

RÉSUMÉS DES ARTICLES

Alain DELIGNE

Street art et satire dessinée

Une charge graffée sur un camion par Banksy nous livre le point de départ pour une réflexion sur une confrontation entre street art et satire (dessinée, peinte ou même sculptée), « charge » étant la traduction de l'it. *caricatura*. Nous cernons d'abord les principales caractéristiques du street art, puis nous envisageons le street art et la satire dessinée dans leur profondeur historique ainsi que dans leurs statuts artistiques respectifs. Seulement alors, nous définissons les conditions, limitatives, d'une rencontre entre ces deux pratiques et analysons des échanges et partages possibles. Et toujours selon une méthode de va-et-vient, nous problématisons également la question de leur institutionnalisation. À la fin, nous faisons le point sur l'évolution en cours de ces deux pratiques.

Street Art und gezeichnete Satire

Charge, das auf einem Lastkraftwagen gesprayte Kunstwerk des Street Künstlers Banksy, liefert uns den Anlass für eine Konfrontation zwischen Street Art und Satire (gezeichnet, gemalt oder in 3 D): *Charge* ist die Übersetzung für *caricatura*. Wir stellen zunächst die Hauptmerkmale von Street Art heraus, vergleichen dann die kurze Geschichte dieser neuen Bewegung mit der viel längeren Geschichte der gezeichneten Satire. Beide werden auf ihren Kunstcharakter hin befragt. Erst dann können wir die übrigens einschränkenden Bedingungen definieren, unter welchen eine gelungene Annäherung stattfinden kann. Immer noch anhand einer Methode der ständigen Parallelisierung fragen wir nach ihrer Institutionalisierung und am Ende danach, wie es in naher Zukunft mit der Entwicklung beider Formen aussehen könnte.

Street art and satirical drawing

Banksy's 'loading' the side of a truck with one of his drawings is the starting point for a reflection on a confrontation between street art and drawing (whether drawn, painted

or even sculpted), « loading » corresponding here to the French term ‘charge’ with its sense of weight and to the root of the Italian term *caricatura* : *caricare*, to weight, to load. We identify the principal characteristics of street art and then consider street art and comics in both their historical depth and their artistic status. With this done, we define the limiting conditions of an encounter between these two practices and we analyse the exchanges and sharing they make possible. Pursuing this back-and-forth method, we problematize the question of their institutionalization. Finally, we recap the ongoing evolution of these two practices.

Dominic HARDY

Art public et satire visuelle : une indiscipline de la culture ?

Ce texte s’intéresse aux différents types de détournement satirique qui peuvent être mis en place lorsqu’il s’agit d’éclairer ou de repenser les idées sur l’histoire de nos communautés alors que nous en enrichissons l’espace public par les monuments officiels qui sont chargés de faire acte de mémoire. Il prend pour exemple trois configurations mémorielles: les deux premières, toutes deux projets fortement médiatisés au Canada en 2014-2015, *Monument aux victimes du communisme* et *Mère Canada*, avaient été mis de l’avant par le gouvernement canadien vers la fin du régime du parti conservateur dirigé par Stephen Harper (premier ministre 2006-2015). La troisième est constituée par une filiation entre le projet Fourth Plinth de Yinak Shonibare MBE *Nelson’s Ship in a Bottle* tel qu’installé au Trafalgar Square de Londres en 2010 et son écho à Montréal en 2015, alors qu’une ‘maquette’ de l’œuvre est présentée au centre DHC/Art de Montréal, à quelques rues de la colonne Nelson érigée dans cette même ville dès 1809. L’analyse de ces deux grands chantiers nous mène à penser les discontinuités tout comme les continuités entre lieux et temps comme étant importantes à tout concept de la satire visuelle qui pourrait être utile pour traiter de l’espace public. Au-delà de notions d’hétérotopie et d’anachronisme qui peuvent être reconnues comme étant symptomatiques de la satire, on voudra insister sur la notion d’indiscipline de la culture telle qu’articulée par Micheline Cambron pour réfléchir aux éléments de narration, de fiction qui viendraient brouiller ou dynamiser les frontières des arts visuels quand ils s’inscrivent dans le plus grand projet satirique.

Öffentliche Kunst und Bildsatire: ein Beispiel für die „Disziplinlosigkeit der Kultur“?

Der vorliegende Text befasst sich mit den unterschiedlichen Arten satirischen Umfunktionierens, die verwendet werden können, um das Nachdenken über die Geschichte unserer Gemeinschaften zu erhellen oder neu zu fassen, während wir

zugleich den öffentlichen Raum mit offiziellen Monumenten zum Zweck der Bewahrung kollektiven Gedächtnisses anreichern. Er bezieht sich auf folgende drei Gedächtnis-Konfigurationen: zunächst zwei Projekte, die in den Jahren 2014/15 ein breites Medienecho fanden, nämlich das „Monument aux victimes du communisme“ („Monument für die Opfer des Kommunismus“) und „Mère Canada“ („Mutter Kanada“), deren sich die kanadische Regierung in der Endphase der Herrschaft von Stephen Harpers (Regierungschef von 2006 bis 2015) Konservativer Partei bediente. Das dritte Projekt entstand durch Verknüpfung des Projekts „Fourth Plinth“ von Yinka Shonibare MBE mit „Nelson’s Ship in a bottle“ in der 2010 auf dem Londoner Trafalgar Square installierten sowie in der Montrealer Fassung von 2015, die als Modell in der DHC/Art – Ausstellung des Künstlers zu sehen war – und das nur ein paar Straßen entfernt von der Nelson-Säule, die bereits 1809 in dieser Stadt errichtet wurde. Die Untersuchung dieser beiden zentralen Momente führt uns zur Reflexion über Diskontinuitäten wie Kontinuitäten zwischen Ort und Zeit, über deren Wichtigkeit für jeglichen Begriff von Bildsatire, der in Zusammenhang mit dem öffentlichen Raum relevant sein könnte. Neben den Begriffen Heterotopie und Anachronismus, die als symptomatisch für Satire bestimmt werden können, befassen wir uns mit dem Begriff der „Disziplinlosigkeit der Kultur“, wie er von Micheline Cambron entfaltet wurde, um über narrative und fiktionale Komponenten zu reflektieren, die die Grenzen visueller Kunst ebenso aufweichen wie bestärken können, sobald sie sich in ein größeres satirisches Projekt einschreiben.

Public art and visual satire : the *indiscipline* of culture?

This text is interested in the different types of satirical reversal that can be put in place when the time comes to think through our ideas about the histories of our communities whose public spaces we enrich with official monuments that are given the purpose of keeping memory. Three memorial configurations are cited as examples: the first two projects, both heavily mediatized in Canada in 2014-2015, are Monument to the victims of communism and Mother Canada, proposed by the Canadian government towards the end of the conservative régime led by Stephen Harper (Prime Minister, 2006-2015). The third consists of a filiation between Yinka Shonibare MBE’s Fourth Plinth project, Nelson’s Ship in a Bottle (as it was installed in London’s Trafalgar Square in 2010) and its 2015 Montreal echo when the work appeared in maquette form at the artist’s DHC/Art exhibition, a few streets away from the Nelson column erected in that city as early as 1809. The analysis of these two main moments leads us to think through the discontinuities no less than the continuities between place and time as important to any concept of visual satire that could be of use in dealing with public space. Beyond notions of heterotopia and anachronism that could be recognized as symptomatic of satire, we will look into the notion of the indiscipline of culture as it has been articulated by Micheline Cambron, to think about elements of narrative and fiction that might soften or enliven the barriers of visual arts when they are put to the service of a wider satirical project.

Julie-Anne GODIN-LAVERDIÈRE

Controverse artistique sur la rue Sherbrooke à Montreal : *La paix de Robert Roussil (1951)*

À la fin du mois de février 1951, *La Paix* de Robert Roussil est installée sur le terrain avant de la galerie Agnès Lefort sur la rue Sherbrooke, au centre-ville de Montréal. L'œuvre moderne présente un couple nu enlacé et attire l'attention des policiers qui exigent qu'elle quitte son lieu d'exposition. Cet article démontrera qu'il est possible de croire que le sculpteur ait été motivé par des intentions satiriques à exposer *La Paix* sur une rue passante. Pour y parvenir, il faut tenir compte d'un événement antérieur concernant Roussil et une autre de ses sculptures, *La Famille* (1949), mais également le dispositif d'exposition privilégié par l'artiste. Enfin, ce texte montrera que des discours satiriques concernant l'œuvre et son lieu de présentation caractérisent aussi la réception de l'œuvre dans le journal.

Kunstkontroverse auf der Sherbrookestraße in Montréal: *Der Frieden von Robert Roussil (1951)*

Ende Februar 1951 wird *Der Frieden* von Robert Roussil vor der Galerie Agnès Lefort auf der Sherbrookestraße im Zentrum von Montréal installiert. Das moderne Kunstwerk zeigt ein umschlungenes nacktes Paar und lenkt die Aufmerksamkeit von Polizisten auf sich, die verlangen, dass es seinen Ausstellungsplatz verlässt. Der vorliegende Artikel zeigt, dass man glauben kann, der Bildhauer habe *Den Frieden* mit satirischen Absichten in einer belebten Straße ausgestellt. Um dies zu beweisen, muss ein vorhergehendes Ereignis um Roussil und eine andere seiner Skulpturen berücksichtigt werden, *Die Familie* (1949), aber auch die bevorzugte Ausstellungsart des Künstlers. Schließlich zeigt dieser Text, dass satirische Aussagen über das Kunstwerk und seinen Ausstellungsort auch die Rezeption in der Zeitung charakterisieren.

Artistic controversy on the streets of Montreal: Robert Roussil's *La Paix* (1951)

At the end of February 1951, Robert Roussil's *La Paix* was installed on the front lot of Agnès Lefort's Gallery on Sherbrooke Street in downtown Montreal. The modern work presents a naked couple entwined and draws the attention of the police who demand that it leaves its exhibition site. This article will demonstrate that it is possible to believe that the sculptor is motivated to expose *La Paix* on a passing street by satirical intentions. To achieve this, this text will take into account an earlier event concerning Roussil and another of his sculptures, *La Famille* (1949), but also the device of exhibition privileged by the artist. Finally, this paper will show that satirical discourses also characterize the reception of the work and its place of exhibition in the newspaper.

**Diabes et bazars : entre la place et la revue.
Presse satirique brésilienne dans la deuxième moitié du XIX^e siècle.**

Diabes et bazars : ces termes, et leurs homologues, intègrent grand nombre des titres, des personnages-types et des charges de certaines des principales revues satiriques qui ont circulé dans la deuxième moitié du XIX^e siècle brésilien, spécialement dans la ville de Rio de Janeiro. Les figurations du diable (le séducteur, le tricheur, le tentateur, prêt à corrompre et voler l'âme humaine) et du bazar (marchés, places, vente ambulante, souk, lieu où la marchandise est négociée à des prix cassés) évoquent la dynamique d'attraction et de conquête de l'acheteur/lecteur en excitant son imagination, en éveillant ses désirs. Une conquête intensifiée par la satire, dont l'objectif est, surtout, de dénoncer les erreurs et de corriger les mœurs. Le rire, néanmoins, ne parcourt pas un chemin aussi précis. La tentation moderne a mille visages : elle circule dans les rues, décore les vitrines, se cache dans les alcôves et dans les cabinets. Diabes et bazars figurent et illuminent ainsi les contacts et tensions qui préfèrent rester à l'ombre du monde moderne : les relations entre producteurs et consommateurs, parmi lesquelles se trouve, entre autres, une marchandise spécialement représentative de ce siècle capitaliste, industriel, urbain, rapide : la presse elle-même. Ainsi, cet article propose non tant la vérification de la manière dont la rue est « signifiée » par ces publications satiriques, mais la façon dont les revues deviennent elles-mêmes des « places de papier », espaces publics/publiés où s'exposent les pertitions ou capitulations de la société brésilienne et son insertion contradictoire dans la modernité.

**Teufel und Basar : Zwischen Straße und Zeitschrift.
Die brasilianische satirische Presse in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts**

Teufel und Basar: diese Begriffe und ähnliche Bezeichnungen integrieren eine größere Anzahl von Schlagzeilen, von typischen Figuren und Zeichnungen in einigen der satirischen Hauptzeitschriften, die in der zweiten Hälfte des brasilianischen 19. Jahrhunderts im Umlauf waren, besonders in Rio de Janeiro. Die Darstellungen des Teufels (des Verführers, des Betrügers, des Versuchers, der bereit ist, die Seele des Menschen zu bestechen und zu stehlen) und des Basars (Märkte, Plätze, Straßenverkauf, Gemischtwarenmärkte, Plätze, wo um niedrige Preise gehandelt wird) evozieren die Dynamik der Anziehungskraft und der Eroberung des Käufers/Lesers, indem sie seine Fantasie anregen und seine Wünsche erwecken. Eine Eroberung, die durch die Satire verstärkt wird und das Ziel hat, die Missbräuche anzuzeigen, und die Sitten zu korrigieren. Das Lachen jedoch geht nie einen so genauen Weg. Die moderne Versuchung hat tausend Gesichter: sie ist auf den Straßen vorhanden, schmückt die Schaufenster, versteckt sich in Alkoven und Kabinetten. Teufel und

Basare veranschaulichen und erleuchten die Kontakte und die Spannungen, die lieber im Schatten der modernen Welt bleiben: die Beziehungen zwischen Produzenten und Verbrauchern, unter denen, unter anderem, sich eine speziell repräsentative Ware der kapitalistischen, industriellen, städtischen, schnellen Gesellschaft befindet: die Presse selbst. So bietet dieser Artikel nicht so sehr die Modalitäten der Darstellung der Straße in diesen satirischen Veröffentlichungen, sondern die Art und Weise, wie die Zeitschriften selbst zu öffentlichen und veröffentlichten „Papierplätzen“ werden, in denen das Verderben oder die Kapitulation der brasilianischen Gesellschaft und ihre widersprüchliche Integration in die Modernität dargestellt werden.

**Devils and bazaars : between the place and the magazines.
Brazilian satirical press in the second half of the 19th century.**

Devils and bazaars: these terms and their synonyms encompass a wide range of titles, characters, types, and drawings from some of the main satirical journals that circulated in the second half of the nineteenth century in Brazil, especially in the city of Rio de Janeiro. The figures of the devil (seducer, cheat, tempter, corrupter and thief of human souls) and of the bazaar (markets, squares, ambulatory sales, souk, flea markets) evoke the dynamics of attraction and conquest of the buyer and reader by exciting the imagination, in awakening desire. A conquest intensified by satire whose purpose is above all to denounce and correct wayward behavior. At the same time, laughter did not follow such a precise path. Modern temptation has a thousand faces: it courses through the streets, decorates windows, hides in alcoves and in cabinets. Devils and bazaars thread their way through (and illuminate) the contacts and tensions that elect to stay in the shadows of the modern world: such are the relationships between producers and consumers, and among them lies a merchandise that is especially representative of this capitalist, industrial, urban and speed-driven world: the press itself. This article therefore proposes to go beyond the ways in which the street is signified by these satirical publications, and to consider the way in which journals become in themselves paper places: public and published spaces in which the perditions or capitulations of Brazilian society and its contradictory integration to modernity are exhibited.

**Diabos e bazares: entre a praça e a revista.
Imprensa satírica brasileira na segunda metade do século XIX.**

Diabos e bazares: esses termos, e seus correlatos, integram muitos dos títulos, dos personagens-símbolos e charges de algumas das principais revistas satíricas que circularam na segunda metade do século XIX brasileiro, em especial na Corte. As figuras do diabo (o sedutor, o trapaceiro, o tentador, pronto a corromper e roubar a alma do homem) e do bazar (mercado de miudezas, praça e pregão, loja de variedades, lugar onde a mercadoria é negociada por preços baixos) evocam a dinâmica de atração e conquista do comprador/leitor excitando-lhe a imaginação, despertando seus desejos. Uma conquista intensificada pelo viés satírico, cuja agenda é, sobretudo, denunciar

os erros e corrigir os costumes. O riso, entretanto, não descreve uma rota tão precisa. A tentação moderna tem mil faces: circula pelas ruas, enfeita vitrines, se esconde em alcovas e gabinetes. Diabos e bazares figuram e iluminam, assim, contatos e tensões que preferem ficar à sombra no mundo moderno: relações entre produtores e consumidores, nas quais se inclui, entre outras, uma mercadoria especialmente representativa desse século capitalista, industrial, urbano, veloz: a própria imprensa. Assim, propõe-se nem tanto a verificação de como a rua ocupada é “significada” por essas publicações satíricas, mas o modo como as revistas se tornam elas mesmas “praças de papel”, espaços públicos/publicados em que se expõem as perdições ou capitulações da sociedade brasileira e sua inserção contraditória na modernidade.

Raphaella SERFATY

Le concept de spectateur urbain dans les caricatures d’Honoré Daumier

Cette étude explore les façons dont Honoré Daumier introduisit le spectacle dans ses scènes urbaines satiriques. J’avance que Daumier conceptualisa la sphère publique en tant que site de spectacles urbains quotidiens, en utilisant la satire comme un moyen de les représenter et en même temps nourrir le mécanisme même à travers lequel ils opèrent par la publication de ses caricatures dans la presse satirique et leur diffusion au public. Agissant ainsi, Daumier contribua activement à la spectacularisation de la réalité. Mon article analyse un nombre de caricatures représentatives dans lesquelles Daumier représente des spectateurs dans la sphère publique. Je traite d’abord de l’émergence de la figure du spectateur dans les caricatures de Daumier. Je démontre ensuite comment Daumier créa des spectacles en plaçant des spectateurs dans les rues de Paris pour voir des événements mondains. J’essaie en fin de compte de démêler la fonction performative du regard du spectateur dans les caricatures de Daumier et de montrer comment ce regard devient un moyen dynamique qui crée l’essence satirique de ses caricatures. Spécifiquement, je me focalise sur les cas où Daumier manipule le regard et perturbe sa performance normale, et donc sape la logique de base du spectateur urbain.

Das Spektakel des städtischen Raums und sein Betrachter in den Karikaturen von Honoré Daumier

Die vorliegende Studie untersucht die Mittel, mit deren Hilfe Honoré Daumier das Theaterähnliche, das Spektakelhafte in seine satirischen Straßenszenen integriert. Ich behaupte, dass Daumier den öffentlichen Raum als Ort von Alltagsspektakeln begriff. Die Satire dient dabei zum einen als Mittel zu deren Darstellung und zum anderen unterhält sie eben jenen Mechanismus, der ihnen durch die Veröffentlichung

und Verbreitung seiner Karikaturen in der satirischen Presse zur Wirkung verhilft. Auf diese Weise trägt Daumier dazu bei, dass die Realität selbst spektakularisiert, zum Schauspiel wird. Mein Artikel analysiert eine Reihe repräsentativer Karikaturen, in denen Daumier Zuschauer im öffentlichen Raum darstellt. Ich behandle zunächst das Auftauchen des Zuschauers bzw. Betrachters in den Karikaturen Daumiers. Dann zeige ich auf, wie Daumier dadurch Spektakel schuf, dass er Zuschauer in den öffentlichen Raum der Stadt Paris stellt und diese mondäne Ereignisse betrachten lässt. Am Ende versuche ich die performative Funktion des Blicks des Betrachters in den Karikaturen Daumiers zu analysieren und aufzuzeigen, auf welche Weise dieser Blick zum dynamischen Momentum wird, das das satirische Wesen seiner Karikaturen hervorbringt. Insbesondere wende ich mich den Beispielen zu, in denen Daumier den Blick verändert, seine normale Performanz verändert und demzufolge die fundamentale Logik des Städters als Betrachter des Stadtlebens untergräbt.

The Concept of Urban Spectatorship in Honoré Daumier's Caricature

This study explores the ways in which Honoré Daumier introduced the spectacle into his satiric urban scenes. I argue that Daumier conceptualized the public sphere as a site for daily urban spectacles, using satire as a means to represent them and at the same time nurture the very mechanism through which they operated by publishing his caricatures in the satirical press, which circulated them publicly. By doing so, Daumier actively contributed to the spectacularization of reality. My paper analyzes a number of representative caricatures in which Daumier described spectators in the public sphere. First, I discuss the emergence of the figure of the spectator in Daumier's caricatures. Second, I demonstrate how Daumier created spectacles by placing spectators in the streets of Paris to observe mundane events. Finally, I attempt to unravel the performative function of the spectator's gaze in Daumier's caricatures, and to show how the gaze became a dynamic means that created the satirical content of his caricatures. Specifically, I focus on cases where Daumier manipulated the gaze and disrupted its normal performance, thus undermining the essential logic of urban spectatorship.

Anna PERREAULT

La cartographie satirique, entre humour et idéologie : Images cartographiques et la grève étudiante de 2012 au Québec

Au courant du printemps 2012, le Québec vit la plus importante grève étudiante de son histoire. Se mobilisant d'abord contre une augmentation des frais de scolarité

annoncée par le gouvernement libéral, puis adoptant des revendications beaucoup plus larges, le mouvement se transforma en une impressionnante vague d'agitation sociale. La contestation s'exprimait dans la rue mais aussi à travers l'humour et l'art : on vit notamment circuler des représentations cartographiques satiriques dénonçant une loi obligeant les manifestant.e.s à fournir leur itinéraire à la police. Ces images, par le biais de la satire, élaboraient un discours critique de la société et poussaient à une réappropriation de l'espace urbain par les manifestant.e.s. Cette lutte s'effectuait autant à travers l'aspect visuel que de manière physique, soit dans la rue elle-même. L'image satirique se trouvait ainsi matérialisée dans l'espace urbain, jouant un rôle particulier au sein de ce mouvement contestataire sans précédent au Québec.

Satirical cartography, between humour and ideology: cartographic images and the 2012 Québec student strike

Throughout the Spring of 2012, the Province of Québec saw the largest student strike in its history. Mobilizing first of all against a raise in tuition fees announced by the government, and then adopting broader demands, the movement transformed into an impressive wave of social agitation. The protest was expressed in the street but also through humour and art : satirical cartographic images were circulating, denouncing a law that forced demonstrators to give their itinerary to the police. These images, through their participation in the strategies of satire, developed a critical discourse about society and pushed towards a reappropriation of the urban space by the demonstrators. This struggle was visible through the visual as much as the material, that to say through the street itself. The satirical image was therefore materialized into the urban space, playing a particular role within this unprecedented protest movement in Quebec.

Kartographische Darstellungen zwischen Satire und Ideologie, am Beispiel des Studentenstreiks von 2012 in Québec

Im Frühjahr 2012 kam es zum bedeutendsten Studentenstreik in der Geschichte Québecs. Die Bewegung richtete sich zunächst gegen die Erhöhung der Studiengebühren durch die liberale Regierung, ging dann aber zu weitergreifenden Forderungen über und führte zu einer beeindruckenden sozialen Agitation. Der Protest fand seinen Ausdruck ebenso sehr auf der Straße wie mithilfe von Satire und Kunst. So zirkulierten insbesondere kartographische satirische Bilder, die ein Gesetz angriffen, das die Demonstrierenden dazu zwang, die Route ihrer Demonstrationzüge anzugeben. Diese Bilder entwickelten mithilfe der Satire einen gesellschaftskritischen Diskurs und forderten die Demonstrierenden dazu auf, sich den öffentlichen Raum wieder zu eigen zu machen. Dieser Kampf fand ebenso auf visueller Art statt wie auf physischer auf den Straßen selbst. So materialisierte sich das satirische Bild im Stadtraum und spielte somit eine besondere Rolle innerhalb einer in Québec bis dahin beispiellosen kontestatorischen Bewegung.

Katharine J. WRIGHT

Derrière les jeux : Street Art et protestations durant les jeux olympiques de Mexico (1968) et de Rio de Janeiro (2016)

Depuis les premiers jeux de l'époque moderne en 1896, les organisateurs des jeux olympiques ont présenté partout dans le monde les jeux olympiques comme une incarnation de fairplay, d'humanité et d'unité. Une telle image utopique néglige toutefois les zones d'ombre de ces mega events, dont les innombrables crises politiques et économiques qui touchent inévitablement chaque nouveau pays hôte. Cette étude se concentre sur les scandales qui se sont manifestés dans les coulisses des jeux d'été controversés de Mexico (1968) et de Rio de Janeiro (2016) et explore les conditions géopolitiques étonnamment semblables concernant leur mise en scène et l'art protestataire qu'ils ont suscité. Cette étude examine tout particulièrement la façon dont les citoyens de Mexico et de Rio sont allés dans la rue pour exprimer leur résistance au moyen d'affiches olympiques satiriques, de performances artistiques, d'installations et de vidéos. De telles formes artistiques bon marché et démocratiques ont offert aux protestataires la possibilité de contourner les autorités, de reprendre le contrôle et de transmettre leurs préoccupations aussi rapidement et largement que possible. Cette contribution veut avant tout montrer que ces activistes ont utilisé le capital culturel et l'identité visuelle des jeux olympiques pour dévoiler des problèmes nationaux à un niveau global.

Hinter den Spielen: Street-Art und Protest während der Olympischen Spiele in Mexiko-Stadt (1968) und Rio de Janeiro (2016)

Seit den ersten Spielen der Neuzeit 1896 haben die Organisatoren die Olympischen Spiele als Inbegriff von Fairness, Menschlichkeit und Einheit rund um die Welt vermarktet. Ein solch utopisches Bild vernachlässigt jedoch die hässlichen Schattenseiten dieser Mega-Events, einschließlich der unzähligen politischen, wirtschaftlichen und sozialen Krisen, die unweigerlich mit jeder aufeinanderfolgenden Olympiade in einer neuen Gastgeber-Nation auftreten. Diese Arbeit konzentriert sich auf die Skandale hinter den umstrittenen Sommerspielen in Mexiko-Stadt (1968) und Rio de Janeiro (2016) und erforscht die auffallend ähnlichen geopolitischen Umstände um ihre Inszenierung und die prägnante Protestkunst, die sie inspirierten. In dieser Studie wird insbesondere untersucht, wie die Bürger von Mexiko-Stadt und Rio auf die Straße gingen, um ihren Widerstand durch satirische olympische Plakate, Aufführungen, Installationen und Videos auszudrücken. Solch preiswerte, demokratische Kunstformen boten den Protestierenden effektive Möglichkeiten, Autoritäten zu umgehen, die Kontrolle zurückzugewinnen und Missstände so schnell und breitflächig wie möglich zu vermitteln. Vor allem wird diese Studie jedoch

darstellen, dass diese Aktivisten die kulturelle Währung und visuelle Identität der Olympischen Spiele nutzten, um nationale Belange auf globaler Ebene offenzulegen.

Behind the Games: Street Art and Protest During the Mexico City (1968) and the Rio de Janeiro (2016) Olympics

Since the first modern-day Games in 1896, organizers have marketed the Olympics as the apex of fairness, humanity and unity around the globe. Such a utopian image, however, neglects to address the mega-event's ugly underbelly, including the myriad political, economic and social crises that invariably arise with each successive Olympiad in a new host nation. This paper will focus on the scandals behind the controversial Summer Games in Mexico City (1968) and Rio de Janeiro (2016), exploring the strikingly similar geopolitical circumstances surrounding their staging and the incisive protest art they inspired. In particular this study will examine how local citizens in Mexico City and Rio took to the streets to express their dissent through satirical Olympic posters, performances, installations and videos. Such low budget, democratic art forms offered a pithy way for protesters to circumvent authority, reclaim agency and convey concerns as quickly and widely as possible. Above all, this paper will argue that these activists harnessed the cultural currency and visual identity of the Olympics to lay bare national issues on a global stage.

Oriane ASSELIN-VAN COPPENOLLE

***Hahn/Cock* de Katharina Fritsch au projet *Fourth Plinth* : brèche dans le discours colonial de Trafalgar Square?**

Le programme d'art public du *Fourth Plinth* (quatrième socle), situé au Trafalgar Square, place publique nationale prestigieuse à Londres, semble contribuer à ouvrir le discours inhérent de ce lieu, en favorisant la création d'un espace non défini. En effet, ce programme d'art public constitue une exception à la règle de par sa caractéristique d'investir un seul et même espace, un socle, avec des œuvres d'art contemporain qui se succèdent. Cette caractéristique stimule le débat au sein de la population en ouvrant la possibilité de sélectionner des œuvres polémiques, puisque, suite à son exposition pendant environ 18 mois, le travail sera retiré du socle afin de céder la place à un autre. Ces œuvres d'art contemporain engagent un rapport dialogique avec les monuments qui se situent au Trafalgar Square en soulevant divers enjeux – postcolonial, patriarcal, féministe, politique, historique. Cet essai veut engager une réflexion sur la stratégie satirique employée par certains des artistes sélectionnés dans le cadre de leurs travaux exposés sur le *Fourth Plinth*.

**Katharina Fritsch's *Hahn/Cock* im Projekt des Fourth Plinth :
eine Untergrabung des kolonialen Diskurses am Trafalgar Square ?**

Das Programm öffentlicher Kunst des Fourth Plinth (der vierte Sockel) am Trafalgar Square, dem renommierten nationalen öffentlichen Platz in London, scheint dazu beizutragen, den diesem Platz innewohnenden Diskurs aufzunehmen, indem es die Schaffung eines nicht definierten Raums fördert. In der Tat bildet dieses Programm öffentlicher Kunst eine Ausnahme von der Regel, und zwar durch seine Eigenschaft, ein und denselben Raum, einen Sockel, mit sich ablösenden zeitgenössischen Kunstwerken zu besetzen. Diese Eigenschaft regt die Debatte in der Bevölkerung an, indem sie die Möglichkeit eröffnet, polemische Kunstwerke auszusuchen, da die künstlerische Arbeit nach ihrer ungefähr 18 Monate dauernden Ausstellung vom Sockel entfernt wird, um einer anderen Platz zu machen. Diese zeitgenössischen Kunstwerke bewirken eine dialogische Beziehung mit den Denkmälern auf dem Trafalgar Square, indem sie unterschiedliche Herausforderungen mit sich bringen – postkoloniale, patriarchale, feministische, politische und historische. Die vorliegende Arbeit will eine Reflektion über die satirische Strategie auslösen, die von einigen der ausgewählten Künstler im Rahmen der auf dem Fourth Plinth ausgestellten Werke benutzt wird.

**Katharina Fritsch's *Hahn/Cock* and the Fourth Plinth Project :
undermining the colonial discourse of Trafalgar Square ?**

The Fourth Plinth public art programme at Trafalgar Square, the prestigious national public space in London, seems to contribute to open up the discourse invested in this site, by encouraging the creation of an undefined space. Indeed, this public art programme constitutes an exception to the rule in the way it invests one single aspect of the site, a plinth, with works of contemporary art that succeed one another. This aspect stimulates public debate by opening the possibility of selecting polemical works, since each work is exhibited for 18 months before giving way to another. These works of contemporary art instigate a dialogical relationship with the monuments of Trafalgar Square by raising a wide range of issues about the postcolonial, about patriarchy, feminism, politics and history. This essay seeks to initiate a rethinking of the satirical strategies deployed by several of the artists whose work has been chosen for the Fourth Plinth site.

**Écrans satiriques et lieux communs de résistance:
La place et le rôle de l'humour dans les manifestations au parc Gezi en Turquie**

Le présent article se propose de réaliser une analyse des satires produites par les protestataires pendant les soulèvements de Gezi Park déclenchés en Turquie pendant l'été 2013. Nous examinons l'espace physique et virtuel des satires et leur interaction à travers une intervention qui se dessine dans la notion de « public screen » de DeLuca et Peebles (2002) comme une adaptation de la sphère publique d'Habermas. La notion de « public screen » comme son mode de dissémination méritent que l'on s'y attarde plus longuement dans l'ère des réseaux sociaux, ce qui est particulièrement bien illustré dans le creuset de Gezi Park, où la satire urbaine a connu son plus grand succès dans sa rediffusion dans les médias sociaux. Même si les résultats de cette synergie ont été multiples, nous nous attarderons sur l'humour satirique généré comme une partie de ce que nous appelons objets communs de résistance créative – un corpus partagé d'images et de phrases qui s'est développé au cours des protestations, en contribuant à la saveur et à la ferveur du mouvement, et qui continue de manifester aujourd'hui en résistance au régime autoritaire turc.

**Satire auf Bildschirmen und öffentliche Orte des Widerstandes.
Platz und Rolle des Humors während der Demonstrationen
im Gezi-Park in der Türkei**

Der vorliegende Beitrag analysiert, in welcher Weise sich im Sommer 2013 die Protestbewegung im Gezi-Park in der Türkei der Satire bedient hat. Wir untersuchen den physischen und virtuellen Raum der satirischen Ausdrucksformen und deren Interaktion auf „public screens“, d.h. auf öffentlichen [Groß-]bildschirmen gemäß DeLuca et Peebles (2002), ein Ausdruck, der sich an den Begriff der „Öffentlichen Sphäre“ von Habermas anlehnt. Der Begriff „public screen“ und die Art seiner Verbreitung verdienen, dass man sich etwas länger mit den sozialen Netzwerken beschäftigt. Geradezu ein Paradebeispiel ist der Gezi-Park, wo die städtische Satire dank der sozialen Medien ihre größten Erfolge feierte. Selbst wenn die Ergebnisse dieser Synergie mannigfaltig waren, so beschäftigt uns vor allem der satirische Humor als eine Ausdrucksform des kollektiven kreativen Widerstandes, ein Korpus, der sich aus Bildern und Sprüchen zusammensetzt. Er hat sich im Lauf der Proteste herausgebildet und damit zum Reiz und zum Enthusiasmus der Bewegung beigetragen, die in dem Widerstand gegen das autoritäre Regime der Türkei ihre Fortsetzung findet.

**Screens of satire and commons of resistance:
the place and role of humor in the Gezi Park protests of Turkey**

This article analyzes protesters' satire during the Gezi Park uprising that ignited in Turkey during the summer of 2013. We examine the physical and virtual spaces of satire and their interaction through an intervention that draws on DeLuca and Peebles' (2002) notion of the "public screen" as an adaptation to Habermas' public sphere. Both the notion of the public screen and its model of dissemination merit further consideration in the era of social media, and this is illustrated nowhere more clearly than in the crucible of the Gezi Park protests, where street-level satire attained much of its currency through the recirculation of social media. Though the results of this synergy were various, we focus here on the satirical humor generated as part of what we call a creative commons of resistance—a corpus of shared images and phrases that evolved over the course of the protests, contributing to the flavor and the fervor of the movement, and that continue to manifest in resistance to Turkey's authoritarian regime to this day.

Cyril BOSC

**« Pour toucher tout le monde » :
Entretien avec Jean-François Batellier**

Cette interview du dessinateur Jean-François Batellier est l'occasion de retracer son parcours personnel et professionnel afin de comprendre ce qui l'a amené à s'exprimer dans des lieux publics ou semi-publics. Après avoir évoqué ses origines et le contexte familial de son enfance, Batellier décrit ses premières influences et ses débuts comme dessinateur d'humour au lycée, puis durant ses études. Ayant 21 ans en 1968, il inscrit sa vie, ses engagements et son travail dans la volonté de changement de société et de ces modes d'expression qui se manifestent alors. Et s'il devient un professionnel du dessin en publiant dans de nombreux journaux et revues, il tiendra à toujours garder un public le plus large possible, en particulier en réalisant des expositions dans la rue. Batellier nous décrit son rapport avec le public, ainsi que les réactions des autorités. Ses observations soulignent les évolutions du rapport au dessin satirique, mais aussi plus largement du rapport à l'expression artistique libre dans l'espace public.

**„Um alle Menschen zu erreichen“:
Interview mit Jean-François Batellier**

Dieses Interview mit dem Zeichner Jean-François Batellier ermöglicht es, seinen persönlichen und beruflichen Lebensweg zu verfolgen um zu verstehen, was ihn dazu

bewegt hat, sich in der Öffentlichkeit oder Semi-Öffentlichkeit zu äußern. Nachdem er seine Herkunft und das familiäre Umfeld seiner Kindheit erläutert hat, beschreibt Batellier seine ersten Vorbilder und seine Anfänge als humoristischer Zeichner im Gymnasium und während seines Studiums. 1968, im Alter von 21 Jahren, will er mit seiner Art zu leben, seinem Engagement und seiner Arbeit sowohl die Gesellschaft als auch die damals gängigen Ausdrucksformen verändern. So ist er als Berufszeichner, dessen Karikaturen in zahlreichen Zeitungen und Zeitschriften erscheinen, ebenfalls bemüht, durch Street Art-Ausstellungen ein breites Publikum anzusprechen. Batellier beschreibt sein Verhältnis zum Publikum sowie die Reaktion der Behörden. Seine Ausführungen unterstreichen nicht nur die sich wandelnde Einstellung zur Bildsatire, sondern darüber hinaus zur freien Entfaltung der Kunst im öffentlichen Raum.

**To touch everyone :
Interview with Jean-François Batellier**

This interview with graphic artist Jean-François Batellier offers the opportunity to retrace his personal and professional journey in order to understand what led him to express himself in public or semi-public spaces. After having touched on his origins and the family context of his childhood, Batellier describes his first influences and his beginnings drawing comic images in high school and then at university. At 21 years of age in 1968, he dedicated his life, his commitments and his work to the endeavour changing society and the means of expression that were then current. If he becomes a professional graphic artist by publishing in a wide range of newspapers and magazines, he remains concerned to keep as wide an audience as possible, especially by presenting exhibitions in the street. Batellier describes his relationship with his audience as well as the reactions of the authorities. His observations stress not only the evolution that has taken place in our relationship with satiric images, but also that of the relationship to the freedom of artistic expression in public space.

Jean-Claude GARDES

**Entretien avec Guillaume DUVAL :
« Je veux questionner... »**

Artiste polyvalent dont l'œuvre témoigne de nombreuses facettes, Guillaume Duval réalise depuis plus de vingt ans des graffiti. Il a participé à Brest au développement de cette forme de street art, largement répandue. Dans ses graffiti, comme dans sa caricature, tout part d'une idée qu'il exploite tout d'abord chez lui, puis formalise sur Photoshop. Et de ce fait, la même idée peut donner matière à des réalisations

diverses : l'illustration qu'il propose en caricature de presse peut se retrouver sur un mur s'il souhaite lui donner une autre dimension. Son objectif n'est pas de faire « joli », il souhaite plutôt susciter des réactions, ou simplement se soulager d'un événement « encombrant » en le peignant, en l'extériorisant. Il ne s'agit pas pour lui d'affirmer une vérité, une position politique, il veut questionner, raison pour laquelle il place bon nombre de reproductions de ses œuvres sur les réseaux sociaux.

Gespräch mit Guillaume DUVAL :
« Ich möchte Fragen stellen... »

Als polyvalenter Künstler, dessen Werk zahlreiche Facetten aufweist, realisiert Guillaume Duval seit mehr als zwanzig Jahren Graffitis. In Brest hat er sehr stark zur Entwicklung dieser Art von Straßenkunst beigetragen. Seine Graffitis und Karikaturen gehen von einer Idee aus, die er zunächst bei sich zu Hause durchspielt und dann mit Hilfe von Photoshop formalisiert. Auf diese Weise kann die gleiche Idee Gegenstand verschiedener Realisierungen werden: Die Illustration in einer Pressezeichnung kann man auf einer Wand wieder finden, wenn Duval ihr eine andere Dimension geben möchte. Er hat nicht die Absicht, etwas „Schönes“ zu produzieren, möchte vielmehr Reaktionen hervorrufen, oder sich einfach von einem „bedrückenden“ Ereignis befreien, indem er es malt und exteriorisiert. Es geht ihm nicht darum, eine Wahrheit oder politische Position zu behaupten, er will Fragen stellen. Und aus diesem Grund veröffentlicht er eine beachtliche Anzahl von Reproduktionen seiner Werke in den sozialen Netzen.

Interview with Guillaume Duval:
“I want to question”

As a polymath artist whose work shows multiple facets, Guillaume Duval has been making graffiti for over twenty years. He has been active in disseminating this widespread form of street art in Brest. In his graffiti as in his cartoons, everything begins with an idea that he initiates at home and then works up more formally in Photoshop. A single idea can be adapted to diverse forms of expression: the illustration intended for a newspaper cartoon can find its way onto a wall if he wants to give it another dimension. His objective is not to make 'pretty' work; he prefers to incite reactions, or simply to work through a burdensome event by painting it, by externalizing it. He doesn't seek to affirm a truth or a political position; he wants to raise questions, and for this reason he disseminates a good number of reproductions of his work through social media.

Dominic HARDY

Les zones d'ombre du *Printemps érable* : Entretien avec Clément de Gaulejac

Clément de Gaulejac est artiste, auteur et illustrateur. En 2015, il a exposé *Les Naufrageurs* au Centre Vox et participé à l'exposition *Monuments aux victimes de la liberté* organisée par les Entrepreneurs du Commun au Centre Axe-Néo-7 (Gatineau, Québec). Aux éditions Le Quartanier, il a publié *Les artistes* en 2017, *Grande École* en 2012, ainsi que *Le Livre noir de l'art conceptuel* en 2011. À la Mauvaise tête, il a publié *Les cordons de la bourse* en 2014 et *Tailleurs d'histoires* en 2015. Clément de Gaulejac a connu une certaine renommée en 2012 lors des événements du *Printemps érable*, grand mouvement social québécois issu de la grève étudiante universitaire et collégiale organisée en réponse à la hausse des frais de scolarité promulguée par le gouvernement provincial de l'époque. Sur son blogue *l'eau tiède* et par des affiches distribuées en grand nombre aux manifestants, les images graphiques (ou 'petites machines dialectiques') de Clément de Gaulejac ont marqué la 'mémoire visuelle' des événements de 2012. Dans cet entretien, il revient sur ces événements du point de vue de ses interventions dans l'espace public, de la réflexion qu'il a menée sur les relations qu'entretiennent texte et image vis-à-vis de la parole idéologique liée au pouvoir, et de la transformation que vit l'image satirique alors qu'elle survit aux circonstances de sa réalisation.

Der *Printemps érable* („Ahorn-Frühling“) und seine Grauzonen: Gespräch mit Clément de Gaulejac

Clément de Gaulejac ist bildender Künstler, Autor und Illustrator. Im Jahr 2015 hat er *Les Naufrageurs* im Centre Vox ausgestellt und sich an der Ausstellung *Monuments aux victimes de la liberté* („Monumente für die Opfer der Freiheit“) beteiligt, die von den Entrepreneurs du Commun im Centre Axe-Néo-7 (Gatineau, Québec) gezeigt wurde. Im Verlag Le Quartanier hat er 2017 *Les artistes*, 2012 *Grande École* und 2011 *Le livre noir de l'art conceptuel* („Schwarzbuch Konzept-Kunst“) veröffentlicht. Bei *La Mauvaise tête* hat er 2014 *Les Cordons de la bourse* und 2015 *Tailleurs d'histoires* veröffentlicht. Im Jahr 2012 kam Clément de Gaulejac zu einem gewissen Ruhm, und zwar im Rahmen des *Printemps érable*, einer großen sozialen Bewegung in der Provinz Québec, die aus dem Streik hervorging, mit dem College- und Universitätsstudenten auf die Erhöhung der Einschreibgebühren durch die damalige Provinzregierung reagierten. Mit seinem Blog *Eau tiède* („Lauwarmes Wasser“) und mit Plakaten, die in hoher Zahl an die Demonstranten verteilt wurden, haben die Grafiken von Clément de Gaulejac die visuelle Erinnerung an die Vorkommnisse des Jahres 2012 geprägt. In diesem Gespräch kommt er auf diese Ereignisse zurück und betrachtet sie unter dem

Aspekt seiner eigenen Eingriffe in den öffentlichen Raum und reflektiert über den Bezug von Text und Bild zum ideologischen Macht-Diskurs sowie über die Wandlung, die mit der Bildsatire vor sich geht, sobald sie sich von ihren Entstehungsbedingungen löst und diese überdauert.

**The shadow zones of the *Printemps érable* :
Interview with Clément de Gaulejac**

Clément de Gaulejac is an artist, an author and an illustrator. In 2015, he exhibited *Les Naufrageurs* at Centre Vox and participated in the exhibition *Monuments aux victimes de la liberté* organized by the Entrepreneurs du Commun at Centre Axe-Néo-7 (Gatineau, Québec). At éditions Le Quartanier he has published *Les artistes* in 2017, *Grande École* in 2012, as well as *Le Livre noir de l'art conceptuel* in 2011. At Mauvaise tête, he published *Les cordons de la bourse* in 2014 and *Tailleurs d'histoires* in 2015. Clément de Gaulejac gained a certain notoriety in 2012 at the time of the events of the *Printemps érable*, a widespread Québécois social movement that grew out of the college and university student strike organized in response to the hikes in student fees decreed by the provincial government of the time. On his blog *l'eau tiède* and through posters widely disseminated to strikers, De Gaulejac's graphic images (or 'little dialectical machines') de Clément marked the 'visual memory' of the 2012 events. In this interview, he returns to these events from the point of view of his interventions in public space, of the reflection he has undertaken on the relations that text and image enjoy with respect to the ideological speech of those in power, and of the transformation that the satirical image undergoes when it outlasts the circumstances of its making.

Vittorio PARISI

**Le street art satirique de Blu
entre déartisation et auto-iconoclastie**

Dans cet article nous nous focalisons sur l'œuvre et sur la pratique de Blu, street artiste italien dont la démarche artistique consiste dans la réalisation de peintures murales, aux dimensions monumentales et marquées par des sujets humanistes, écologistes et altermondialistes, proches de la culture libertaire. À cause du caractère public, fortement polémique et satirique de la totalité de ses créations, l'activité de l'artiste a été au centre de trois épisodes de censure – à Modène en 2004, à Los Angeles en 2010 et à Rome en 2014 – que nous allons analyser, consistant dans l'effacement forcé de représentations jugées immorales, inconvenantes ou outrageuses. Cependant, en deux

autres occasions Blu a lui-même décidé d’effacer ses propres créations : à Berlin en 2014, pour éviter que ses fresques contribuassent au processus de gentrification en cours dans le quartier de Kreuzberg ; à Bologne en 2016, pour protester contre le détachement de certaines de ses peintures murales qui avaient fait l’objet d’une exposition muséale. Face à l’« *artification* » du *street art* et à sa conséquente « *déartisation* » – *c’est-à-dire la perte de sa force critique originaire – Blu s’est approprié les moyens de censure traditionnellement employés par les institutions, afin de se soustraire à un processus autrement inévitable de récupération. Pouvons-nous voir, dans cette auto-iconoclastie, une évolution du langage satirique ?*

Die satirische Straßenkunst von Blu zwischen Entkunstung der Kunst und Zerstörung der eigenen Bilder

Dieser Artikel konzentriert sich auf Werk und Praxis von Blu, einem italienischen Straßenkünstler, der monumentale Wandmalereien realisiert und dessen Arbeit geprägt ist von humanistischen, ökologischen und altermondialistischen Themen, in der Nähe der libertär-anarchistischen Kultur. Wegen des stark polemischen und satirischen Charakters der Gesamtheit seiner Kreationen war die Aktivität des Künstlers drei Mal der Zensur unterworfen, 2004 in Modena, 2010 in Los Angeles und 2014 in Rom. Sie führte zur erzwungenen Vernichtung von Darstellungen, die als unmoralisch, unanständig oder beleidigend beanstandet wurden. Bei zwei anderen Gelegenheiten hat Blu sich selbst entschlossen, seine Kreationen zu zerstören: 2014 in Berlin, um zu vermeiden, dass seine Fresken zur sich derzeit vollziehenden Gentrifizierung des Viertels Kreuzberg beitragen; 2016 in Bologna, um gegen die Ablösung einiger seiner Malereien zu protestieren, die in einem Museum ausgestellt wurden. Als Antwort auf die „Verkünstlichung“ der Straßenkunst (also der Tatsache, dass sie zur Kunst erklärt wird) und der damit verbundenen „Entkunstung der Kunst“ - also dem Verlust ihrer ursprünglich kritischen Kraft - hat Blu sich Vorgehensweisen angeeignet, welche traditionell von Institutionen zur Zensur verwendet werden. So möchte er sich der Vereinnahmung entziehen. Es stellt sich die Frage: Ist seine Zerstörung der eigenen Bilder eine Fortentwicklung der satirischen Sprache ?

Blu’s satirical street art between de-artisation and auto-iconoclasm

In this article I focus on the work and the practice of Blu, an Italian street artist whose artistic process consists of the production of monumental mural paintings that are marked by humanist, ecological and third world subjects that are close to libertarian culture. Because of the public nature of all his work, which is thus highly polemical and satirical, the artist’s activity has been at the centre of three episodes of censorship that will be analyzed here: Modena in 2004, Los Angeles in 2010 and Rome 2014. Forces of public order had effectively erased representations that were held to be immoral, disturbing or outrageous. However, on two other occasions Blu himself decided to erase his own creations: in Berlin (2014), he wanted to avoid having his

frescoes contribute to the ongoing gentrification of the Kreuzberg neighbourhood; at Bologna in 2016, he wanted to protest the detachment of certain mural paintings that had been part of a museum exhibition. Faced with the “artification” of street art and its subsequent “de-artisation” – in other words, the loss of its original critical force - , Blu appropriated censorship methods normally used by institutions in order to withdraw from what would otherwise have been an inevitable process of recuperation. Can we see, in this auto-iconoclasm, an evolution of satirical language?