar, *Jardín de mi Padre*
©Photo Elysée co-edition RM, 2020

Jardín de mi Padre est un exercice d'interprétation des archives familiales. Toute ma famille y a participé. Tout le monde a contribué, à sa façon, à faire la paix avec les souvenirs que nous avons ravivés. S'essayer à une réminiscence collective nous rend plus humains. Ce processus de reconstruction mémorielle a été concrétisé par la production en commun de cyanotypes. J'ai enseigné à mes frères et sœurs ainsi qu'à ma mère cette technique que j'avais choisie pour son caractère direct. Elle ne nécessite pas de machine (c'est-à-dire d'appareil), et se passe donc d'intermédiaire. Nous avons ainsi pu parler de cette période de notre vie sans aucune distance entre nous, et nous connecter à la nature parce que nous travaillions dans le jardin avec le soleil pour toute source de lumière.

It was also a way to be connected with nature: we worked in the garden, using the sun as our source of light. The sunlight illuminates the objects and what remains is the emptiness of their silhouette – the trace of their absence. In that sense, the garden became a lost territory.

These cyanotypes were the medium for memory explorations, and I merged them with the archives. The resulting superimpositions contain the image and the metaphor in the same place. The juxtaposition of archive images with the herbarium evokes the unattainable nature visible in the lost Polaroid, therefore representing the struggle and process of reconstructing memory. These intimate images portray my family history and refer to Colombia's historical internal conflict.

The intimate, vulnerable and symbolic language provided by the artistic practice are an attempt to escape institutionalised instrumentalisation of memory.

In *Jardín de mi Padre*, the intimate becomes a political gesture. My art practice helps me in this search for truth to perform an act of memory. And in art, we look for the truth in metaphors. Metaphors allow us to navigate through the changing terrain of memory. They force us to keep moving on to create meaning. Doris Salcedo, a Colombian artist whose recent installation, *Fragmentos*⁴ (2020), was made from the melted rifles of demobilised guerrillas from the Revolutionary Armed Forces of Colombia (FARC),⁵ said something compelling: 'Memory is a battlefield; it will always be unstable

⁴ Government of Colombia, 'Fragmentos: Espacio de Arte y Memoria', <https://www.fragmentos.gov.co/>

⁵ United Nations Security Council, 'S/2017/272', 21 April 2017, https://unmc.unmissions.org/sites/default/files/s-2017-272_e.pdf

⁶ Comisión de la Verdad, 'Doris Salcedo en Nombrar lo innombrable', on YouTube, 26 June 2020, https://youtu.be/_zTJBuBJEWs

ground.⁶ I believe you have to keep moving on to avoid sinking. You are never in a stable position because what is stable is dead or becomes institutional. Instability is a condition for the construction of a diversity of truths and voices.

Making this photobook has been an exercise in narrating personal versus collective memory, and in moving on the shaky ground of my family history and the unresolved Colombian conflict. Individual or collective memory exists, but always with fictitious elements that live in the place of metaphors. Art plays with metaphors and symbols in order to create a certain distance from what is considered the truth. I do not believe that art has a specific function. We could even say that art is useless.

But it is in this uselessness or uncertainty that art practice has great potential for inconceivable things.

«En art, nous cherchons la vérité dans les métaphores.»

“In art, we look for the truth in metaphors.”

Quand ses rayons illuminent les objets, seul le vide de leur silhouette demeure – la trace de leur absence. En ce sens, le jardin devenait un territoire perdu.

Après avoir servi de médium à nos explorations mémorielles, les cyanotypes furent mêlés aux archives. Les superpositions qui en ont résulté contiennent à la fois l'image et la métaphore. La juxtaposition des photographies avec l'herbier évoque cette nature inatteignable que l'on aperçoit dans le Polaroid perdu, et représente ainsi l'épreuve du processus de reconstruction de la mémoire. Ces images intimes dressent un portrait de l'histoire de ma famille tout en renvoyant au conflit interne historique de mon pays. Le langage personnel, vulnérable, symbolique, de cette production témoigne d'une tentative d'échapper à

l'instrumentalisation institutionnalisée de la mémoire.

Dans *Jardín de mi Padre*, l'intime devient un geste politique. Au sein de cette quête de vérité, ma pratique artistique m'aide à accomplir un acte de remémoration. Or, en art, nous cherchons la vérité dans les métaphores. Celles-ci nous permettent de s'orienter sur le terrain très meuble de la mémoire. Elles nous forcent à rester en mouvement pour créer du sens. Doris Salcedo, une artiste colombienne qui a récemment produit une installation, *Fragmentos*⁴ (2020), à partir de fusils fondus de guérilleros des Forces armées révolutionnaires de Colombie (FARC)⁵, a dit quelque chose de fort: «La mémoire est un champ de bataille; elle sera toujours un terrain instable».⁶ Je crois qu'il faut rester en mouvement

pour éviter de sombrer. Vous n'êtes jamais sur une position solide car la stabilité c'est la mort, ou l'institutionnalisation. L'instabilité conditionne la construction d'une pluralité de vérités et de voix.

Ce livre résulte d'un double exercice: faire le récit d'une confrontation entre mémoire collective et personnelle et naviguer les eaux troubles de mon histoire familiale, prise dans un conflit irrésolu à l'échelle nationale. Ces deux niveaux mémoriels cohabitent toujours avec des éléments fictifs venus se substituer aux métaphores. L'art joue avec ces dernières, et avec les symboles, pour créer une certaine distance vis-à-vis de ce que l'on considère vrai. Je ne crois pas qu'il ait une fonction spécifique, peut-être ne sert-il même à rien. C'est dans cette

inutilité ou incertitude que réside pourtant la potentialité de découvertes autrement inconcevables.

⁴ Gouvernement de Colombie, «Fragmentos: Espacio de Arte y Memoria»: <https://www.fragmentos.gov.co/>

⁵ Conseil de sécurité des Nations Unies, «S/2017/272», 21 avril 2017: https://unmc.unmissions.org/sites/default/files/s-2017-272_e.pdf

⁶ Comisión de la Verdad, «Doris Salcedo en Nombrar lo innombrable», sur YouTube, le 26 juin 2020: https://youtu.be/_zTJBuBJEWs

Jardín de mi Padre
©Luis Carlos Tovar, *Jardín de mi Padre*
©Photo Elysée co-edition RM, 2020

Jardín de mi Padre
©Luis Carlos Tovar, *Jardín de mi Padre*
©Photo Elysée co-edition RM, 2020



Swimming With the Artist: A Humanitarian Worker's Experience

'Art, like fish, can only live in the sea, and humanity is the sea of artists' (Mohammed al-Hawajiri, visual artist, Gaza Strip, 2021). Humanity is also the sea of humanitarian workers, and its abysses seem to have no bottom, getting deeper and deeper as we face yet another war, yet another refugee crisis, yet another outburst of violence and destruction. Plunged into a sea of sorrow and hopelessness, both artists and humanitarian workers try to preserve humanity from the senseless misery of conflict, conveying feelings of compassion, sympathy and hope. Drawing from my personal experience as a humanitarian worker, this article presents some thoughts on how artists and humanitarians can synchronise their movements while swimming in the sea of humanity.

Paola Forgiione

Nager avec l'artiste: l'expérience d'une humanitaire

«L'art, comme les poissons, ne peut vivre que dans la mer, et l'humanité est la mer des artistes» (Mohammed al-Hawajiri, plasticien, bande de Gaza, 2021). C'est aussi celle des travailleur-se-s humanitaires et ses abysses semblent n'avoir pas de fond; elles se creusent toujours plus à chaque nouvelle guerre, nouvelle crise des réfugié-e-s, nouvel accès de violence et de destruction. Plongé-e-s dans un océan de tristesse et de désespoir, les artistes comme les humanitaires essaient de protéger les hommes et les femmes de la misère insensée des conflits, d'offrir de la compassion, de la sympathie, de l'espoir. À partir de mon expérience personnelle dans ce domaine, cet article expose quelques idées sur les moyens à leur disposition pour

¹ To learn more about objects produced by detainees for ICRC delegates, see Roger Mayou et al., *Prisoners' Objects: The Collection of the International Red Cross and Red Crescent Museum*, Milan, 5 Continents Editions, 2017

«Ce présent me frappa aussi parce qu'il comblait le fossé entre "moi" et "eux".»

¹ Pour en savoir plus sur les objets produits par des détenu-e-s pour les délégué-e-s du Comité international de la Croix-Rouge, voir Roger Mayou et al., *Prisoners' Objects: The Collection of the International Red Cross and Red Crescent Museum*, Milan, 5 Continents Editions, 2017

My life-changing encounter with art did not take place at the Louvre in Paris or at the Uffizi in Florence. It occurred in a prison while I was conducting a detention visit in my capacity as a delegate with the International Committee of the Red Cross (ICRC). This job consists in assessing whether people detained in areas affected by conflict and other violence are treated humanely. Overcrowding, disease, hunger and torture are everyday realities in many prisons around the world, making these places a rather unlikely setting to enjoy a piece of art. So when, during a detention visit, some prisoners gave me an exquisite pen case as a gift, I was not prepared to contemplate a beautiful object. They had made it entirely from torn plastic bags and decorated it with my name.

“The present also struck me for its ability to bridge the gap between ‘me’ and ‘them’.”

se synchroniser alors qu'ils et elles nagent dans la mer de l'humanité.

Ma grande rencontre avec l'art n'eut pas lieu au Louvre de Paris ni à Galerie des Offices de Florence. Elle advint dans une prison alors que je menais une visite en ma capacité de déléguée du Comité international de la Croix-Rouge (CICR). Ce travail consiste à évaluer si les détenu-e-s dans les zones de conflit ou de violences sont traité-e-s avec humanité. Surpopulation, maladie, faim, torture: ces réalités quotidiennes de nombre de prisons tout autour du globe en font des lieux plutôt improbables à une telle expérience. Aussi n'étais-je pas du tout préparée à admirer un objet magnifique quand, lors de mon inspection, des prisonniers m'offrirent un étui à stylo absolument exquis. Ils

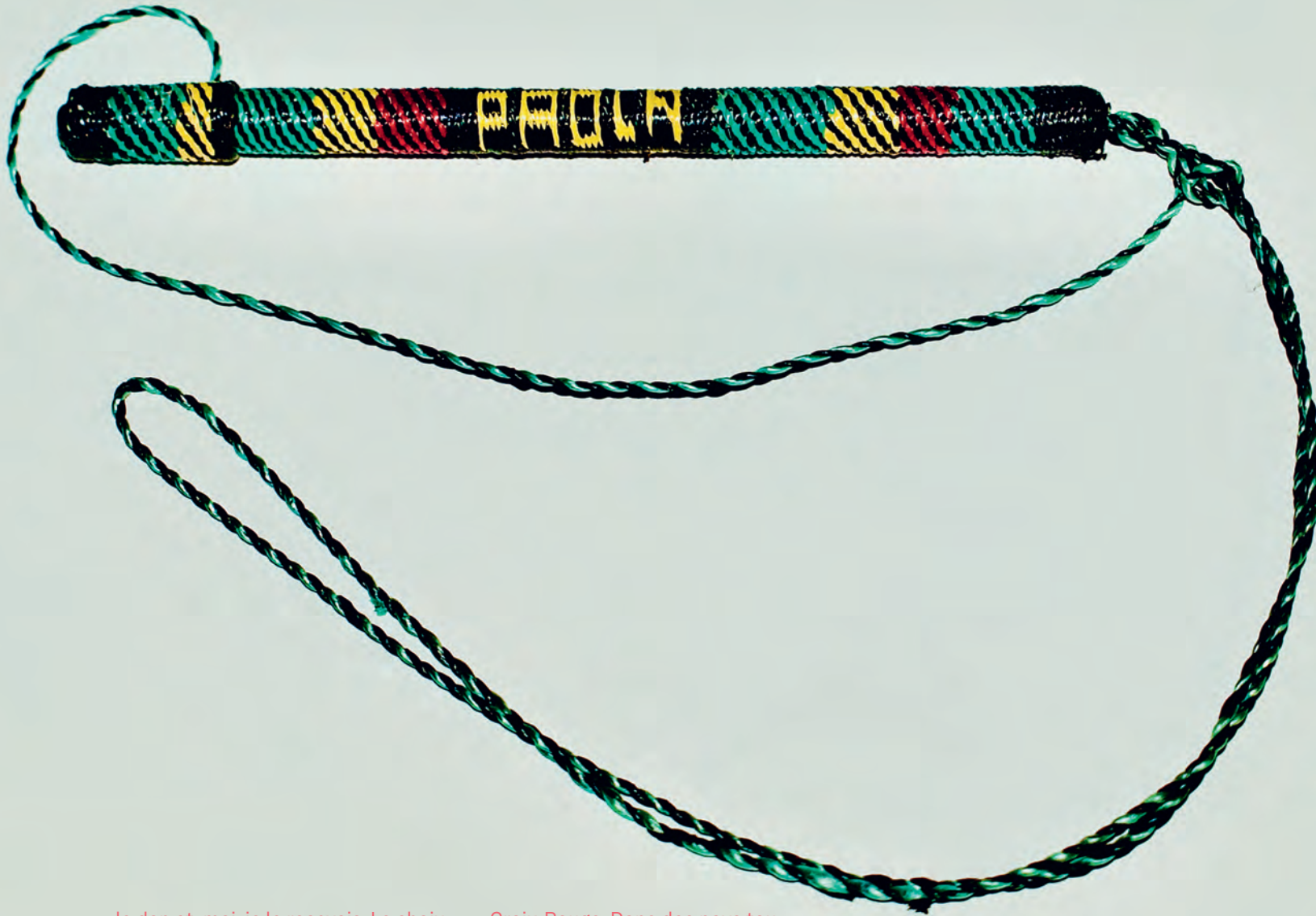
Situated somewhere in between 'readymade' and 'outsider art', the pen case bore witness to the hours and hours of dedication the inmates had invested into its making, as if creating a delicate item would have made any difference in their difficult existence. But that was precisely the point: the aesthetic research represented the fact that, in spite of the dehumanisation these people had endured, they were still capable of human actions and feelings, such as creating and appreciating beautiful things.¹

The present also struck me for its ability to bridge the gap between 'me' (the humanitarian worker) and 'them' (the people receiving assistance). It reversed our roles: they became the givers and I found myself on the receiving end. Moreover, the

l'avaient réalisé entièrement à partir de sacs plastiques déchirés avant de l'orner de mon nom.

À cheval entre le *ready-made* et l'art brut, l'étui à stylo attestait d'une grande abnégation, d'heures et d'heures investies dans sa production, comme si la création d'un objet aussi délicat pouvait faire la moindre différence dans l'existence difficile des détenus. Et justement, cette recherche esthétique montrait que malgré la déshumanisation qu'ils avaient subie, ces gens gardaient toute leur humanité ainsi que la capacité de produire et de chérir quelque chose de beau.¹

Ce présent me frappa aussi parce qu'il comblait le fossé entre «moi» (l'humanitaire) et «eux» (les personnes recevant notre assistance). Les rôles s'inversaient: ils prodiguaient



le don et, moi, je le recevais. Le choix de me donner cet objet-là – un étui à stylo – représentait en outre notre besoin partagé de protéger un ustensile crucial à mon activité. De mon côté, puisque j'étais déléguée de détention, le stylo m'était essentiel pour noter les noms et coordonnées des proches des détenu·e·s ou des informations sur la nourriture et les médicaments manquants. Du leur, l'encre sur mon cahier montrait que leurs problèmes étaient pris en compte.

Ce simple objet me transmettait donc ce message d'humanité, de confiance et de compréhension mutuelle.

Après cette première épiphanie, l'art a croisé mon chemin en bien d'autres occasions, toujours dans le contexte de mes missions pour la

Croix-Rouge. Dans des pays touchés par les conflits et la violence, j'ai rencontré des personnes pas ou peu habituées à l'art qui avaient créé spontanément des collectifs autour de la photographie, du théâtre, du dessin ou d'autres formes d'expression. Leur passion commune leur permettait de communiquer entre eux et elles, et de diffuser des messages de résilience et d'espoir par-delà les défis frappant leur société. J'ai aussi côtoyé des artistes professionnel·le·s qui donnaient voix au chagrin, aux rêves et au combat quotidien de leur communauté, touchée par la guerre ou une violence endémique. Même après avoir obtenu une reconnaissance internationale, nombre d'entre-eux et elles ont décidé de rester dans leur pays et d'en affronter les conditions de vie très difficiles

choice to gift me that very object – a pen case – reflected our shared need to guard a very important item: my pen. To me, as a detention delegate, the pen was essential for writing down information such as the names and contact details of the detainees' loved ones, or data on food and medicines that were lacking at the prison. To them, the ink on my notebook showed that their problems mattered. That simple object was conveying to me all these messages of humanity, trust and mutual understanding.

After this first epiphanic experience, art crossed my path on many other occasions while working as a delegate for the ICRC in countries affected by conflict and violence. I met people with little or no artistic background at all, who spontaneously

set up collectives of enthusiasts of photography, theatre, drawing and other forms of expression. Their common passion provided these individuals with a platform to engage with each other, and to use the creative process to spread messages of resilience and hope despite the challenges affecting their society. I also met local professional artists who, in their works, voiced the sorrow, dreams and daily struggles of their own communities affected by war or endemic violence. Even after achieving international fame and recognition, many of these artists decided to continue living in their homeland, no matter how difficult the conditions, as they considered that proximity to their people was essential to keep their inspiration alive.

The pen case made of plastic bags gifted to the ICRC delegate by the detainees, 2015 ©Marcos Diaz

L'étui à stylo fait en sacs plastique offert à la déléguée du CICR par les détenus, 2015 ©Marcos Diaz

The concepts of engagement and proximity to the community do not belong exclusively to the art world. They are also very dear to the ICRC and other humanitarian organisations, which are increasingly committed to keeping the community at the centre of their humanitarian response. Humanitarian workers must listen to the communities they are working to support, and build on the solutions that people have already identified for themselves as means to mitigate the consequences of war and violence. Humanitarian action must be tailored to communities' needs and be free from preconceptions and assumptions. In other words: 'We must listen and act, not impose.'²

Their common focus on human feelings in even the most inhuman situations, as well as their proximity

to people's suffering, can bring art and humanitarianism close together, opening up various opportunities for interconnection and dialogue. Artistic expression from within the community – from professional artists or ordinary people – can play a key role in helping humanitarian workers understand the community's priorities and concerns. This is especially important for international aid workers, who often land in countries they have never been to before, and whose people they need to hear and support. Learning about a country's cultural heritage and contemporary art scene, meeting local artists and visiting art galleries – which may flourish even in war-torn places suffering protracted crisis³ – can be extremely helpful for humanitarians in this process of understanding.

«Nous devons écouter et agir, et non imposer.»

car cette contiguïté avec la population leur paraissait essentielle à la survie de leur inspiration.

Les concepts d'engagement et de proximité avec la communauté ne sont pas l'apanage du monde de l'art. Ils sont aussi très chers au CICR et à d'autres organisations, qui travaillent de plus en plus à maintenir celle-ci au centre de leur action. Les agents humanitaires doivent écouter les populations qu'ils et elles assistent et composer à partir de solutions déjà identifiées par ces dernières pour atténuer les conséquences de la guerre et de la violence. Leur action doit être ajustée aux besoins des collectivités et libérée de toute préconception ou supposition. En d'autres mots: «nous devons écouter et agir, et non imposer».²

Leur attention commune aux émotions, même dans les situations les plus abominables, et leur proximité avec la souffrance, peuvent rapprocher l'art et l'humanitaire autour d'opportunités de dialogue et d'interconnexion. Qu'elle provienne de professionnel·le·s ou d'amateur·e·s, l'expression artistique d'une communauté peut jouer un rôle capital dans l'appréhension par les humanitaires de ses priorités et préoccupations. Cela s'avère particulièrement important pour les employé·e·s de l'aide internationale, qui atterrissent souvent dans des pays où ils et elles ne se sont encore jamais rendu·e·s et dont ils et elles devront écouter et aider la population. Étudier l'héritage culturel ou la scène artistique contemporaine d'un pays, rencontrer des artistes locaux et visiter des galeries – qui

² International Committee of the Red Cross (ICRC), 'We must listen and act, not impose', address by the ICRC president, 28 March 2018, <https://www.icrc.org/en/document/icrc-presidents-address-community-engagement-and-accountability>

³ See, for example, Marion Slitine, 'Contemporary art from a city at war: The case of Gaza (Palestine)', *Cities*, Vol. 77, July 2018, pp.49–59

For art has the ability to narrate and crystallise the pain, needs and dreams of thousands of individuals who have endured the ferocity of armed conflict and violence. Through art, the community talks to us. And as humanitarians, we must listen.

Moreover, the ability of artists to universalise human emotions can help humanitarians spread messages of solidarity and empathy. Aid organisations sometimes sponsor art projects that provide valuable opportunities for artists, who might be scarce in countries experiencing the dire social and financial consequences of armed conflict and violence. However, as with any other community leaders, it is important to engage with local artists using a horizontal approach in which the content of their work is not prede-

termined or shaped by the humanitarian organisation's agenda. Given that our goal as humanitarians is to work *with* the community, we should refrain from hiring artists solely to pass on our pre-established messages. Artists should be given the chance to share their visions and perspectives with us, which can enrich us and help us navigate the tormented sea of humanity.

“We must listen and act,
not impose.”

parfois prospèrent même dans des lieux ravagés par la guerre et les crises à répétition – peut être extrêmement utile à ce processus de compréhension. L'art est en effet apte à raconter et cristalliser la douleur, les besoins et les rêves de milliers d'individus victimes de la férocité de conflits et de violences armés. La communauté nous parle à travers lui; et, en tant qu'humanitaires, nous nous devons de l'écouter.

Par ailleurs, la capacité des artistes à rendre les émotions universelles peut profiter aux humanitaires dans leur diffusion de messages de solidarité et d'empathie. Les organismes d'aide financent parfois des projets qui offrent aux artistes de véritables perspectives, souvent rares dans les pays en proie aux ravages

sociaux et financiers qu'engendrent les situations de guerre. Il faut alors approcher les artistes locaux comme les autres représentant·e·s de ces communautés: horizontalement, sans que les objectifs de l'organisation ne prédéterminent ni ne façonnent leur travail. Du moment où nous cherchons à œuvrer *avec* la communauté, nous devons nous abstenir de les engager dans le seul but de transmettre notre message préétabli. Nous devons au contraire leur donner l'opportunité de partager avec nous leurs visions et leurs points de vue, qui peuvent nous enrichir et nous permettre de mieux naviguer la mer tourmentée de l'humanité.

² Comité international de la Croix-Rouge (CICR), «We must listen and act, not impose», discours du Président du CICR, le 28 mars 2018, <https://www.icrc.org/en/document/icrc-presidents-address-community-engagement-and-accountability>

Looking

Isabelle de le Court

Isabelle de le Court is an art historian and independent researcher. Her research interests centre on analysing the form and circulation of visual messages in the cultural contexts of modern and contemporary art. She is the author of *Post-Traumatic Art in the City: Between War and Cultural Memory in Sarajevo and Beirut* (London: Bloomsbury, 2020).

Isabelle de le Court est historienne de l'art et chercheuse indépendante. Son travail porte sur l'analyse de la forme et de la circulation des messages visuels dans les contextes culturels de l'art moderne et contemporain. Elle est l'autrice de *Post-Traumatic Art in the City: Between War and Cultural Memory in Sarajevo and Beirut* (Londres: Bloomsbury, 2020).

Why a Chair? Artistic Gestures as Acts of Memory and Reconstruction

Chairs are often exalted as a symbol of power and authority. This paper examines how chairs, in the artistic context, serve as a metaphor for absence and memory, mediating and commemorating disruptive events of strife and violence. As Jenny Cass writes: ‘Chairs have the unique potential among all of the available pieces of furniture to become more than the wood and glue of which they are comprised. The chair carries cultural baggage. The throne is royalty: the electric chair is crime and depravity.’¹ Although their primary function is not to bear the burden of traumatic events, these chairs provide a place where memory can be re-enacted.

This short overview begins with Daniel Berset’s *Broken Chair* (1997), a sculpture that stands on the Place des

Nations, in front of the United Nations building in Geneva, Switzerland. We then move on to the work of Doris Salcedo, who bears witness to the Colombian civil war and its silent abductions, and to Harris Pašović’s *Sarajevo Red Line* (2012), an artistic commemoration of the 20th anniversary of the start of the war in Bosnia and Herzegovina. Lastly, we look at Nada Sehnaoui’s installation *Haven’t 15 Years of Hiding in the Toilets Been Enough?* (2008) in central Beirut.

In these four artistic works, the chair represents an absence, the fragility of the human body and the invisibility of the victims of war and violence. At the same time, the chair commemorates social and human connections through the act of our collective memory. As Edward Casey wrote:

¹ Jenny R. Cass, ‘A cultural study of the Chair’, Thesis, Wichita State University, 1995, pp.14–15

² Edward Casey, *Remembering: A Phenomenological Study*, Bloomington, Indiana University Press, 2000, p.185

‘Commemorating does more than pay tribute to honorable actions undertaken in the past and at another place. It constructs the space, and continues the time, in which the commendably inter-human will be perduringly appreciated.’² These artistic practices are consistent with humanitarian efforts to raise awareness of silenced victims. Humanitarians and NGOs act on behalf, and in defence, of the victims.

Daniel Berset began working with chairs in 1977. *Broken Chair*, the piece for which he is best known, stands on three intact legs; the fourth, clearly damaged, alludes to the way anti-personnel mines can maim people without killing them, leaving horrible scars for life. This work was commissioned by Handicap International to mark the signing of the anti-personnel mine ban

Isabelle de le Court

“The chair represents an absence, the fragility of the human body and the invisibility of the victims of war and violence.”

«La chaise représente une absence, la fragilité du corps humain et l’invisibilité des victimes de guerre ou de violence.»

Pourquoi une chaise? Des gestes artistiques comme actes de mémoire et de reconstruction

Les chaises sont souvent élevées au rang de symboles de pouvoir et d’autorité. Dans le contexte artistique, elles jouent le rôle de médiation et de commémoration des événements marquants de conflits et de situations violentes, et servent par là même de métaphore à l’absence et à la mémoire. Cet article a pour but d’explorer ce phénomène. Comme l’écrit Jenny Cass : «Les chaises ont le potentiel unique, parmi tous les meubles disponibles, de devenir plus que le bois et la colle dont elles sont composées. La chaise porte un bagage culturel. Le trône représente la royauté, la chaise électrique, le crime et la dépravation».¹ Si leur fonction première n’est certes pas de porter le fardeau d’événements traumatiques, les chaises offrent bel et bien un lieu de reconstitution de la mémoire.

Nous commencerons avec la *Broken Chair* (1997) de Daniel Berset, une sculpture dressée sur la place des Nations, devant le bâtiment des Nations Unies à Genève, en Suisse. Nous passerons ensuite au travail de Doris Salcedo, un témoignage de la guerre civile et une dénonciation du silence autour des enlèvements en Colombie, puis à la *Sarajevo Red Line* (2012) de Harris Pašović, commémoration artistique du 20^e anniversaire du début de la guerre en Bosnie-Herzégovine. Enfin, nous nous arrêterons dans le centre de Beyrouth sur l’installation de Nada Sehnaoui, *Haven’t 15 Years of Hiding in the Toilets Been Enough?* (2008).

Dans ces quatre œuvres, la chaise représente une absence, la fragilité du corps humain et l’invisi-

bilité des victimes de guerre ou de violence. En même temps, elle commémore les liens sociaux et humains réalisés à travers l’action de remémoration collective. Comme l’a écrit Edward Casey : «La commémoration fait plus que rendre hommage à des actions honorables entreprises dans le passé, en un autre lieu. Elle construit l’espace et prolonge le laps de temps où l’inter-humanité sera valorisée de façon pérenne dans ce qu’elle a de plus louable».² Ces pratiques artistiques sont en accord avec les efforts humanitaires pour sensibiliser la population au sort des victimes réduites au silence, au nom et pour la protection desquelles agissent les humanitaires et les ONG.

Daniel Berset aborde la symbolique de la chaise pour la première fois

¹ Jenny R. Cass, *A cultural study of the Chair*, Thèse, Wichita State University, 1995, pp. 14-15

² Edward Casey, *Remembering: A Phenomenological Study*, Bloomington, Indiana University Press, 2000, p. 185

convention in December 1997. *Broken Chair* is the artist's first work devoted to a special cause. Beyond commemorating victims of landmines around the globe, this chair is a tribute to humankind, the suffering of others and the perpetual fight for survival.

The artist has this to say about *Broken Chair*: 'The chair is an act of civilisation, a way of talking about human beings without showing them. It's not only an object of comfort and sociability, but one of power too. When I worked with Handicap International, we agreed that I mustn't show violence but simply suggest it. Implied violence can spark a deeper reflection.'³

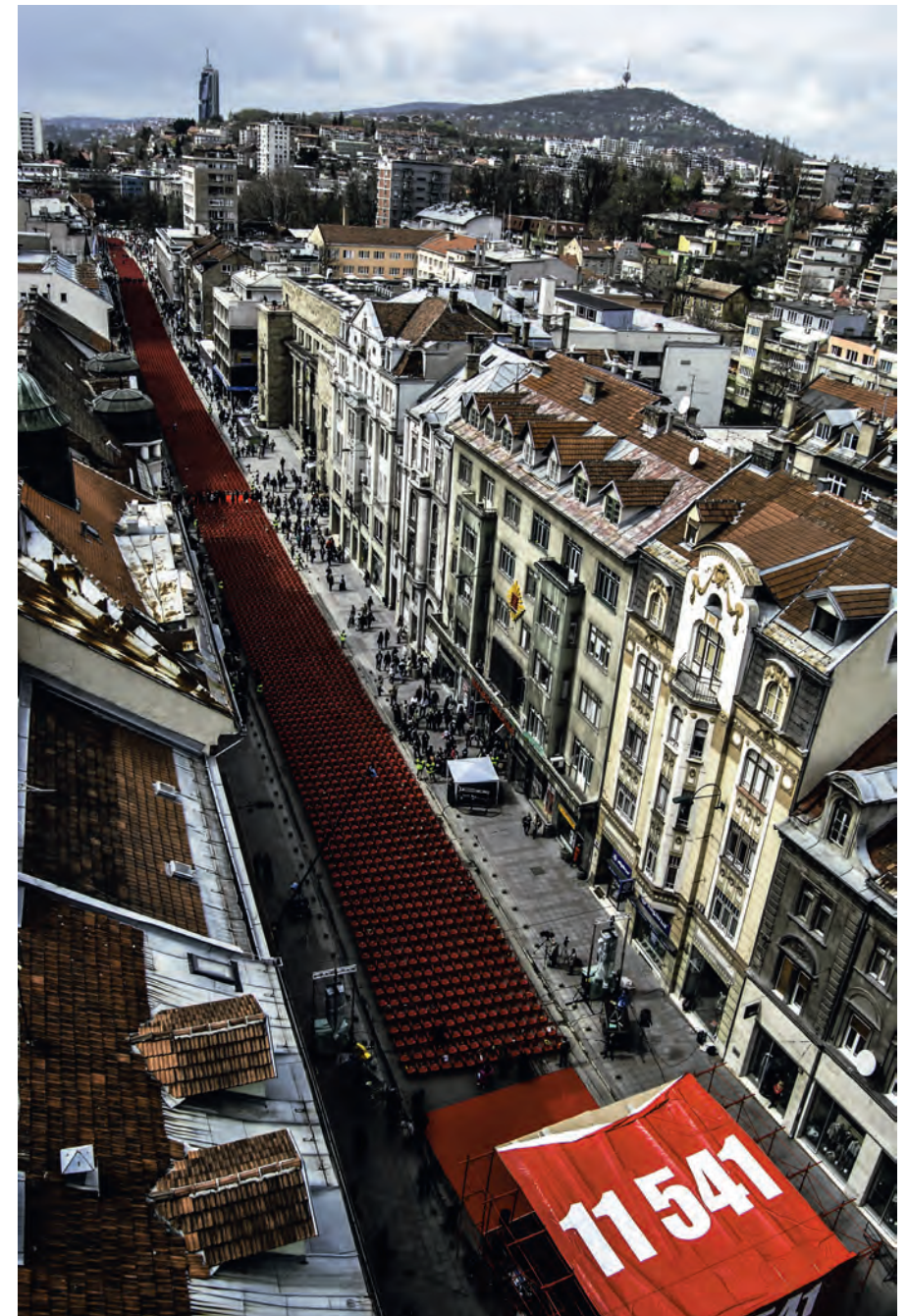
Broken Chair, initially meant to be a three-month installation, had to be removed in 2005 owing to construction work on the Place des Nations.

³ Daniel Berset, 'La chaise est un acte de civilisation', in *Broken Chair*, Geneva, Ville de Genève, 2005, p.5, translation by the author



Daniel Berset, *Broken Chair*, 1997, Wood, 1200 cm, Geneva, Place des Nations
©wikimedia commons

Daniel Berset, *Broken Chair*, 1997, bois, 1200 cm, Genève, Place des Nations
©wikimedia commons



Haris Pašović, *Sarajevo Red Line*, 6 April 2012 ©wikimedia commons

Haris Pašović, *Sarajevo Red Line*, 6 avril 2012 ©wikimedia commons

«En alludant à l'absence et à la fragilité du corps humain, les chaises de l'artiste incarnent la précaire mémoire des disparu·e·s.»

When the work was completed, the city of Geneva put the sculpture back in place – in a strategic position facing the entrance to the United Nations building. It is therefore a much more permanent installation than the other pieces discussed in this paper.

Colombia has been suffering from on-again, off-again political violence, punctuated by kidnappings and executions, since the late 1940s. Artist Doris Salcedo is often inspired by this history in her abstract works that bear witness to loss and suffering. The chairs she uses, in denoting the absence of the human body and its fragility, constitute a fragile memory of the missing.

Salcedo took part in the 8th International Istanbul Biennial in 2003 with a poignant installation in the

neighbourhood of Karaköy, at Yemeniciler Caddesi 66. It consisted of 1,550 wooden kitchen chairs piled between two buildings.

That was not Salcedo's first use of chairs. She had previously experimented with them in two installations, *Tenebrae: Noviembre 6, 1985* (Camden Art Centre in London, 2002) and *Noviembre 6 y 7* (Palace of Justice in Bogotá, 2002). Both of these pieces refer to the 1985 storming of the Colombian High Court by M-19 guerrillas, which left over 100 people dead, 17 people missing and the building in flames. This event is still highly contested in Colombian history.

For *Noviembre 6 y 7*, the artist arranged to have 280 wooden chairs slowly lowered from different points on the roof of the newly reconstructed

en 1977. Œuvre phare de sa carrière, *Broken Chair* repose sur trois pieds intacts; le quatrième, clairement endommagé, fait allusion à la façon dont les mines antipersonnel peuvent mutiler sans tuer, et laisser d'horribles cicatrices à vie. Commandée par Handicap International pour marquer la signature de la convention sur l'interdiction des mines antipersonnel en décembre 1997, *Broken Chair* est la première pièce que l'artiste consacre à une cause particulière. Au-delà de la commémoration des victimes des mines antipersonnel dans le monde, cette chaise rend hommage à l'humanité, à ceux et celles qui souffrent et à la lutte perpétuelle pour la survie.

Daniel Berset explique son œuvre: «La chaise est un acte de civilisation, une façon de parler des

hommes sans les montrer. C'est un objet de confort, de convivialité mais aussi de pouvoir. Lorsque j'ai collaboré avec Handicap International, il nous a paru essentiel de ne pas illustrer la violence mais bien de la suggérer. La violence suggérée nous permet de poursuivre une réflexion».³

Initialement prévue pour trois mois, *Broken Chair* a dû être retirée en 2005 en raison de travaux sur la Place des Nations. Une fois le chantier terminé, la ville de Genève a remis la sculpture à son emplacement stratégique, face à l'entrée des Nations Unies. Il s'agit donc d'une installation beaucoup plus pérenne que les autres pièces abordées dans cet essai.

Depuis la fin des années 1940, la Colombie est en proie à des vagues de violence politique, sur fond d'enlè-

Palace of Justice. Through this extraordinary piece of performance art, Salcedo sought to reconcile official facts and figures without distinguishing between victims and perpetrators, between guerrillas, soldiers and hostages: everyone received the same attention from the artist.

Sarajevo Red Line, designed by film and theatre director Haris Pašović, pays homage to the victims of the siege in Sarajevo in a powerful yet simple way. On 6 April 2012, Pašović placed 11,541 red plastic chairs – one for each victim – in 825 rows on Titova Street, in Sarajevo. The names of the victims scrolled in a three-hour loop across screens located along the installation.

The set-up included a stage where artists from the Sarajevo opera performed for an hour. As Pašović

explains: 'The installation of chairs formed an auditorium deprived of its audience: the viewers could not come because they were dead. There was this present absence, or absent presence.'⁴

In a city where every resident lost a relative, friend or neighbour, passers-by participated in this commemoration by laying flowers or toys on a chair of their choice. Thanks to this abstract visualisation, people were able to communicate across generations about the siege without resorting to images of violence.

In analysing *Sarajevo Red Line* and its effects on a fractured society, psychologist Julia Bala and her colleagues evoked 'the power of artistic commemoration'. *Sarajevo Red Line* was able to connect people on an international level – including people

“The chairs she uses, in denoting the absence of the human body and its fragility, constitute a fragile memory of the missing.”

vements et d'exécutions. Les œuvres abstraites de Doris Salcedo s'inspirent souvent de cette histoire pour témoigner des souffrances et des deuils occasionnés par ce conflit. En alludant à l'absence et à la fragilité du corps humain, les chaises de l'artiste incarnent la précaire mémoire des disparu·e·s.

En 2003, elle a participé à la 8^e Biennale internationale d'Istanbul avec une installation poignante, 1 550 chaises de cuisine en bois empilées entre deux bâtiments dans le quartier de Karaköy, au 66 Yemeniciler Caddesi.

Par le passé, l'artiste avait déjà travaillé sur le motif de la chaise, notamment dans deux installations, *Tenebrae: Noviembre 6, 1985* (Camden Art Centre, Londres, 2002) et *Noviembre 6 y 7* (Palais de Justice de Bogota, 2002), toutes deux en

référence à l'assaut du Palais de Justice de Bogota par les guérilleros du M-19 en 1985. Lors de cet événement encore sujet à controverse dans l'histoire colombienne, le siège de la Cour suprême a pris feu, plus de 100 personnes sont mortes et 17 disparues.

Pour *Noviembre 6 y 7*, Doris Salcedo fit descendre lentement 280 chaises en bois depuis différents points du toit du Palais de Justice récemment reconstruit. Par cette extraordinaire performance artistique, elle a cherché à réconcilier les faits et les chiffres officiels, sans faire de distinction entre les victimes et les auteur·e·s, entre les guérillero·ra·s, les soldat·e·s et les otages: tout·e·s reçurent la même attention de sa part.

Conçu par Haris Pašović, *Sarajevo Red Line* est un hommage

⁴ Personal communication with Haris Pašović, 6 April 2021

³ Daniel Berset, « La chaise est un acte de civilisation », in *Broken Chair*, Genève, Ville de Genève, 2005, p. 5.

Nada Sehnaoui, *Haven't 15 Years of Hiding in the Toilets Been Enough?*, 2008, Martyrs' Square, Beirut ©wikimedia commons

Nada Sehnaoui, *Haven't 15 Years of Hiding in the Toilets Been Enough?*, 2008, Beyrouth, place des Martyrs ©wikimedia commons



sobre et puissant au siège de Sarajevo; le 6 avril 2012, le réalisateur et metteur en scène dispose 11 541 chaises en plastique rouge – une pour chaque victime – en 825 rangs le long de la rue Titova. En face, la diffusion sur écran des noms des personnes disparues constitue une boucle d'une durée de trois heures.

Des artistes de l'opéra de Sarajevo se produisent soixante minutes sur une scène intégrée au dispositif. Comme l'explique Pašović: «L'installation faite de chaises formait un auditorium privé de son public: les spectateur-riche-s ne pouvaient pas venir car ils et elles étaient mort-e-s. Il y avait cette absence présente, ou cette présence absente».⁴

Dans une ville où chaque habitant-e a perdu un-e parent-e, un-e

ami-e ou un-e voisin-e, les passant-e-s prennent part à la commémoration en déposant des fleurs ou des jouets sur la chaise de leur choix. Cette visualisation abstraite a ainsi permis aux gens de s'impliquer dans une discussion intergénérationnelle sur le siège de leur capitale, sans passer par des images violentes.

Dans leur analyse de cette œuvre et de ses effets sur une société fracturée, la psychologue Julia Bala et ses collègues évoquent «le pouvoir de la commémoration artistique». *Sarajevo Red Line* a su relier les gens au-delà des frontières, y compris ceux et celles qui ne sont pas familier-ère-s avec les événements.

Nada Sehnaoui a choisi de commémorer, non pas les mort-e-s, mais les vivant-e-s et leurs mécanismes

who were not Bosnian or even familiar with the siege of Sarajevo.

Nada Sehnaoui chose to commemorate not the dead but the living and their coping mechanisms during the war in Beirut. In 2008, the artist installed toilet seats on Martyrs' Square, a meaningful and central location for all of the city's residents. *Haven't 15 Years of Hiding in the Toilets Been Enough?* ran for two weeks, with the toilet seats used as chairs. These seats were used as chairs. These seats may have been an unorthodox choice, but they held particular significance: they alluded to the fears and threats people endured throughout the war. Like staircases and basements, bathrooms were places where people could seek shelter and hide while the city was being shelled. They were also linked to feelings of solitude and despair.

⁵ Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992, p.224

Daniel Berset, Doris Salcedo, Haris Pašović and Nada Sehnaoui provide an unofficial narrative of violent events through fragile and ephemeral installations. Their art demonstrates how the architecture of a city, square or building, after serving as a locus for state violence, can be turned into a site of reconciliation and commemoration. The absence of humans invites onlookers to connect with their own experience of loss. As Maurice Halbwachs tells us: 'Memory reconstructs its various recollections with contemporary ideas and preoccupations.'⁵ There is a sense of universality in these artists' creations, all rooted in private, individual initiatives that bypass official modes of memorialisation through the impermanence of time and space.

d'adaptation durant la guerre du Liban, à Beyrouth. En 2008, l'artiste installe des sièges de toilettes sur la place des Martyrs, un lieu central et chargé de sens pour tout-e-s les habitant-e-s de la ville. Pendant deux semaines, ils et elles purent utiliser les éléments de l'œuvre pour s'asseoir. Un choix peut-être peu orthodoxe, mais doté d'une signification particulière puisqu'il rappelle les peurs et les menaces endurées par la population. À l'instar des escaliers et des caves, les salles de bains constituaient des lieux de repli au moment des bombardements, et amplifiaient un fort sentiment de solitude et de désespoir.

Dans leurs installations fragiles et éphémères, Daniel Berset, Doris Salcedo, Haris Pašović et Nada Sehnaoui offrent le récit non officiel

d'événements brutaux. Leur démarche souligne la capacité de l'architecture d'une ville, d'une place ou d'un bâtiment à se transformer en site de réconciliation et de commémoration après avoir servi de scène à la violence d'État. L'absence d'êtres humains invite les regardeur-se-s à faire le lien avec leur propre expérience du deuil. Comme nous le dit Maurice Halbwachs: «La mémoire parvient à ses différentes réminiscences par le biais des idées et des préoccupations contemporaines».⁵ Un sentiment d'universalité habite les créations de ces artistes, toutes enracinées dans des initiatives privées, individuelles, contournant les modes officiels de commémoration par un jeu sur l'impermanence du temps et de l'espace.

⁴ Échange privé avec Haris Pašović, le 6 avril 2021

⁵ Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992, p. 224

Listening to the artists

The artists featured here were all contestants for the Prix Art Humanité. Created in 2015, the prize is sponsored by the Geneva School of Art and Design (HEAD), the Geneva Red Cross and the International Committee of the Red Cross. It is awarded every year to artists or designers whose work reflects the most important principle of the International Red Cross and Red Crescent Movement: humanity. That is, to prevent and alleviate human suffering wherever it may be found.

Le point de vue des artistes

Les artistes présenté·e·s ici ont tout·e·s concouru au Prix Art Humanité. Fruit d'une collaboration entre la HEAD – Genève, la Croix-Rouge genevoise et le Comité international de la Croix-Rouge, il consacre, chaque année depuis 2015, les travaux d'artistes ou de designers qui font écho au principe prépondérant du Mouvement international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge: l'humanité. Soit prévenir et alléger, en toutes circonstances, les souffrances humaines.

Could you introduce yourself?

I'm Fadioul Yacinthe Niang, a visual and graphic artist and graphic designer working under the name YaceBanks. I ventured into photography in 2013 after developing a passion for the medium. I enjoy nothing more in life than taking photos.

What work did you present in the *Concerned* exhibition and in what context was it produced?

The project I presented is called *Jigéen Jàmbaar*, which means 'women are braver than men'. Women's

courage – especially the courage of rural women living outside the capital – has been a theme of my work since 2015. They rise in the small hours to go out and work in the fields. I've met many of these women as I've travelled around the country, and something has always fascinated me about them. This project developed gradually starting in 2016: I posted one of my photos on social media in March that year and my manager got in touch. That was when we decided to work on this project. Over time, I captured photos of women living in communities around Lac Rose in Senegal. The pieces I presented in this exhibition are a sort of summary of six years of work.

I use woven loincloth as my medium because it's a material that tells a story about women and about humanity in general. In Africa, your loincloth stays with you from cradle to grave. You're wrapped in it for your baptism and it follows you to your final resting place. Men wear this loincloth as they leave the circumcision centre – or the 'circumcision tree' as it's commonly known in Casamance and in various other cultures. Women and girls wear this same loincloth when they get married and leave for their husband's home, as is the custom here. You see the family loincloth in houses throughout Senegal – the one that belonged to your great-grandfather or your great-grandmother. That's kind of what gave me

the idea of using the loincloth, which is a distinctive part of African culture, as my canvas.

What questions and conversations did you intend to open up with the Museum's audiences?

What fascinated me about this exhibition was the fact that all the artists who presented their work – from all corners of the globe – use

their art for the benefit of humanity. For me personally, it's an instinctive thing, because that's what being an artist is about: being in tune with society, serving the community and helping to improve lives. Whenever I exhibit *Jigéen Jàmbaar*, I use locally grown produce that's been processed by women. Over time, the people I work with come to understand that something

can be done to bring about change. To give just one example, these women living in Casamance depend on rice for their survival. All year long, they have to separate the grain from the rice. But it's a struggle. After presenting my exhibition, I was able to secure funding with the support of the Red Cross so they could buy a machine to do the hard work for them. That's how

I use my photographs – my art – to support the wider community. It's a never-ending endeavour.

YaceBanks



YaceBanKs, *Jigéen Jambaar*
(Femmes combattantes),
2016-2019, photography
©YaceBanKs

YaceBanKs, *Jigéen Jambaar*
(Femmes combattantes),
2016-2019, photographies
©YaceBanKs



YaceBanKs

Pouvez-vous vous présenter ?

Je m'appelle Fadioul Yacinthe Niang. Je suis sénégalais et je travaille sous le pseudonyme de YaceBanKs. Je suis artiste visuel, infographiste et graphiste. En 2013, je me suis pris de passion pour la photographie. Dans la vie, rien ne me fait plus plaisir que ce médium.

Quel travail avez-vous présenté lors de l'exposition *Concerné-e-s*, et dans quel contexte a-t-il été produit ?

Mon projet s'appelle *Jigéen Jambaar*, ce qui signifie «les femmes sont plus braves que les hommes». Depuis 2015, je mets en image la bravoure des femmes, particulièrement celles des zones rurales hors de Dakar, qui se lèvent au petit matin pour aller aux champs. Je

les croisais quand je partais dans les provinces, et elles m'ont toujours fasciné. En 2016, une de mes photos sur les réseaux sociaux a attiré l'attention de mon manager, et nous avons décidé de nous concentrer sur ce travail. Les œuvres présentées dans cette exposition synthétisent six années passées à photographier les habitantes des régions autour du Lac Rose au Sénégal.

Comme support, j'utilise le pagne tissé. Ici, en Afrique, ce pagne dans lequel tu as été enveloppé lors de ton baptême t'accompagne jusqu'à ta dernière demeure. Si tu es un homme, tu quitteras la maison de circoncision – l'arbre à circoncision, comme on dit communément en Casamance et dans plusieurs cultures –, avec lui. Si tu es une femme, lorsque tu te maries et que tu pars dans ton nouveau foyer, c'est également ce vêtement que tu vas porter. Au Sénégal, on conserve dans les maisons le pagne tissé de l'arrière-grand-père ou de l'arrière-grand-mère. Alors j'ai voulu l'utiliser comme canevas, pour parler à travers lui des origines et de l'appartenance au continent africain.

Quelles questions et conversations vouliez-vous ouvrir auprès des publics du musée ?

Dans cette exposition, des artistes venu-e-s de lieux très différents utilisent tous et toutes l'art comme facteur d'humanité. Pour moi, l'artiste doit être en phase avec sa société, la servir et l'améliorer. Dans *Jigéen Jambaar*, j'utilise

des produits transformés localement par des femmes. De fil en aiguille, ces travailleuses ont compris que notre collaboration pouvait faire évoluer leur situation. Par exemple, en Casamance, elles vivent du riz, qui est très difficiles à extraire. Grâce à la présentation de mon projet, j'ai pu trouver un financement de la Croix-Rouge pour leur acheter une machine à extraire le riz. La photographie, mon art, vient donc servir l'humanité autour de moi. C'est un cycle perpétuel qui ne finira jamais.

Could you introduce yourself?

I'm Ciel Grommen, an artist based in Belgium. In 2015, I did a Master's degree in contemporary art at HEAD in Geneva. The programme allowed me to rethink my approach towards architecture, the field in which I originally trained. During the course, I developed a research method that I'm still using today – what I call 'research by reputation'. Most of my projects start from a place that is symbolic in a certain way – symbolic of certain topics that interest me and that have a

global influence. They incorporate the idea of habitation in a broad sense. I spend a lot of time in the place itself: I give myself a role and I build relationships with other inhabitants of that space. I observe and experience. I try things out. What inspires me is how this very situated experience can lead to a more general debate about the place. For several years, the places I've focused on are extra-territorial spaces: spaces of exception where a law other than domestic law applies, such as border zones, refugee camps and free ports.

What work did you present in the *Concerned* exhibition and in what context was it produced?

The project I presented in this exhibition was about the border zone between North and South Korea. It's called the Demilitarised Zone, or the DMZ, which points to the fact that it was created during an armistice. Consequently, it's a border that symbolises a war that didn't end. What struck me was the beauty of the landscape – the silence and the nature. This isolation along the 250-kilometre-long DMZ has had an unintended consequence: the area has

become a nature reserve inhabited by several endangered animal and plant species.

I was, of course, not the only one to notice this. Even the soldiers pointed out the beautiful birds they spotted through their binoculars. So it's perhaps not so surprising that this unique wildlife refuge is gaining interest from all over the world. After two weeks of excursions in this strange area, I returned to Geneva, the city of the United Nations.

Since my way of working very much involves debate and physical presence, I decided to focus on this international debate. And I found out that the International Union for Conservation of Nature (IUCN) had been campaigning for some time to preserve this border zone by turning it into a peace park – a peace park or nature reserve run by two bordering and hostile states.

The IUCN has held various international seminars on this idea, as well as exhibitions and other events. My art installation really started from these documents. I took a selection of

papers that shaped these debates and, using a laser cutter, I cut out the plants that are critically endangered and situated in the zone as a kind of barrier. This action actually destroys the documents in a way. But at the same time, it gives them a new life. Next to the leaflets I placed a map, painted on the wall. It was a map of the Baekdu-Daegan mountain range, which forms the backbone of the Korean Peninsula. Did you know that in the Korean language, there does not exist one word for Korea? The Baekdu-Daegan range is a very important symbol for the identity of this peninsula. And since mountains are considered sacred in Asia, the range is mostly very

well-preserved. So I wonder whether this mountain range might actually be the peace park we should be looking at.

For these reasons, I created stamps – objects that allow people who can neither read nor write in French to express themselves in another way. This led to the cards that were exhibited here, and to the other graphic forms that can be found in the publications.

What questions and conversations did you intend to open up with the Museum's audiences?

As an architect, I'm fascinated by maps. But at the same time, I understand that a map is not at all innocent.

In this particular case, a simple map on paper has had huge consequences for countless human and non-human lives. I wanted to make a map without borders – without closed lines. So I found a painting from a palace dating back to the Dongbuyeo dynasty. The kingdom was located in these mountains at a time when the Korean people were still united. From this painting, I took a detail of the mountains and I turned it into a drawing. As a result, my map consists only of parallel lines. It shows a territory of assembly – a territory of identity that is not closed off but that is opening up.

Ciel Grommen





Ciel Grommen, *Baekdudaegan*,
map for a Korean Peace Park,
2014, india ink
Leaf-lets, 2014, Cut paper
©Nicolas Righetti

Ciel Grommen, *Baekdudaegan*,
map for a Korean Peace Park,
2014, encre de Chine
Leaf-lets, 2014, papier découpé
©Nicolas Righetti

Pouvez-vous vous présenter ?

Je m'appelle Ciel Grommen, je suis artiste et je vis en Belgique. J'ai fait un Master en art contemporain à la HEAD – Genève. Ce programme m'a permis de repenser mon approche de l'architecture, qui était mon domaine de formation originel. J'y ai développé une méthode que j'utilise toujours, que j'appelle la «recherche par réputation».

La plupart de mes projets démarrent d'un lieu symbolique pour certains thèmes de portée globale qui m'intéressent. Ils intègrent

Ciel Grommen

l'idée d'habitat, au sens large. Je passe beaucoup de temps dans ce lieu : je m'y donne un rôle et y tisse des relations avec

ses autres habitant·e·s. J'observe et je vis. J'essaie des choses. Je me sens inspirée quand un débat plus général survient d'une expérience pourtant très localisée. Pendant des années, je me suis concentrée sur des espaces extra-territoriaux : des lieux d'exception où s'applique une loi différente, comme les zones frontalières, les camps de réfugié·e·s et les ports francs.

Quel travail avez-vous présenté lors de l'exposition *Concerné-e-s*, et dans quel contexte a-t-il été produit ?
Mon projet s'intéressait à la zone frontalière entre la

Corée du Nord et la Corée du Sud. On l'appelle la zone démilitarisée ou DMZ, ce qui indique qu'elle a été créée durant un armistice. Cette frontière symbolise donc une guerre jamais terminée. La beauté du paysage, le silence et la nature m'ont particulièrement frappée. La création de cette ligne de séparation courant sur 250 kilomètres a eu des conséquences inattendues : la zone est devenue une réserve naturelle habitée par plusieurs espèces d'animaux ou de plantes en danger d'extinction.

Je ne suis bien sûr pas la seule à l'avoir constaté. Là-bas, les soldats eux-mêmes attirent l'attention sur les oiseaux magnifiques qu'ils repèrent avec leurs jumelles. Il n'y a donc probablement rien de surprenant à ce que cette étrange réserve, unique en matière de faune et de flore, intéresse de plus en plus de gens du monde entier. Après deux semaines à la parcourir, je suis retournée à Genève, la ville des Nations Unies.

En plus de la présence physique, ma méthode de travail implique beaucoup d'échanges. J'ai trouvé pertinent de me concentrer sur le débat international autour de mon sujet. J'ai alors découvert que L'Union internationale pour la conservation de la nature (UICN) fait campagne depuis longtemps pour préserver la DMZ et en faire un parc de la paix – une réserve naturelle qui serait cogérée par les deux États frontaliers hostiles.

L'UICN a tenu plusieurs séminaires internationaux à propos de cette idée, mais aussi organisé des expositions et d'autres événements. Mon installation partait de ses documents de travail. J'ai choisi des

articles qui donnaient le ton des débats et, avec un cutter laser, j'y ai découpé la forme des plantes en grand danger d'extinction. Cet acte détruit en un sens les documents, mais leur donne en même temps une nouvelle vie. À côté de ces brochures, j'ai peint une carte sur le mur. Elle représentait la chaîne de montagne Baekdu-Daegan, la colonne vertébrale de la péninsule coréenne. Saviez-vous qu'en coréen il n'existe pas de mot pour «Corée»? Le massif de Baekdu-Daegan est un symbole très important de l'identité de la péninsule. Il est très bien préservé ; en Asie les montagnes sont considérées comme sacrées. Je me demande donc s'il pourrait devenir le parc de la paix qui nous a été promis.

Quelles questions et conversations vouliez-vous ouvrir auprès des publics du musée ?

Je suis fascinée par les cartes. Je vois bien qu'elles ne sont jamais innocentes. Dans ce cas particulier, elles ont eu des conséquences immenses pour un nombre incalculable de vies, humaines ou non. Je voulais faire une carte sans frontière, sans lignes fermées. J'ai alors trouvé une peinture d'un palais datant de la dynastie Dongbuyeo. Celle-ci régnait dans le massif de Baekdu-Daegan, à une époque où le peuple coréen était toujours uni. De cette peinture, j'ai extrait un détail de la montagne, que j'ai transformé en dessin. Ma carte ne contient que des lignes parallèles. Elle montre le territoire d'un rassemblement – le territoire d'une identité qui n'est pas close sur elle-même, mais ouverte sur l'extérieur.

Could you introduce yourself?

I'm Henri Marbacher, and I'm originally from Fribourg. I graduated from HEAD – Genève in 2019. I make animated films, especially dealing with political subjects.

What work did you present in the *Concerned* exhibition and in what context was it produced?

For the exhibition, I presented *Tent 113*, *Idomèni*, an animated film that tells the story of a friend's journey on foot from Syria to Switzerland.

I started working on it in the second year of my degree, as part of a workshop that required us to make a docufiction using non-actors. We were dispatched to Les Avanchets, a large housing estate in the suburbs of Geneva. It was terrible. I spent a month filming there, but it was hopeless. I was out of ideas. Afterwards, I told one of my supervisors that I couldn't make it work in Geneva. I mentioned that there was an asylum centre with a football pitch in my home city of Fribourg. The local residents had prohibited the asylum seekers

from using the pitch, so there was a story to tell.

My supervisor told me to hurry up and pack my things. I headed back to the part of the city where I grew up. At the asylum centre, I met someone who, over the course of making the film, which is an exercise in itself, became a very close friend. In the breaks between filming and over meals, he shared various anecdotes from his journey.

We quickly realised that these stories changed every time he told them, and that

they were detached from physical reality. The most striking example was an account of how he'd stopped a Turkish warship on the open ocean. In his 16-year-old mind, the ship was 300 metres long and had 10,000 cannons.

That gave us the idea of telling the story as it was perceived through the eyes of a child rather than faithfully reproducing the details of the journey. The animated format gave us a lot of freedom. For instance, we were able to guarantee anonymity for the protago-

nist, who has only recently received his papers and whose application had been rejected at the time. Then my colleagues and I shut ourselves away for three and a half months to finish the film.

What questions and conversations did you intend to open up with the Museum's audiences?

Luckily, our temporary studio was right next to the vocational training centre where the protagonist was studying. That meant we could ask him to confirm things at any time of day –

morning, noon or night – and at every stage in the creative process. Well, that's not exactly how it happened in real life, but it's a helpful way of summarising the process. We recorded our conversations, asking him to talk us through his journey hundreds of times. The idea was for the story to evolve over time as he remembered more details of his experience, and to get as far away as possible from the kind of account he might give to a judge. One thing that struck me was that that reality never mattered. Our aim was to highlight the

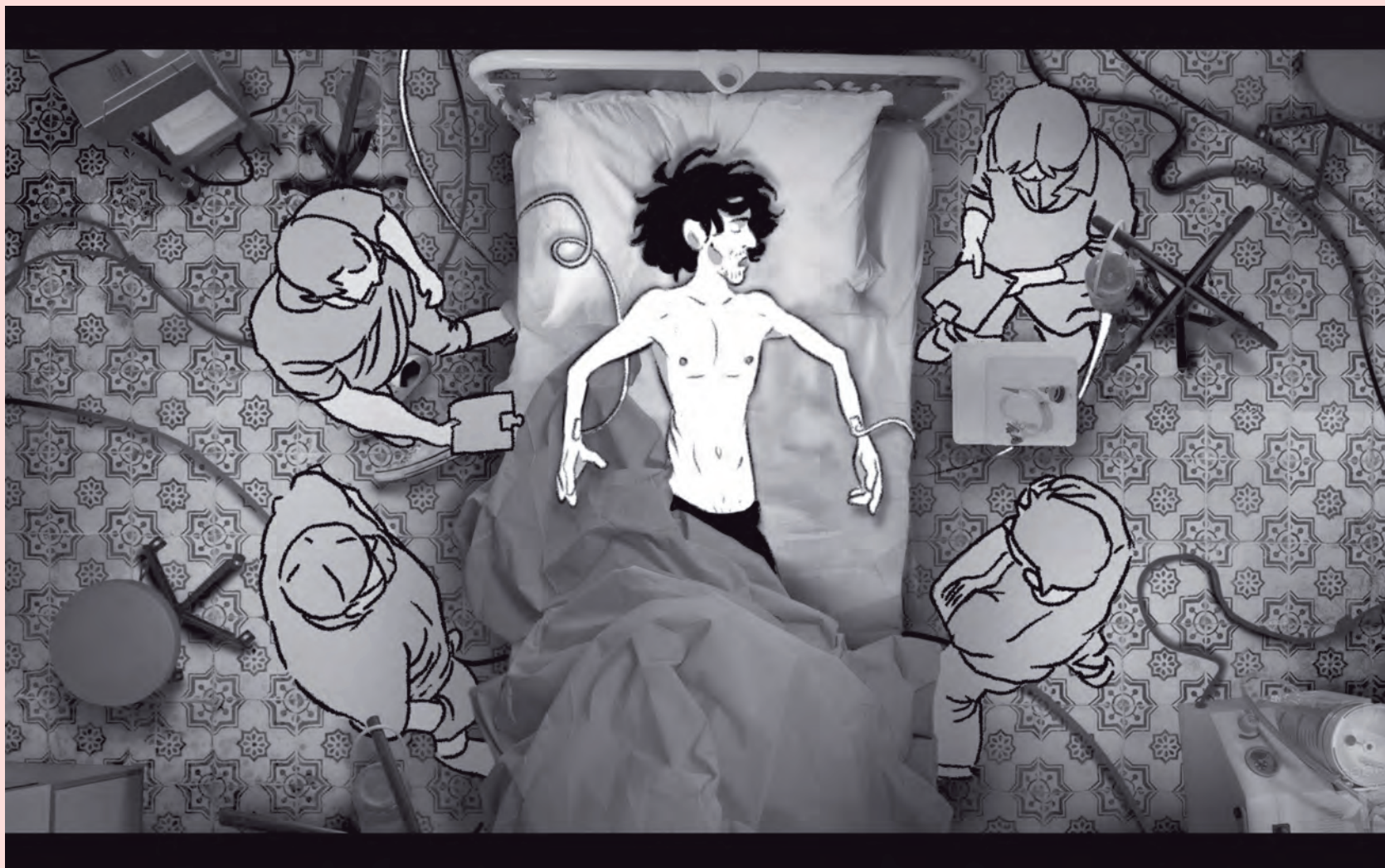
truth of the journey itself. The film's title is a case in point: the words "Tent 113" refer to the only fixed address the protagonist had during his journey – a tent in a camp where his parents could write to him. That became "Tent 133" for the main title card. Even this central detail changed as we were making the film. It was an unstable memory. But it was the idea of the tent that really mattered. The number was unimportant. That's how I use my photographs – my art – to support the wider community. It's a never-ending endeavour.

Henri Marbacher



Henri Marbacher, *Tente 113*, *Idomèni*, 2019, Documentary, animation, Length: 18'
©Bord Cadre films & HEAD - Genève

Henri Marbacher, *Tente 113*, *Idomèni*, 2019, documentaire, animation, durée: 18'
©Bord Cadre films & HEAD - Genève



Henri Marbacher, *Tente 113*,
Idomèni, 2019, Documentary,
animation, Length: 18'
©Bord Cadre films & HEAD - Genève

Henri Marbacher, *Tente 113*,
Idomèni, 2019, documentaire,
animation, durée: 18'
©Bord Cadre films & HEAD - Genève

Pouvez-vous vous présenter?

Je m'appelle Henri Marbacher, et je suis d'origine fribourgeoise. Je réalise de l'animation, notamment de l'animation politique. J'ai obtenu mon diplôme à la HEAD – Genève en 2019.

Quel travail avez-vous présenté lors de l'exposition *Concerné-e-s*, et dans quel contexte a-t-il été produit?

J'y ai présenté *Tente 113*, *Idomèni*, un film d'animation qui retrace le voyage d'un ami venu en Suisse à pied depuis la Syrie. La genèse de ce projet remonte à ma deuxième année à la HEAD, quand un atelier proposait de réaliser des fictions

Henri
Marbacher

documentaires
avec des non-
acteur-ric-e-s. On
nous a envoyé
dans le quartier

des Avanchets à Genève. Pour moi, ça a été terrible. Pendant un mois, j'ai tourné en rond, sans rien trouver à faire, sans la moindre idée. Finalement, j'ai expliqué à mes responsables qu'à Genève, je n'y arrivais pas, mais qu'à Fribourg il y avait un centre de requérant-e-s d'asile près d'un terrain de foot auquel les habitant-e-s du quartier avaient voulu interdire l'accès. Clairement, il y avait quelque chose à raconter.

On m'a dit: «Prends tes affaires, fonce». Je suis retourné dans la ville de mon enfance, dans mon quartier près de ce centre de requérant-e-s. Là, j'ai

fait connaissance avec celui qui allait devenir le personnage de mon film. Nous sommes devenus amis. Pendant le tournage, au gré des pauses, des repas et des fins de journée, on en a appris un peu plus sur son histoire personnelle.

Ce qui nous a frappé-e-s, c'est que ses récits changeaient tout le temps et semblaient coupés de toute réalité physique. L'exemple le plus marquant est sa description d'un navire de guerre turc qui l'a arrêté en pleine mer. Dans sa tête d'enfant de seize ans, ce navire mesurait 300 mètres de long et possédait 10 000 canons.

Nous nous sommes dit qu'il fallait raconter cette image et les autres souvenirs du voyage dans toute leur subjectivité, et non pas en faire une transcription administrative. L'animation nous permettait énormément de choses, y compris de garantir l'anonymat du protagoniste, qui n'a reçu un titre de séjour que très récemment. À l'époque, sa demande avait été déboutée. Toute l'équipe du film a passé trois mois et demi à travailler ensemble, coupée du monde.

Quelles questions et conversations vouliez-vous ouvrir auprès des publics du musée?

Nous avons eu de la chance: notre studio, monté pour l'occasion, était tout proche du centre professionnel où notre personnage suivait ses cours. Le matin, à midi,

le soir, tout le temps, à tous niveaux du processus de création, il était là pour valider, pour dire ça c'est juste, ça non, ça on le garde parce que c'est plus parlant que la réalité des faits. On a enregistré chacune de ces discussions. À force de ressasser cette histoire devant le micro, elle s'est altérée et s'est imprégnée de multiples souvenirs. Notre objectif était d'éloigner le plus possible son récit de celui qu'il aurait pu faire à un ou une juge. La réalité n'a finalement jamais été importante dans ce processus. C'est la véracité de ce voyage que nous avons voulu mettre en avant. De manière symptomatique, même ce qui a donné son titre au film, la tente 113 – la seule adresse qu'il ait jamais eue lors de son voyage, dans un camp où ses parents pouvaient lui envoyer du courrier – a été transformé en Tente 133 sur le carton principal du film. Au fur et à mesure de la réalisation, ce qui en constituait le noyau dur, cette adresse, a été modifiée. Au final, c'était un souvenir instable. Ce qui compte, c'est l'idée même de cette tente. Le chiffre, on s'en fiche complètement.

Biographies



Jigéen Jàmbaar
(Femmes combattantes),
2016-2019
Photography

YaceBanks
(1989*)

Jigéen Jàmbaar
(Femmes combattantes),
2016-2019
Photographies

Artiste photographe féministe, YaceBanks se consacre depuis plusieurs années à raconter la condition des femmes vivant dans les zones rurales du Sénégal. Son travail photographique décrit avec précision le quotidien d'une vie consacrée à la récolte, dans une relation quasi symbiotique avec la nature.

YaceBanks is a feminist photographer who, for several years, has been documenting how women in rural Senegal live. His images capture the daily routine of lives devoted to agriculture, in an almost symbiotic relationship to nature.



Baekdudaegan, map for a Korean Peace Park, 2014
Leaf-lets, 2014
India ink / Cut paper

Ciel Grommen
(1989*)

Baekdudaegan, map for a Korean Peace Park, 2014
Leaf-lets, 2014
Encre de Chine / Papier découpé

Dans ces deux œuvres, Ciel Grommen aborde les questions de cohabitation. Ici, la zone coréenne démilitarisée que le gouvernement sud-coréen voudrait transformer en un parc transnational pour la paix, projet auquel la Corée du Nord s'oppose car elle le voit comme une exploitation de la douleur liée à la division nationale. Le contenu des documents administratifs découpés est devenu illisible.

In these two works, Ciel Grommen explores issues of cohabitation, in particular the demilitarised zone separating the two Koreas. The South Korean government hopes to turn it into a transnational peace park, while North Korea sees the project as exploiting the countries' painful division. The documents cut up by Grommen to create these works have become illegible in the process.



Tente 113, Idomèni, 2019
Documentary, animation
Length: 18'
©Bord Cadre films & HEAD – Genève

Henri Marbacher
(1993*)

Tente 113, Idomèni, 2019
Documentaire, animation
Durée: 18'
©Bord Cadre films & HEAD – Genève

Dans son court-métrage, Henri Marbacher donne voix à un ami, Agir, 19 ans. Le jeune homme raconte son parcours de migration entre la Syrie et la Suisse. Cette expérience, partagée par de nombreux migrant-e-s, est toujours très personnelle, à tel point que le récit du trajet n'est jamais définitif. Henri Marbacher remarque qu'il se reconstruit au gré des souvenirs, tandis qu'eux se diluent, et en fonction de la personne qui les écoute.

This short film by Henri Marbacher features his friend Agir, a 19-year-old migrant from Syria who describes the journey that brought him to Switzerland. The migrant experience is always deeply personal, to the point that each narrative remains ever-shifting. According to Marbacher, such stories are constructed from memories – which eventually fade – and are influenced by the listener.

Could you introduce yourself?

I'm Marta Revuelta. I'm an artist and designer, and I live and work in Geneva. I studied media design at HEAD – Genève.

My main interests are security policy and technologies such as artificial intelligence and computer vision, and contemporary aesthetics in the field of security and defence.

In my artistic practice, I appropriate and combine elements of scientific research in machine learning

and computer vision to question the status of these AI-driven technological artefacts, their limitations and moments of drift, and the fundamental ethical questions they raise.

I also co-founded Bureau de Crise, a collective through which we explore issues of data protection in the digital world.

What work did you present in the *Concerned* exhibition and in what context was it produced?

AI Facial Profiling, Levels of Paranoia is an interactive installation developed in collaboration with computer science and cybersecurity engineer Laurent Weingart and mechatronics engineer Marc Wettstein.

It's inspired by recent research claiming that biometric-based surveillance systems incorporating AI can predict someone's criminal potential based solely on a photo of their face.

Taking the world of firearms as a starting point, we present a "physiognomic machine" – a computer vision and machine learning system that uses biometric facial analysis to determine whether someone can handle firearms and predict whether they are likely to pose a threat.

The device is based on a camera-weapon and an AI-driven machine that classifies profiled individuals into two categories: those who present a high risk of being a threat, and those who present a lower risk.

Marta Revuelta, *AI Facial Profiling, Levels of Paranoia*, 2018, Performance installation
©Sandra Pointet

Marta Revuelta, *AI Facial Profiling, Levels of Paranoia*, 2018, Installation performative
©Sandra Pointet

The installation is inspired by security protocols similar to those you might find at border crossings or airports. It's a facial profiling performance where we take on the role of security guards.

To take part in the experiment, participants must give their consent and agree to have their biometric data stored. Also, profiled individuals aren't allowed to keep their profiling card, which indicates their predicted threat level.

One of the main aims of the performance is to make the

audience aware of the nature of their biometric data – personal and sensitive data that can only be collected with the data subject's prior, informed consent.

What questions and conversations did you intend to open up with the Museum's audiences?

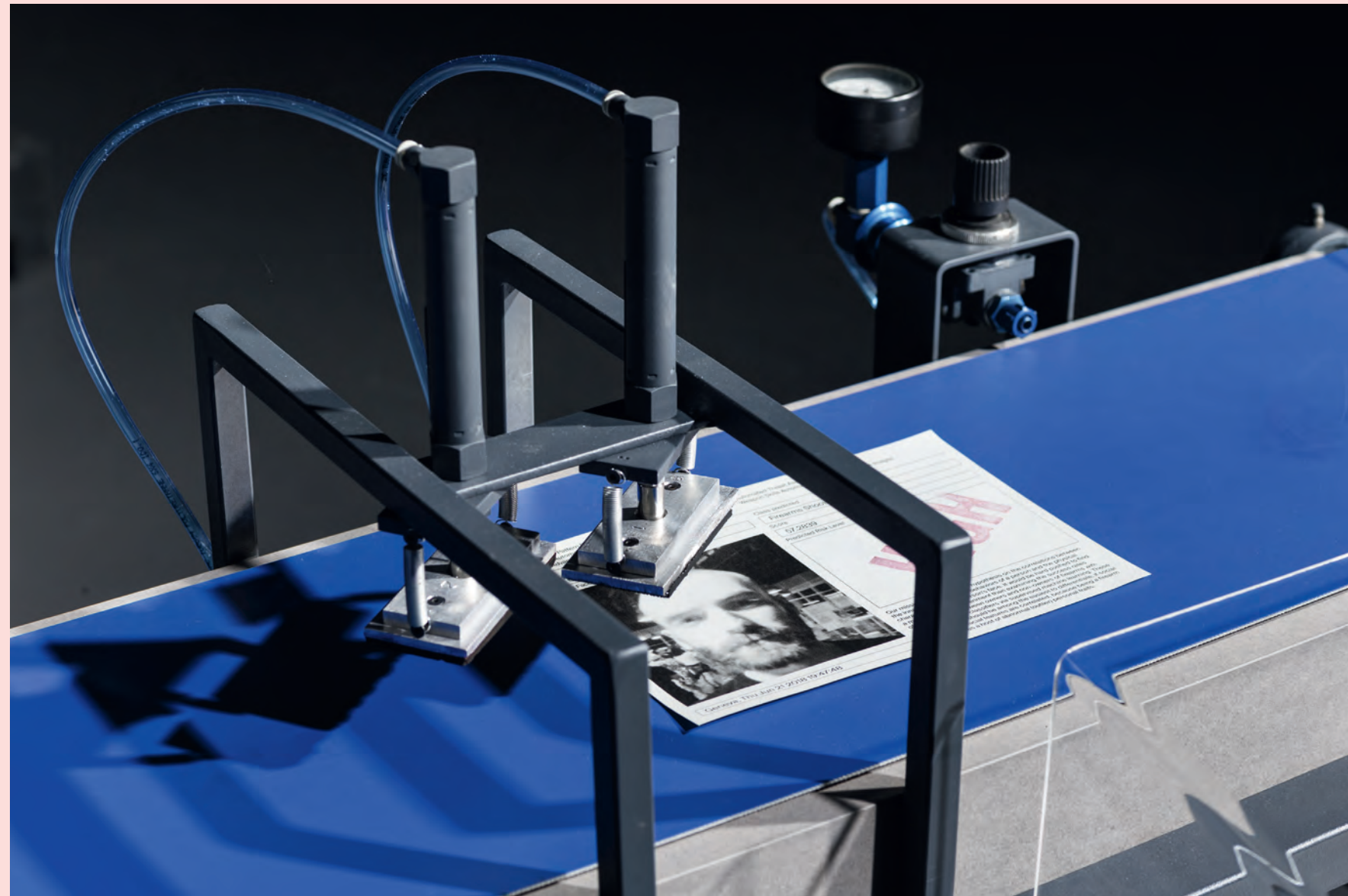
The project engages with biometric-based surveillance systems that incorporate artificial intelligence, exploring the pervasive and invisible nature of AI systems that work so well at pattern detection, classification and prediction.

Coupled with the notion of "enchanted determinism", the installation draws attention to the discourse that presents deep learning technologies as magical but also deterministic, since they can analyse the biometric characteristics of a person in order to determine personality traits that can be predictors of behaviour and therefore discern subtle patterns of "suspect" personality types.

The installation is part fiction and part reality inspired by security protocols. Taking visitors as the starting point, it aims to prompt

a critical reflection on the status of these AI-powered surveillance technologies and their chilling effects, to raise awareness, and to demystify the "oracle effect" surrounding these "intelligent systems".

It also aims to foster discussion and debate about algorithmic bias and the political motivations behind these problematic facial profiling systems which, by classifying humans, reinstate old forms of social and racial segregation and legitimise technology-enabled discrimination.



Marta Revuelta, *AI Facial Profiling, Levels of Paranoia*, 2018, Performance installation
©Baptiste Coulon

Marta Revuelta, *AI Facial Profiling, Levels of Paranoia*, 2018, installation performative
©Baptiste Coulon



Marta Revuelta

Pouvez-vous vous présenter?

Je m'appelle Marta Revuelta, je suis artiste et designer. Je travaille et vis à Genève, où j'ai fait des études en Media Design à la Haute école d'art et de design (HEAD). Je m'intéresse principalement aux politiques de sécurité et aux technologies d'intelligence artificielle, ainsi qu'à leur perception visuelle et à l'esthétique contemporaine des domaines de la sécurité et de la défense.

Dans ma pratique, je m'approprie et j'associe des éléments empruntés au *machine learning* et à la vision par ordinateur afin de mettre en question les statuts de ces artefacts technologiques pilotés par IA, et relever leurs limitations, leurs moments de dérive et bien sûr les questions

éthiques fondamentales qu'ils soulèvent. Parallèlement, je suis cofondatrice du collectif «Bureau de crise», qui s'interroge sur la protection des données dans le monde digital.

Quel travail avez-vous présenté lors de l'exposition *Concerné-e-s*, et dans quel contexte a-t-il été produit?

Il s'agissait de *AI Facial Profiling, Levels of Paranoia*, une installation interactive développée en collaboration avec l'ingénieur en informatique et cybersécurité Laurent Weingart et l'ingénieur en mécatronique Marc Wettstein.

Cette pièce s'inspire des récents développements de systèmes de surveillance biométrique qui intègrent l'intelligence artificielle

pour détecter le soi-disant potentiel criminel d'une personne sur la seule base d'une photo de son visage. Nous nous sommes inspiré-e-s du monde des armes à feu pour créer une «machine physiognomique» qui détecte la capacité d'un individu à manier ces armes et prédit sa dangerosité potentielle selon ces mêmes principes.

Le dispositif est composé d'une caméra-arme et d'une machine pilotée par IA qui classe les personnes profilées en deux catégories: potentiel de risque élevé pour la société, ou risque moindre. L'installation s'inspire des protocoles sécuritaires des postes-frontières ou des aéroports. Elle consiste notamment en une séance de profilage facial lors de laquelle nous prenons le rôle d'agents de sécurité.

Les participant-e-s doivent d'abord donner leur consentement et accepter que nous gardions leurs données biométriques. La personne profilée ne pourra pas repartir avec sa fiche (qui détermine son niveau de dangerosité).

Nous voulons rendre le public conscient de la nature de ces données biométriques, des informations personnelles et sensibles dont la collecte ne devrait être possible que suite à un consentement éclairé.

Quelles questions et conversations vouliez-vous ouvrir auprès des publics du musée?

Le projet s'intéresse aux systèmes qui intègrent l'IA et sa prétendue objectivité. Nous étudions la nature omniprésente et invisible des systèmes d'IA, si performants pour la détection de modèles, la classification et la prédiction.

Associée à la notion de «déterminisme enchanté», notre œuvre attire l'attention sur ce discours en vertu duquel les techniques de *deep learning* seraient à la fois magiques et déterministes au regard de leurs capacités prédictives.

À partir d'une expérience entre fiction et réalité, l'installation vise à révéler la place de ces technologies de surveillance dans notre société, ainsi que leurs effets glaçants. Elle sensibilise à ce sujet et démystifie «l'effet oracle» qui entoure ces «systèmes intelligents».

AI Facial Profiling, Levels of Paranoia vise également à susciter le débat sur les préjugés algorithmiques et les idéologies dissimulées derrière ces systèmes de profilage facial qui, en classant les humains, rétablissent d'anciennes formes de ségrégation sociale et raciale.

Could you introduce yourself?

I'm Dorian Sari, and I'm from Turkey. I've been living abroad for the last fifteen years. I studied political science and literature in Paris. After that, I worked in Naples and Tel Aviv, and I studied art in Geneva and, later, in Basel. I'm a plastic and visual artist. Generally, I work with videos. I also produce sculptures and performances. I write texts – about politics and the arts. These things have always been together in my interests. I can't separate them.

What work did you present in the *Concerned* exhibition and in what context was it produced?

Ever since my childhood, I've had this interest in discovering the world. I don't

care about countries, flags and so on. I view the world as one community – as one human family, altogether. I've always been interested in understanding borders and hierarchies: who runs the world, or why specific people, countries or cultures run the world.

I always put myself in the position of the observer. I try to understand the differences between cultures and what makes them distinctive, and what kinds of politics, ideologies and terminologies impact our lived experience. I try to compare these with the past, with history and with what's happening right now, and to explore how they might affect or construct our near future.

Throughout my production and across different media, I always use collective symbols. For example, we use different languages across the globe – we live in different cultures. But, at the end of the day, we share collective vocabularies and symbols such as the concepts of mother, Earth, white and black, and zero and one.

I see this kind of vocabulary as something that's shared equally everywhere in the world. So in my art, I try to use this collective vocabulary so that it makes sense to everybody, wherever they are in the world. Generally, my sculptures and videos are black and white. They're very performative, with protagonists using gestures. I avoid using colours, so that these gestures really stand out. That's because I believe that the gestures gain more importance if they're

rendered in black and white. As viewers, we follow the protagonists' hands, bodies, mimicry and perceptions. In one of my videos, there's one giant person and one little person. The giant one dominates the little one, as if in a game of cat and mouse. In a way, it's akin to a scene of torture, but at the same time there's no torture. It's theatrical: there's both tragedy and comedy behind it. So it becomes like Ancient Greek theatre – it becomes a cathartic moment for us. In another video, there's a protagonist who tries to show something outside the frame. He starts becoming angry as he tries to get the spectator's attention while the camera looks over there, but people never actually see it.

What questions and conversations did you intend to open up with the Museum's audiences?

When you see my artworks, I hope that they open up new spaces in your mind and take you outside some of your mental boxes. They might transport you to places you already know, and hopefully provide some gentleness, some curiosity and some love. They might stir some bad feelings or something familiar, but at the same time, I hope they open some new, unknown spaces for you. You might realise that you've been partly blind to something so far or that you've missed out on hearing something. Ultimately, this can only come from yourself. Because I can't show you something new – I can only provide a different perception or angle on things.





Dorian Sari, *Look*, 2021, Video
©Dorian Sari

Dorian Sari, *Look*, 2021, vidéo
©Dorian Sari

Dorian Sari

Pouvez-vous vous présenter?

Je m'appelle Dorian Sari et je suis originaire de Turquie, mais j'ai vécu à l'étranger ces quinze dernières années. J'ai d'abord fait des études de sciences politiques et de littérature à Paris. Ensuite, j'ai travaillé à Naples et à Tel Aviv, étudié l'art à Genève, puis plus tard à Bâle. Je suis artiste visuel, plasticien. En général, j'utilise la vidéo, mais je produis aussi des sculptures ou des performances et j'écris des textes sur l'art et la politique. Ces choses m'ont toujours intéressé ensemble. Je ne peux pas les séparer.

Quel travail avez-vous présenté lors de l'exposition *Concerné-e-s*, et dans quel contexte a-t-il été produit? Depuis mon enfance, je

veux découvrir la planète. Je me fiche bien des pays, des drapeaux, de ce type de démarcation. Je vois tout simplement le globe comme une unique communauté, une grande famille. J'ai toujours essayé de comprendre les frontières et les hiérarchies; qui dirige le monde, pour quelle raison certaines personnes, certains pays ou certaines cultures le dominent.

Je me mets systématiquement dans la position de l'observateur. J'essaie de saisir les différences entre les cultures, ce qui permet leur spécificité, quels types de politique, d'idéologie et de terminologie affectent nos vies. J'essaie de faire des comparaisons avec l'histoire mais aussi avec l'actualité, pour étudier la manière dont cela change

notre futur proche, voire même le construit.

Dans toute ma production, quel qu'en soit le médium, je me sers toujours de symboles collectifs. Tout autour du globe, nous utilisons différents langages, nous vivons dans des cultures hétérogènes. Mais, au bout du compte, nous avons des vocabulaires en commun, des symboles (comme les concepts de mère, de terre, de noir et de blanc, de zéro et de un), qui sont à mon avis partagés à égalité partout dans le monde.

Dans ma pratique, j'essaie d'utiliser cette grammaire collective afin de produire du sens pour tout un chacun, d'où qu'il ou elle vienne.

Mes sculptures et mes vidéos sont en général en noir et blanc. Elles sont très proches de la performance; des protagonistes y produisent des gestes. J'évite d'utiliser des couleurs pour que ces gestes ressortent le plus possible. Ils gagnent à mon avis en importance s'ils sont restitués en noir et blanc. Le ou la spectateur-riche suit les mains, les corps, les mimiques et les perceptions des protagonistes. Une de mes vidéos figure à la fois une très grande et une toute petite personne. Le géant domine le petit, comme dans un jeu du chat et de la souris. Il y a quelque chose de la scène de torture, mais sans acte de torture. Il y a aussi un aspect théâtral: la tragédie et la comédie sont à l'œuvre. Comme dans une pièce antique grecque, un moment cathartique est créé. Dans une autre vidéo, mon protagoniste pointe quelque chose en dehors du cadre.

La caméra glisse dans cette direction et lui s'énerve tandis qu'il cherche à attirer notre attention, mais nous ne voyons jamais de quoi il s'agit.

Quelles questions et conversations vouliez-vous ouvrir auprès des publics du musée?

J'espère que mes œuvres vous feront sortir de certaines de vos catégories mentales. Elles vous emmèneront peut-être dans des lieux que vous connaissez déjà et, j'espère, vers de la douceur, de la curiosité, voire de l'amour. Ce faisant, elles provoqueront parfois des émotions désagréables, ou vous rappelleront des choses que vous avez vécues, mais, en parallèle, j'espère qu'elles ne manqueront pas de vous ouvrir des espaces encore inconnus. Vous réaliserez peut-être avoir jusque-là été partiellement aveugle, ou alors que quelque chose vous a échappé. Au bout du compte, tout repose toujours sur vous. Je ne peux pas vous montrer de l'absolument neuf, je ne peux que proposer une perception différente, un nouvel angle de vue.

Could you introduce yourself?

My name is Laure Rogemond, and I'm 30 years old. I won the Red Cross HEAD – Genève *Prix Art Humanité* in 2016 when I was studying at HEAD in Geneva for a Bachelor's degree in graphic design. I'm currently a graphic designer in Paris, where I work with Vincent Duc. Together, we designed the visuals and external communication materials for the exhibition.

What work did you present in the *Concerned* exhibition and in what context was it produced?

I presented the piece that won the prize in 2016. It's a project I completed over the course of three months at the Centre de la Roseaie, a day centre for migrants in Geneva. I conducted various workshops with migrants. At the end of each session, I put together a printed edition from the exchanges and materials produced in the workshops. The main idea was to give a voice to these people, who otherwise aren't heard and valued as people.

From this process, I produced several books. The first one was about where they came from, the second one was about their journey, and the third one was about their life here and what they hoped for in their new life. So for the exhibition, I presented three boxes bringing together these three publications, as well as a fourth, which was the story of Tesfaldet, a person I met at the centre. I also presented the migrants' preparatory maps, retracing their journey from

their point of departure to their point of arrival in Geneva and showing all the stages in between.

I put myself in the position of a designer, in the sense that a designer collects information: I didn't seek to transform this information, but to give others access to it. For these reasons, I created stamps – objects that allow people who can neither read nor write in French to express themselves in another way. This led to the cards that were exhibited here, and to the other graphic forms that can be found in the publications.

What questions and conversations did you intend to open up with the Museum's audiences?

The idea was really to show the human side of migrants – that they're not just numbers or people who come to invade, as they're often perceived.

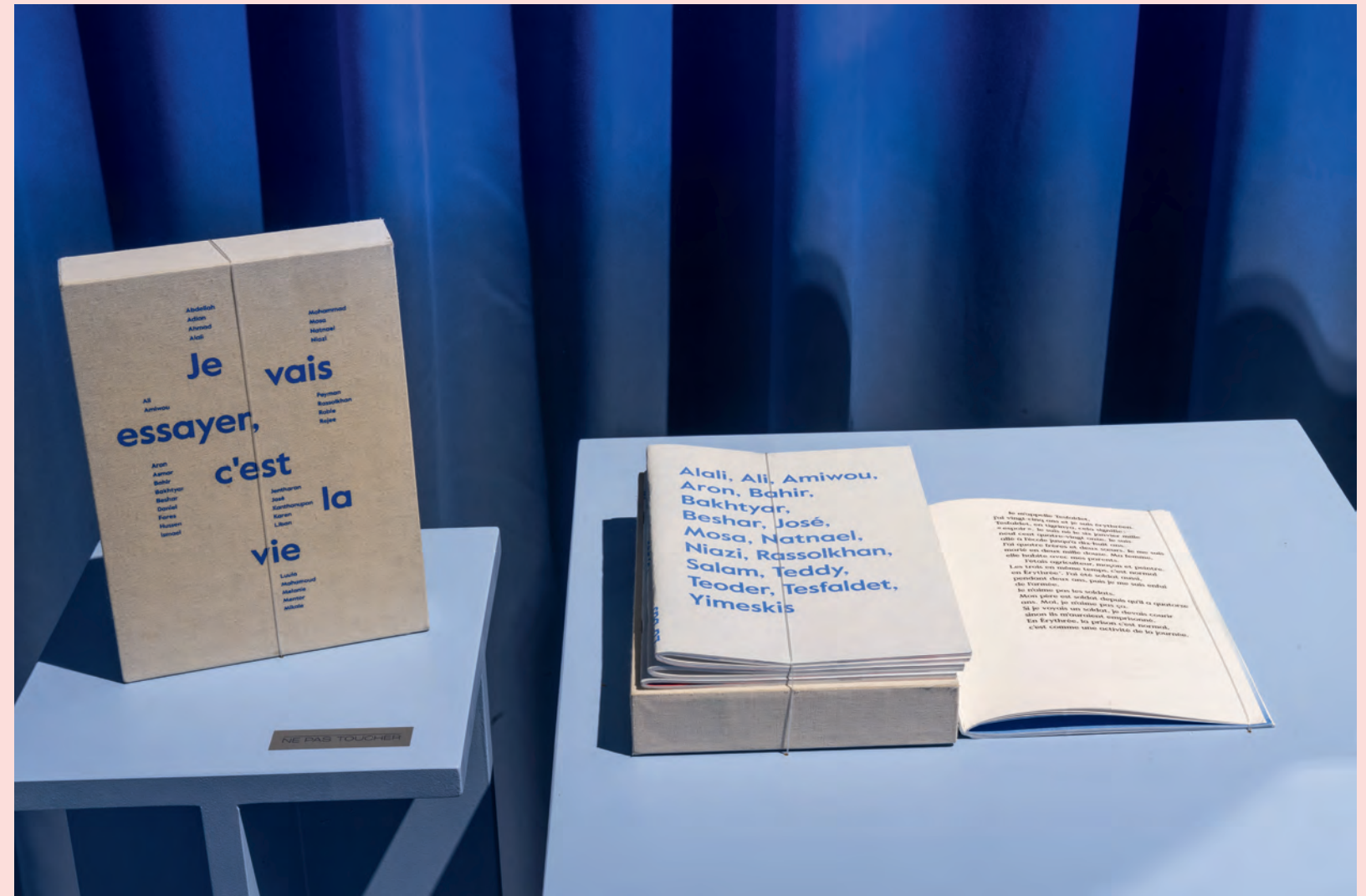
I wanted to give them back a bit of humanity, to show that they're human beings like you and me. I also wanted to make clear that, maybe one day, that could be us. I tried to move away from the pejorative and the idea that migrants are on

the fringe of society, which isn't true.

Their stories also resonated a lot with my family, who left, and who left everything. That led me to pose a question. What actually happens when you leave everything? And what do you say?

There was also this desire for them not to forget what they went through, because it was quite spectacular. Some crossed the Himalayas on foot while others crossed the sea in a boat, risking their lives in the process. I think that shows a lot of mental perseverance.

Laure Rogemond



Laure Rogemond, *Je vais essayer, c'est la vie*, 2016, Set of four booklets ©Nicolas Righetti

Laure Rogemond, *Je vais essayer, c'est la vie*, 2016, coffret de quatre livrets ©Nicolas Righetti



Laure Rogemond, *Je vais essayer, c'est la vie*, 2016, Set of four booklets ©Nicolas Righetti

Laure Rogemond, *Je vais essayer, c'est la vie*, 2016, coffret de quatre livrets ©Nicolas Righetti

Laure Rogemond

Pouvez-vous vous présenter ?

Je m'appelle Laure Rogemond. J'ai 30 ans. En 2016, alors que j'étais en Bachelor de graphisme à la HEAD – Genève, j'ai reçu le Prix Art Humanité, remis conjointement par la

HEAD et la Croix-Rouge. Je travaille en ce moment comme graphiste à Paris avec Vincent Duc. Ensemble, nous avons réalisé les visuels et les supports de communication externe de l'exposition *Concerné-e-s*.

Quel travail avez-vous présenté lors de l'exposition *Concerné-e-s*, et dans quel contexte a-t-il été produit ?

J'ai présenté la pièce récompensée par le Prix Art

Humanité en 2016. Il s'agit d'un projet réalisé sur une période de trois mois au Centre de la Roseraie, un centre d'accueil pour personnes migrantes à Genève, où j'ai animé plusieurs ateliers participatifs. À la fin de chaque séance, je produisais un livret à partir de nos échanges et de la matière à laquelle nous étions parvenu-e-s. L'idée était surtout de donner une voix à ces personnes qui n'ont autrement pas la possibilité de se faire entendre et que la société ne considère pas à leur juste valeur.

Plusieurs livrets ont ainsi été créés. Le premier se penche sur leurs origines, le deuxième sur leur périple, le troisième sur leur vie et leurs espoirs pour le futur. Pour l'exposition, trois boîtes réunissaient ces trois publications, et une quatrième était dédiée à l'histoire de Tesfaldet, que j'avais rencontré au centre. J'y ai également présenté les cartes préparatoires des migrant-e-s, de leur point de départ à celui d'arrivée à Genève, avec toutes les étapes intermédiaires.

En rassemblant ces informations, j'ai endossé le rôle d'une designer : je n'ai pas cherché à transformer les faits, mais ai simplement voulu leur conférer de nouveaux points d'accès. C'est pourquoi j'ai créé des tampons encres, qui permettent aux gens ne parlant ni n'écrivant français de s'exprimer. Ils ont été utilisés pour faire les cartons de l'exposition et d'autres formes graphiques intégrées aux publications.

Quelles questions et conversations vouliez-vous ouvrir auprès des publics du musée ?

L'idée était de montrer les personnes migrantes dans leur humanité, et non comme des statistiques ou selon l'image d'envahisseur-se-s que l'on veut souvent leur donner. J'ai voulu montrer des êtres humains, des gens comme vous et moi, et souligner le fait que, un jour ou l'autre, nous pourrions bien nous retrouver à leur place. J'ai aussi voulu sortir du quantitatif et du péjoratif comme de l'idée fautive selon laquelle les personnes migrantes seraient en marge de la société.

Leurs histoires font aussi écho à celle de ma famille, qui a dû partir en laissant tout derrière elle. J'en suis venue à me demander, que se passe-t-il quand on quitte tout, que reste-t-il alors à dire ?

Il y avait aussi ce désir de ne pas perdre le souvenir de leur périple, car ils et elles reviennent de loin. Certain-e-s ont franchi l'Himalaya à pied, d'autres ont traversé un océan en barque. Cela montre bien la force mentale et la persévérance dont ils et elles sont capables.

Biographies



Marta Revuelta
(1980*)

AI Facial Profiling, Levels of Paranoia, 2018, installation performative

AI Facial Profiling, Levels of Paranoia, 2018, Performance installation

Is it possible to predict whether an individual is dangerous based on his or her face? In this performance installation, Marta Revuelta explores how facial profiling might be taken too far. Once activated, a device decides – based on an analysis of your face – how good you are at handling a weapon. How much trust do you place in the algorithms that are already shaping our daily lives?

Biographies

Est-il possible de prédire la dangerosité d'un individu à partir de son visage? Dans son installation performative, Marta Revuelta s'interroge sur les dérives potentielles du profilage facial. Lorsqu'il est activé, le dispositif décide, en analysant vos traits, de votre aptitude ou non à manipuler une arme. Quelle confiance placez-vous dans les algorithmes qui façonnent déjà notre quotidien?



Dorian Sari
(1989*)

Look, 2021, vidéo

Look, 2021, Video

Dorian Sari, a well-travelled, Turkish-born artist, examines issues of domination and violence using video and sculpture. His short films and sculptures always reference human emotions and depict bodies put to the test. As an activist and observer of social movements, Sari uses the language of art to highlight questions of discrimination.

Artiste cosmopolite né en Turquie, Dorian Sari traite, par le biais de la vidéo et de la sculpture, des rapports de domination et de violence. À travers de brefs récits filmés ou d'objets faisant toujours référence à une émotion vécue, il montre le corps mis à l'épreuve. Activist, observateur des mouvements sociaux, il utilise le langage de l'art pour rendre compte des questions de discrimination.



Laure Rogemond
(1990*)

Je vais essayer, c'est la vie, 2016, coffret de quatre livrets

Je vais essayer, c'est la vie, 2016, Set of four booklets

Laure Rogemond's work explores the migrant experience in Geneva. Over the course of a three-month workshop in the Centre de la Roseraie, migrants were given the opportunity to tell their stories through a creative bookmaking project in which they used images to depict the path that brought them from their home countries to Switzerland. The project invites us to look beyond the reductive label of 'migrant'.

Le travail de Laure Rogemond traite de la migration à Genève. Durant un atelier de trois mois au Centre de la Roseraie, elle a offert l'opportunité à des migrant-e-s de se raconter et d'exprimer leur vécu par un travail éditorial créatif. Ils et elles ont pu retracer de façon très picturale le chemin parcouru entre leur pays d'origine et la Suisse. Ce travail permet de porter le regard au-delà de la simple donnée de «migrant-e».

This book follows on from *Art and Humanity: What Is Possible?*, an online symposium organised in 2021 by the International Red Cross and Red Crescent Museum, HEAD – Genève and the International Committee of the Red Cross (ICRC), in partnership with the Geneva Red Cross.

We would like to express our sincere gratitude to the following people for their trust and support, without which this publication would not have been possible: Jean-Pierre Greff (director, HEAD – Genève), Matteo Pedrazzini (former president, Geneva Red Cross), Stéphanie Lambert (director general, Geneva Red Cross), Robert Mardini (director-general, ICRC) and Sébastien Carliez (head of communications, ICRC).

We are also immensely grateful to the authors, artists and copyright holders who contributed to this book, as well as to Katarzyna Grabska for her significant contribution to the symposium.

We are equally indebted to the staff of the International Red Cross and Red Crescent Museum for their hard work and dedication. Our thanks go to Hélène Baechler, Françoise Baroffio, Marie-Laure Berthier, Jean-Luc Bovet, Marcela Cizmar, Marco Domingues, Claire FitzGerald, André Hamelin, Patrizia Hilbrow, Angela Koerfer-Bürger, Tiffany-Jane Madden, Kristin Marks, Fabienne Mendoza, Béchir Mhancar, Anne-Outram Mott, Peace Mury, Pierre-Antoine Possa, Elisa Rusca, Susanne Staub and Cecilia Suarez. Last but not least, we would like to thank the Museum's Foundation Board, its Chair, Isabel Roachat, and the Association of Friends of the International Red Cross and Red Crescent Museum.

Acknowledgements

Ce livre est publié suite au colloque international *Art et humanitaire: quels champs du possible?* organisé en 2021 par le Musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge, la HEAD – Genève et le Comité international de la Croix-Rouge en partenariat avec la Croix-Rouge genevoise.

La publication de cet ouvrage n'aurait pas été possible sans la confiance et le soutien de Jean-Pierre Greff, directeur de la HEAD – Genève, Matteo Pedrazzini, ancien président de la Croix-Rouge genevoise, et son actuelle directrice générale, Stéphanie Lambert, ainsi que Robert Mardini, directeur général du Comité international de la Croix-Rouge, et son chef de la communication, Sébastien Carliez. Nous leur adressons nos plus vifs remerciements.

Les auteurs et autrices, les artistes et l'ensemble des ayants droit reçoivent toute notre gratitude. Nous tenons aussi à remercier Katarzyna Grabska pour son importante contribution au colloque.

Nous saluons l'engagement et le travail des collaborateurs et collaboratrices du Musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge. Un grand merci à Hélène Baechler, Françoise Baroffio, Marie-Laure Berthier, Jean-Luc Bovet, Marcela Cizmar, Marco Domingues, Claire FitzGerald, André Hamelin, Patrizia Hilbrow, Angela Koerfer Bürger, Tiffany-Jane Madden, Kristin Marks, Fabienne Mendoza, Béchir Mhancar, Anne-Outram Mott, Peace Mury, Pierre-Antoine Possa, Elisa Rusca, Susanne Staub et Cecilia Suarez. Nous adressons aussi nos remerciements au Conseil de fondation du Musée, à sa présidente Isabel Roachat, ainsi qu'à l'Association des Amis-e-s du Musée.

Remerciements

Editorial direction
Direction éditoriale

Julie Enckell Julliard
Pascal Hufschmid
Philippe Stoll

Development and project leadership
Développement et direction de projet

Pascal Hufschmid

Project management and editorial coordination
Suivi de projet et coordination éditoriale

Claire FitzGerald
avec la collaboration
de Pascal Hufschmid
et Elisa Rusca

Graphic design and production supervision
Conception graphique et suivi de fabrication

Caroline Fischer

Proofreading and translation
Traduction et relecture

Yves-Alexandre Jaquier
(french / français)

Scala Wells Sàrl, Lausanne
(English / anglais)

Credits
Crédits

Texts: © the author(s)
Textes: © leurs auteur·rice·s

Book: © International Red Cross and Red Crescent Museum and HEAD – Genève.
Livre: © Musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge et HEAD – Genève.

All rights reserved.
Tous droits réservés.

Printing

1000 copies printed
by Musumeci S.p.A
Printed in November 2022
in Quart, Valle d'Aosta, Italy.

Imprimé en 1000 exemplaires
par Musumeci S.p.A
Achévé d'imprimer en
novembre 2022 à Quart,
Val d'Aoste, Italie.

ISBN: 978-2-940510-80-1

Impressum

Project partners
Partenaires du projet

MUSÉE
INTERNATIONAL
DE LA CROIX-ROUGE
ET DU CROISSANT-ROUGE

— HEAD
Genève

Hes·so// GENÈVE
Haute Ecole Spécialisée
de Suisse occidentale



genève
Croix-Rouge genevoise

Partners of the International Red Cross and Red Crescent Museum
Partenaires du Musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Département fédéral des affaires étrangères DFAE



+C IFRC

Can art help us better understand humanitarian issues? Academics, artists and humanitarian practitioners set out some possible answers.

This book follows on from *Art and Humanity: What Is Possible?*, an online symposium organised in 2021 by the International Red Cross and Red Crescent Museum, HEAD – Genève and the International Committee of the Red Cross, in partnership with the Geneva Red Cross. The dust jacket features a new work by Swiss artist Gilles Furtwängler.

L'art permet-il de mieux comprendre les enjeux humanitaires? Différent·e·s expert·e·s issu·e·s des milieux de la recherche, de l'humanitaire et de l'art offrent des pistes de réponse.

Publié suite au colloque international *Art et humanitaire: quels champs du possible?* organisé en 2021 par le Musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge, la HEAD – Genève et le Comité international de la Croix-Rouge en partenariat avec la Croix-Rouge genevoise, ce livre est enveloppé dans une œuvre inédite de l'artiste suisse Gilles Furtwängler.