

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

« Je veux me battre ». Thomas Hirschhorn et le monument comme dialogue

Vincent Marquis

Numéro 112, hiver 2016

Monuments : contre-monuments
Monuments: Counter-Monuments

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/80394ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Marquis, V. (2016). “I want to fight”: Thomas Hirschhorn and the Monument as Dialogue / « Je veux me battre ». Thomas Hirschhorn et le monument comme dialogue. *Espace*, (112), 44–51.

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

Vincent Marquis

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

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

« Je veux me battre ».

Thomas Hirschhorn et le monument comme dialogue

Dans l’une de ses nombreuses déclarations à propos de ses projets artistiques, l’artiste suisse Thomas Hirschhorn écrit : « Ma critique du monument vient du fait que l’idée du monument nous est imposée d’en haut¹ ». Hirschhorn critique les valeurs soutenues par les monuments publics traditionnels, les décrivant comme des incitations à admirer l’idéologie dominante. « Je veux me battre contre la hiérarchie, la démagogie, cette source de pouvoir² », insiste Hirschhorn dès lors qu’il commence à imaginer un nouveau modèle d’espace monumental. À la fin des années 1990, après avoir réalisé une série épisodique d’œuvres d’art public, il entreprend une nouvelle suite composée de quatre expériences qui allaient changer radicalement cette tradition de monumentalité.

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

Idéologie et éternité : le monument public traditionnel

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

Ideology and Eternity: The Traditional Public Monument

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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



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

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



représenter le passé au présent et au futur, souligner un récit du passé aux dépens des autres, ou simplement pour faire en sorte que le passé appartienne au passé³. Dans ce processus de positionnement, non seulement les monuments publics manipulent ou construisent une certaine temporalité qui répond à leurs objectifs, mais ils représentent aussi l'objet de commémoration comme si celui-ci était imperméable au passage du temps. Les monuments attribuent une valeur historique et culturelle à un passé donné, et le présentent comme étant digne d'être maintenu vivant dans la conscience des générations à venir. Autrement dit, le monument public est une opération qui consiste à affirmer que le passé présélectionné *devrait* ou *doit* être « marqué » ou « souligné », ou « appartenir au passé ». En tant que telle, cette opération est fondamentalement politique et idéologique.

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

Comme je l'ai fait remarquer en début de texte, c'est exactement le rôle didactique du monument que critique Hirschhorn. En particulier, je dirais que la composante fondamentale que Hirschhorn sollicite, en réaction à cette tradition, est la notion de *dialogique* ou de réflexif. Cette notion est abordée dans un récent essai de Quentin Stevens, Karen A. Frank et Ruth Fazakerley sur les modalités des contre-monuments, dans lequel ils définissent le « dialogique » comme un genre qui « critique l'objectif et la conception d'un monument existant précis par une association explicite, contraire et immédiate⁴ ». Les *Monuments* de Hirschhorn ne sont peut-être pas « dialogiques », dans le sens qu'ils réagissent à un monument précis situé à proximité, mais ils incarnent néanmoins l'essence même de ce qu'avancent les auteurs : la notion de dialogue ou d'échange. En fait, ils ont fondamentalement une part dialogique dans la mesure où ils sont inscrits de manière critique dans une conversation avec les valeurs qui sont exprimées par des monuments existants, et où ils sont issus d'un réseau complexe d'interaction, de discussion, d'argumentation et de réflexion dont leur existence dépend. Hirschhorn a explicitement conçu ses *Monuments* comme des événements et des lieux de rencontre en dialogue direct avec l'espace public qui les entoure, dans un contraste frappant avec l'objectif contenu, inflexible et poli des monuments traditionnels. Je me tourne maintenant vers le modèle de Hirschhorn.

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

« Spinoza, Deleuze, Gramsci et Bataille sont des exemples de penseurs qui insufflent une confiance dans les capacités réflexives : ils nous donnent la force de réfléchir, ils nous donnent la force d'agir⁵. »
À plusieurs reprises, Hirschhorn a nommé cet intérêt pour la réflexion philosophique, et le plaisir qu'elle procure, comme motif premier

expliquant la réalisation de ses monuments aux grands penseurs. « J'aime penser à temps plein, écrit-il, j'aime la philosophie, même quand je ne comprends qu'un tiers de ces réflexions. [...] C'est pourquoi j'ai choisi des philosophes pour mes monuments⁶. »

C'est en pareils termes que Hirschhorn a décrit l'argumentaire derrière le dernier élément de la série, soit le *Gramsci Monument* (2013) : « Il s'agit de partager [mon amour pour Antonio Gramsci], de l'affirmer, de le défendre et de lui donner forme⁷. » Construit au cours d'un été dans le Bronx, le *Gramsci Monument* a été conçu sous forme de pavillon extérieur évoluant autour d'un amalgame d'espaces architecturaux et fonctionnels, plutôt que de porter exclusivement sur la figure du philosophe. Une fois achevé, le *Gramsci Monument* a été de loin le plus grand des quatre monuments et a intégré la plus grande variété d'espaces fonctionnels : poste de radio, rédaction d'un journal, bibliothèque, galerie, atelier studio, laboratoire informatique, lounge, café et théâtre à ciel ouvert.

Cette structure idiosyncrasique est ce qui a permis à Hirschhorn de matérialiser sa conception du monument comme *événement*. Un événement est une chose importante qui se produit et qui, malgré son côté éphémère, ne laisse jamais le cours des choses exactement comme il l'était. Et c'est exactement ce qui arrive durant les *Monuments* de Hirschhorn. Si l'aspect physique de l'œuvre évoque ses limites temporelles et sa précarité matérielle, Hirschhorn soutient néanmoins que « [son] monument produit quelque chose, il génère quelque chose⁸ ». Ce qu'il reste des *Monuments*, une fois démontés, ce sont les réflexions et les discussions des participants sur Gramsci, Bataille, Deleuze ou Spinoza, de même que sur l'œuvre en soi et l'expérience qu'elle a suscitée. Selon Hirschhorn, « la forme transmet l'idée que le monument disparaîtra. Ce qui restera, ce sont les pensées et les réflexions⁹ ». De plus, la vie sans contrainte de ces réflexions, après le démontage, est précisément ce qui met à mal la soi-disant immutabilité des récits monumentaux traditionnels. « Ce qui restera, c'est l'*activité de réflexion*¹⁰. » Plutôt que de donner des consignes aux visiteurs quant aux manières acceptables de lire le passé de leur société, les monuments temporaires de Hirschhorn sont des incitations à poursuivre la réflexion. En ce sens, l'importance de construire ces œuvres éphémères réside davantage dans leur critique des récits atemporels que dans leur subversion des matériaux traditionnels du monument.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Finalement, en parallèle à l'objectif de produire des sites qui remettent en cause la logique temporelle de l'espace public, Hirschhorn a visé à transformer cet espace en quelque chose de socialement productif ou liant. Pas étonnant, donc, qu'il commence l'une de ses déclarations, concernant le *Bataille Monument*, par la question suivante : « Suis-je capable d'initier des rencontres par mon travail¹¹ ? ». Et c'est ce qu'il fait, même des semaines avant que ses *Monuments* ne se matérialisent. La postface de Hirschhorn au *Bataille Monument* commence par un compte rendu de ses nombreuses rencontres avec les organisateurs locaux et les membres de la communauté. Pareillement, les archives du site web du *Gramsci Monument* abondent en témoins photographiques des rencontres de Hirschhorn avec les superviseurs et les gestionnaires locaux, et entre les gens de la place eux-mêmes. Durant toutes les étapes du projet, par la suite, plutôt que de faire face à une structure imperméable, impersonnelle, « les habitants sont ceux qui aident à faire en sorte que [les *Monuments*] sont achevés¹² ». Comme le propose Marianne Doezeman, « Le monument a une responsabilité indépendante de ses qualités comme œuvre d'art. Il s'agit d'une œuvre d'art créée pour le public et, donc, elle peut et devrait être évaluée en fonction de sa capacité à générer des réactions humaines¹³. » Hirschhorn a pu, en effet, instaurer des rencontres par son travail, offrant ainsi une vision socialement générative de l'espace public.

Dans son ouvrage *Postmodern Geographies*, Edward Soja part de l'affirmation d'Henri Lefebvre à l'effet que « l'espace et la politique de l'espace "expriment" des rapports sociaux, mais réagissent sur eux¹⁴ ». Cette relation double est ce que Soja décrit comme « la dialectique socio-spatiale : le fait que les relations sociales et spatiales sont dialectiquement interractives, interdépendantes; que les relations sociales de production construisent l'espace aussi bien qu'elles en dépendent¹⁵ ».

C'est précisément le potentiel critique et dialogique de cette dialectique socio-spatiale – la capacité de générer des relations sociales différentes, productives et aimantes, et des modèles temporels dans l'espace – que saisit et exploite le modèle de monumentalité de Hirschhorn. Ses *Monuments* sont des invitations à reconcevoir l'espace public dans lequel nous vivons selon des modes qui activent le potentiel constructif de la présence et de l'interaction sociales. Mais surtout, l'idée fondamentale de Hirschhorn est que la consolidation d'une logique sociale construite sur une échelle véritablement humaine commence dans l'espace public et passe par, entre autres, de meilleurs monuments et mémoriaux. Comme Lefebvre l'a déjà affirmé sur un ton qui anticipait la passion de Hirschhorn : « "Changer la vie!", "changer la société", cela ne veut rien dire s'il n'y a pas production d'un espace approprié¹⁶. »

Traduit par Colette Tougas

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

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