

## ***Soft Power* ou Les corps-monuments d'Alexandra Pirici** ***Soft Power* or Alexandra Pirici's Body-Monuments**

Mélanie Boucher

---

Numéro 112, hiver 2016

Monuments : contre-monuments  
Monuments: Counter-Monuments

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/80392ac>

[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

Boucher, M. (2016). *Soft Power* ou Les corps-monuments d'Alexandra Pirici / *Soft Power* or Alexandra Pirici's Body-Monuments. *Espace*, (112), 26–35.

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

Mélanie Boucher

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

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

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

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







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

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

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

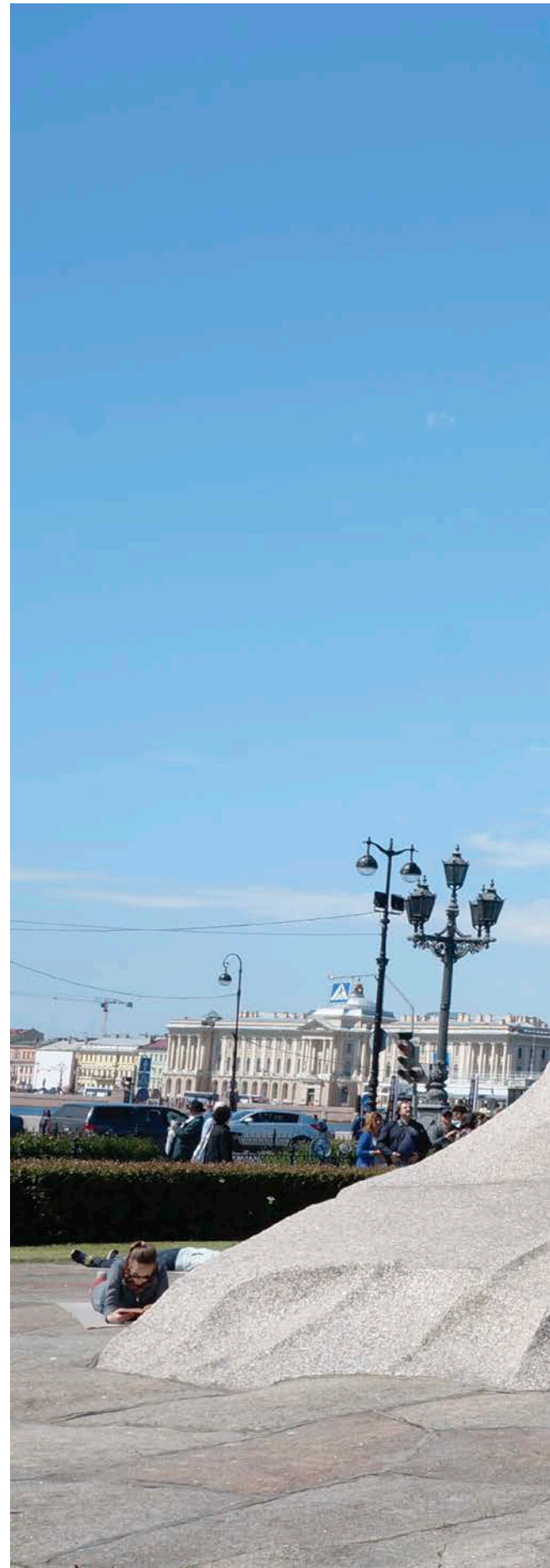
aussi l'intérêt exercé par les choses et les sujets qui font l'objet de la critique<sup>4</sup>. Ici, le monument traduit esthétiquement le pouvoir politique, autocratique, lorsqu'il incarne, à sa façon, les entreprises grandioses, les chefs d'État inébranlables, la grandeur des pays. L'intention de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

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

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

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

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







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



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

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

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

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

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

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

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





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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Translated by Bernard Schütze

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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