



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Mémoire, tissage et esthétique du déplacement

Baronian, M.-A.

DOI

[10.4000/temoigner.1652](https://doi.org/10.4000/temoigner.1652)

Publication date

2015

Document Version

Final published version

Published in

Témoigner. Entre Histoire et Mémoire

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Baronian, M.-A. (2015). Mémoire, tissage et esthétique du déplacement. *Témoigner. Entre Histoire et Mémoire*, 120, 219-231. <https://doi.org/10.4000/temoigner.1652>

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Mémoire, tissage et esthétique du déplacement

Geheugen, weefsels en de esthetiek van de verplaatsing
On memory, textures and the aesthetics of displacement

Marie-Aude Baronian

Ani, cathédrale



Depuis 1995, Le ministère de la Culture turc entreprend des travaux de restauration du site d'Ani sur les quelques édifices restant de l'ancienne capitale du Royaume d'Arménie. Ces rénovations très controversées réalisées au mépris des règles archéologiques et de l'histoire du site ont permis de sauver des édifices sur le point de s'effondrer. Aujourd'hui, un tableau historique accueille les visiteurs à l'entrée du site, résumant l'histoire d'Ani, sans aucune référence à l'histoire arménienne ou aux arméniens.

© Pascaline Marre

Ani, cathédrale



Dédiée à la Vierge Marie, la cathédrale Surp Astvatzatzin (XI^e siècle) domine le site d'Ani de sa taille monumentale. Sérieusement endommagée par une succession de séismes, des structures métalliques ont été placées pour soutenir les façades. Le 1^{er} octobre 2010, un groupe de nationalistes turcs se rassembla dans la cathédrale pour y réciter des prières musulmanes, en protestation à la première messe célébrée dans l'église d'Aghtamar, le 19 septembre 2010.

© Pascaline Marre

- 1 Nul doute que notre culture visuelle (occidentale) rime avec culture mémorielle. Nul doute que les images d'atrocités massives depuis le XX^e siècle ont forgé, pour le meilleur et pour le pire, une conscience ou, à tout le moins, une brèche dans ce qui constitue la mémoire, à la fois personnelle et collective. Qu'elles soient photographiques, filmiques, télévisuelles ou numériques, les traces du passé se constituent et se perpétuent sous des formes visuelles variées, multiples et le plus souvent disponibles – *visibles*. Alors comment peut-on concevoir une mémoire d'un événement dont l'atrocité n'a pas toujours connu d'élaboration collective, partagée, culturelle et publique ? Comment peut-on se souvenir d'un passé génocidaire qui n'a pas pleinement circulé et, de la sorte, agencé la mémoire visuelle en question ? Plus spécifiquement encore, comment s'articule la texture mémorielle génocidaire dans le contexte diasporique arménien ?
- 2 Les textures de la mémoire en diaspora indiquent une forme mémorielle « texturée » : une pratique de la mémoire diasporique qui s'apparenterait aux principes du collage et du textile. En empruntant ces deux derniers termes, j'insiste à la fois sur une forme de tissage arménienne ancestrale (par exemple : les tapis, les tapisseries) et aussi (de façon plus métaphorique) sur une configuration culturelle, sinon existentielle, visant à assembler et à désassembler de multiples codes, signes, lexiques et autres textures visuelles. Au bout du compte, cette pratique mémorielle texturée traduit le désir de transmettre et de relier le passé dans des matériaux tangibles « ici et maintenant »,

plutôt que de reproduire des documents-preuves qui soutiendraient une culture marquée par un passé génocidaire. Ce sont ces textures mémorielles qu'il s'agit d'analyser par le biais de pratiques d'artistes arméniens contemporains de la diaspora.

- 3 Comme l'historien français Jean-Marie Carzou l'a éloquemment formulé, le génocide arménien est *parfait* puisqu'il n'a jamais eu lieu. De fait, le déni ne fait pas seulement partie intégrante du génocide, mais aussi de son accomplissement puisque toute trace catastrophique se doit, en toute logique, de disparaître. Le génocide paraît avoir eu lieu comme si rien ne s'était passé, ce qui explique pourquoi, comme j'y insiste souvent, la fiction est profondément constitutive du génocide (Baronian, 2013a).
- 4 La longue et persistante campagne de dénégation à la suite des événements de 1915 continue d'agiter la communauté arménienne en diaspora concernant principalement la constitution et la sensation d'un chez soi, d'une appartenance, d'un « foyer ». La destruction planifiée d'un peuple a donc été poursuivie et amplifiée au moyen d'une politique négationniste active. Les Arméniens (dans la diaspora occidentale) sont, pour ainsi dire, constamment amenés à accommoder des preuves visuelles afin de valider leur héritage tragique. Qui plus est, on peut parler d'un trauma transgénérationnel (voir sur cette problématique le travail de Janine Altounian).
- 5 C'est parce qu'il y a proportionnellement peu d'images (filmiques) de l'histoire génocidaire et parce que celles existantes ne circulent pas de façon fluide dans la sphère publique, que le statut de ces images et leur publicité représentent un véritable enjeu. Il est alors à propos de se concentrer sur le sens et le statut des images au regard du génocide dans notre monde contemporain. Cette raison dépasse l'idée générale, bien que légitime, que notre capacité à se souvenir dépend des images et des objets-archives. « Pour se souvenir, il faut imaginer », écrit Georges Didi-Huberman (2003, 45). En réalité, la raison pour laquelle une réflexion sur l'image s'impose est plutôt liée au fait qu'il existe relativement peu de représentations visuelles du génocide arménien qui circulent (à tout le moins en dehors du cercle intime et communautaire). Des photographies existent certes, et pourtant elles ne forment pas un dépositaire mémoriel collectif, public et « disponible ». De plus, la plupart des Arméniens eux-mêmes n'ont pas véritablement grandi avec des représentations qui les auraient aidés à *imaginer* ou à accéder à l'événement catastrophique. Évidemment, les raisons historiques se doivent d'être prises en compte. Les images relatives aux massacres n'étaient pas supposées être disséminées, mais au contraire, et en toute logique génocidaire, détruites, cachées, détournées ; sans compter bien sûr les limitations technologiques de l'époque.
- 6 En d'autres mots, le génocide arménien n'est pas seulement un non-événement (d'un point de vue négationniste), mais aussi une sorte de « non-document » ; un événement non enregistré, non représenté. Cela expliquerait la relation complexe des Arméniens face aux images en général : un désir constant de reconstruire et de revendiquer le passé par tous les moyens visibles et disponibles. C'est dans cette optique que le travail de l'artiste arméno-canadien Atom Egoyan est extrêmement significatif (pour une analyse détaillée des questions de la mémoire, de la diaspora et de la représentation du génocide arménien dans son travail, voir Baronian, 2013b). Egoyan n'évoque pas seulement les questions du trauma et de l'arménité, il explore aussi tout le champ du visible en défiant les médias visuels à convoquer les événements passés dans le présent. En effet, toute son œuvre, depuis la fin des années 1970, est une infinie, sinon obsessionnelle,

méditation et quête sur le rôle des images dans notre monde occidental saturé en médias divers.

- 7 Les deux artistes contemporains dont il est question ici – Gariné Torossian et Mekhitar Garabedian – ne cherchent pas à « combler » ce trou une fois pour toutes en divulguant des images à tout va dans l'espace public ; la pertinence de leurs travaux étant plutôt de questionner et de réfléchir à cette même invisibilité. Cela dit, il faudrait noter une certaine accélération ces dernières années. Pensons à la redécouverte du film américain de 1919 d'Oscar Apfel *Auction of Souls* qui a été récemment restauré. Ce film de fiction, le premier opus dans l'histoire du cinéma sur la représentation des génocides, est basé sur le livre témoignage de 1918, *Ravished Armenia* d'Aurora Mardiganian. Ces artistes ne conçoivent nullement leurs images comme des véhicules de preuves. Car si la fonction des images était de certifier et d'authentifier le génocide, les images serviraient alors les exigences du négationniste qui estime que l'absence d'images « authentiques » – de preuves – annulerait la véracité des événements génocidaires. Une telle « perversité » (supposant la justification et l'explication répétitives) exigerait que la victime et ses héritiers doivent prouver encore et toujours que « ça » s'est passé.
- 8 Les entreprises créatives de Torossian et Garabedian sont des travaux de fiction. Par-là, il ne s'agit pas de considérer leur position d'artistes créant des œuvres fictionnelles, mais plus profondément et de façon paradoxale, que la fiction est une réponse « appropriée » à un génocide qui reste encore considéré comme un événement fictif ou un événement qui n'a pas laissé d'empreintes. Dans ce sens, les artistes fournissent des « archives imaginaires », c'est-à-dire des documents qui ne répliquent pas la factualité historique dans leur intégralité, mais qui traduisent le besoin d'ancrer le passé et de l'imaginer. Ils élaborent des stratégies distinctes, voire artificielles, afin de convoquer l'héritage arménien, et d'interroger sa nature imposante sans dupliquer sa factualité.
- 9 Le travail d'Atom Egoyan ne se limite pas aux questions et aux éléments arméniens, puisqu'il touche également de manière plus vaste à la précarité et la fragilité de l'événement (traumatique) et celles du sens des images elles-mêmes. À l'instar d'Egoyan, Torossian et Garabedian s'intéressent au processus de fabrication et d'interprétation des images. Leurs travaux sont animés par un désir presque messianique, bien que souvent implicite, d'interpeller le trou de l'Histoire en créant et construisant des archives alternatives et donc imaginaires. Ce désir en question résonne avec le personnage du jeune Raffi dans *Ararat* (2002) d'Egoyan qui décide d'aller en Turquie, dans les parties qui constituèrent jadis l'Arménie. Raffi y filme en vidéo des images naturelles des terres natales dans le but de contrer l'artificialité de la reconstruction filmique du réalisateur Saroyan qui, lui, ambitionne de reproduire le décor des événements génocidaires dans un style assez hollywoodien. Comme le commente Raffi : « Quand je vois ces lieux, je réalise tout ce que nous avons perdu. Pas seulement les terres et les vies humaines, mais la perte de toutes les façons de se souvenir. Il n'y a rien ici qui prouve que quoi que ce soit soit arrivé. »
- 10 La multitude des artefacts mnémoniques dans *Ararat* (le journal vidéo de Raffi, une photographie, un tableau, un film) combinée à l'usage des moyens visuels variés condense des possibilités multiples d'ancrer l'héritage catastrophique et l'impossibilité de le capturer « une fois pour toutes » dans une surface visuelle unique et transparente. Ce film révèle aussi les effets chronotopiques des objets puisqu'ils voyagent d'époque en époque et au travers des générations. Ce processus, que j'ai nommé « l'esthétique du

déplacement », fait écho à un autre processus propre au fonctionnement de l'héritage générationnel du génocide : « les textures de la mémoire » suggérant une pratique constante de tisser et de conférer de la texture à la fragilité de la construction mémorielle d'un passé sensible et fantomatique. Les images reflètent ainsi l'expérience du déplacement – le déplacement d'un peuple, d'une histoire et d'un territoire. En d'autres mots, c'est comme si l'expérience de la fragmentation et de la fracture était replacée dans des lieux imaginaires qui traduisent, à leur tour, le désir paradoxal de retour sans véritablement souhaiter retourner sur les lieux en question. Les objets-archives ou les ancrés visuelles sont des pivots permettant d'inscrire simultanément l'événement catastrophique et une certaine mythologie culturelle qui est, pour ainsi dire, promue et intensifiée dans le contexte diasporique.

Gariné Torossian

- 11 La dimension texturée est au cœur du travail artistique de la cinéaste expérimentale arméno-canadienne Gariné Torossian, née au Liban au début des années 1970. Ses films se distinguent en tant que *collages*. Elle assemble des images toutes différentes (principalement photographiques) après les avoir ôtées de leur contexte d'origine. Il en résulte une configuration d'images répétitive et obsessive. Dans le film *Girl from Moush* (1993, 5 minutes), composé d'une collection d'images sur l'Arménie, Torossian exprime un sens d'appartenance, mais aussi d'étrangeté et d'exotisme. Le film serait une sorte de « pèlerinage » pictural sur l'Arménie.
- 12 *Girl from Moush* ne traite pas à proprement parler du génocide. Cela dit, le titre du film pourrait en être une allusion. Moush, située en Turquie actuelle, faisait partie de la Grande Arménie et était un des lieux principaux des déportations et des massacres (notons aussi l'image du Tsitsernakaberd : le monument à Yerevan qui commémore les victimes du génocide arménien). Le film est un collage « fait main » d'images trouvées (*found footage*) de formats divers. Il comprend des reproductions de livres illustrés, d'images de calendriers, de photographies représentant des églises et autres signes chrétiens, des paysages, des portraits et toutes sortes d'artefacts comme des manuscrits, des graphiques et des détails architecturaux typiquement arméniens. Une impression de vieillesse et d'archive domine. Rapides et tremblantes, les images défilent et se répètent, à l'exception de certaines images d'églises. Ce défilé et cette accumulation d'images requièrent un spectateur attentif et curieux pour pouvoir identifier avec précision chaque détail.
- 13 La plupart de ces objets et de ces figures, comme les églises, sont des images « carte postale » du pays ancestral – images communes dans la diaspora arménienne (occidentale). Ces images ont une connotation nostalgique et fétichiste leur conférant une dimension d'absence et de perte. Gardons à l'esprit que plus de mille églises ont été détruites lors de la campagne ottomane de 1915-1923 (Kouymjian, 1984). Par là, l'insertion des images d'églises cristallise la spécificité de l'histoire culturelle arménienne et agit, au surplus, comme une icône déplacée de l'histoire de la Catastrophe. En retravaillant ces images, Torossian amplifie (et peut-être même exagère) la valeur auratique de ces églises. La technique du collage permet de réfléchir au rôle des images tout en soulignant ce qui a été perdu.
- 14 Certaines de ces images d'églises sont issues du film *Calendar* (1993) d'Egoyan. Ce dernier raconte l'histoire d'un photographe canadien qui va en Arménie pour réaliser

un calendrier à partir des images d'églises – un calendrier destiné à être consommé par les Arméniens en diaspora occidentale. En citant et « recyclant » Egoyan, Torossian confirme et accentue la valeur iconique des églises, qui habitent à présent l'imaginaire arménien. Une telle construction de mémoires filmiques basée sur des *clichés* des ancrs culturelles arméniennes résonne, par ailleurs, avec le portait du cinéaste arméno-géorgien Sergei Paradjanov (*La Couleur de la grenade*, 1971) qui apparaît plusieurs fois dans *Girl from Moush*. Le film évoque la question de l'« être arménien » qui implique l'identification au pays d'origine et les mémoires héritées transmises par les Arméniens de la diaspora. « Je me sens connectée à chaque Arménien que je rencontre », dit Torossian dans le film. Une forme de naïveté propre à la Diaspora reposant sur ce qui relie les communautés arméniennes entre elles : le pays imaginé (dans le double sens du mot) et sa tragique histoire.

- 15 Même si l'Arménie est identifiable sur la carte, elle reste néanmoins imaginée puisque beaucoup d'Arméniens en diaspora, comme Torossian (au moment de la réalisation du film), n'y ont jamais vécu ou ne s'y sont jamais rendus. Ils accèdent au pays au travers d'un « voyage » visuel et virtuel et on peut évoquer ici Marianne Hirsch qui écrit : « our past is literally a foreign country we can never hope to visit. And our postmemory is shaped by our sense of belatedness and disconnection » (Hirsch, 1997, 244). Torossian découpe et colle, redessine physiquement les images comme elle déconstruit, reconstruit et redéfinit son lien et sa fascination pour ses ancêtres arméniens. Cette manière de travailler le matériel filmique, a-t-elle expliqué, fait écho aux femmes dans sa famille qui tricotaient et tissaient des tapis et des linges. Dans ses films, qui sont littéralement « faits main », Torossian texture, pour ainsi dire, les images.
- 16 Même si la qualité patchwork frénétique du film confronte le spectateur à une diversité d'images construites, cette multiplicité rappelle néanmoins l'absence ou l'oubli de bien d'autres images. Certaines images sont omises ou écartées, car elles sont soit irréprésentables, soit historiquement absentes ou négligées. Les images restantes renvoient donc à une absence tout en indiquant une obsession « surprésente » précisément à cause de cette même absence. Les images de l'Arménie sont ainsi supra iconiques, car elles ont été chéries et intensifiées dans l'expérience diasporique : les figures de l'Arménie deviennent des images mythologiques qui ne circulent pas seulement dans les foyers, mais aussi dans l'(in)conscient collectif.
- 17 En somme, *Girl from Moush* n'évoque pas seulement l'idée que le génocide est une obsession qui hante les Arméniens (dans la diaspora occidentale), mais aussi et surtout que l'héritage de la Catastrophe ne peut être qu'*imaginé*. Les images confirment et soutiennent l'arménité, une identité ethnique et culturelle que la pulsion génocidaire tente, en toute logique, à faire disparaître. De plus, l'acte de faire-images (même si celles-ci ne sont pas d'un contenu spécifiquement arménien) et l'acte de créer des trajectoires visuelles variées constituent une réponse à la fois artistique et éthique aux images *manquantes*.

Mekhitar Garabedian

- 18 Mekhitar Garabedian est un artiste belgo-arménien, né en Syrie en 1977, qui a vécu dans sa petite enfance au Liban. Son travail est multimédial et multiréférentiel, et tout ensemble très cohérent. Ses références sont effectivement multiples : cinéma, littérature, graphisme, musique, etc. Bien que son travail ne soit pas exclusivement

centré sur des éléments arméniens, il est opportun de s'arrêter et d'insister sur quelques-unes de ses œuvres qui reprennent et déconstruisent des codes et des signes typiquement arméniens. Précisons que c'est avant tout la singularité du travail de Garabedian, dans ses qualités plastiques et ses interventions artistiques, qui mérite attention. En somme, l'artiste travaille avec et à travers son identité arménienne, sans restreindre ni enfermer sa pratique dans une quête ethnographique ou ethnocentrique.

- 19 Avec certaines œuvres réalisées entre 2005 et 2010, la mémoire et les médias visuels s'interconnectent et sont interrogés à partir de perspectives diverses, mais complémentaires. *Listen to the Silence (Hören Sie, die Stille, 2007)* est une œuvre vidéo de 3 minutes qui représente une image très sombre (image d'archive) subtilement interrompue par des lignes horizontales qui, par intermittence, en perturbent la perception. Une bande-son (un signal radio ?) est à peine audible. Et pourtant, malgré les « ruptures » et l'opacité de la vidéo, une image des déportations (basée sur une photographie des marches forcées) est dévoilée. Une perception à la fois hermétique et fragile ponctue précisément ce qui n'est pas vu et entendu en première instance ; cette visibilité limitée explique la désorientation du spectateur. Les éléments descriptifs nécessaires pour identifier la source visuelle (en l'occurrence l'histoire traumatique) ne sont pourtant pas essentiels pour mesurer le topos du silence. Cette image, perturbée et perturbante, érige le vide de l'Histoire en trace.
- 20 Dans l'œuvre *The Artist and His Mother (Replica, Gorky)* de 2010, et à la suite d'Egoyan et de Torossian qui ont tous deux réalisé des films sur l'artiste américano-arménien Arshile Gorky, Garabedian propose ses propres interprétation et configuration de cette pratique artistique. Dans cette pièce, Garabedian reproduit le célèbre tableau et le remanie en remplaçant, avec une subtile ironie, les visages par le sien et celui de sa mère. En ce sens, Arshile Gorky offre un point d'entrée majeur pour « l'appropriation » du génocide. Le tableau de Garabedian fait référence à l'autoportrait de Gorky, lui-même basé sur la photographie où l'on voit le peintre et sa mère en Arménie avant les événements génocidaires. L'acte d'appropriation (ou peut-être d'identification ?) souligne clairement le rôle et le sens de ce tableau pour de nombreux Arméniens : l'emblème du survivant. Il traduit le besoin de références iconiques afin de rompre le silence historique. D'un point de vue formel, ce travail corrobore la façon de Garabedian de jouer sur l'autoportrait tout en cherchant à dépasser ce genre. C'est comme si un acte de mémoire exigeait un acte de « recasting » et de remplacement.
- 21 L'œuvre *Fig.a, a comme alphabet* (2009-2010), principalement graphique, évoque le processus d'apprentissage de l'alphabet arménien et la technique des élèves qui s'exercent dans leur cahier d'écriture. L'œuvre expose à la fois la mémoire culturelle liée à l'alphabet arménien et le fonctionnement de la mémoire (au sens de la mémorisation). Garabedian a étendu ce processus répétitif, typique à l'écriture, à des formes artistiques variées, en répétant la même technique dans des formats et matériaux divers comme le crayon sur papier, le marqueur sur le mur, ou encore le tissage à la main sur un tapis. Au-delà de l'écriture continue destinée à maîtriser cet alphabet, il s'agit d'inscrire et de marquer la continuité et la persistance de cette présence culturelle. Dans la version sous forme de tapis, *Fig.a, a comme alphabet, kork (carpet)*, deux emblèmes centraux et significatifs y sont condensés : l'alphabet arménien et les tapis orientaux. En réalité, tout ce qui a trait aux lettres dans un sens large est au centre du travail artistique de Garabedian : l'alphabet donc, mais aussi la littérature, les livres, les citations, le langage.

- 22 L'œuvre *Untitled (Daniel Varoujan, Ghent) 2011* conjugue parfaitement la question des citations, des références et du blanc historique. Cette installation fait référence (tel un hommage ?) au travail minimal et conceptuel de l'artiste américano-cubain Felix Gonzales Torres (1957-1996), en particulier ses piles et accumulations de papier. *Untitled* de Garabedian est une pile élevée d'affiches blanches sur lesquelles sont inscrits, en blanc sur blanc, mais en relief, quelques mots dans l'alphabet arménien provenant des vers du poète arménien Daniel Varoujan (1884-1915) qui a été assassiné dans la nuit du 24 avril. Avec cette œuvre, Garabedian touche aux pages méconnues de l'histoire : Varoujan, relativement inconnu pour le public non-arménien, a étudié à Gand de 1906 à 1909. De la sorte, *Untitled* cristallise l'origine culturelle et l'héritage catastrophique de l'artiste, ainsi que son lieu et sa « position » : Gand est la ville où Garabedian vit et travaille. Les mots sur l'affiche sont incompréhensibles pour les visiteurs-spectateurs, même s'ils peuvent emporter une affiche de l'exposition chez eux et donc participer, en quelque sorte, à l'histoire incomprise et incompréhensible, pour se l'approprier librement. Le spectateur participe simultanément à la dissémination, la circulation et la distribution de l'œuvre ainsi qu'à sa disparition.
- 23 De la même façon que les affiches fonctionnent comme des souvenirs des expositions que l'on a vues ou visitées, *Untitled* ne peut exister qu'en tant qu'image : une image monochrome, car presque imperceptible (blanc sur blanc), qui articule et inscrit la perte et le silence. Ce ne sont pas les mots, les lettres qui frappent, mais plutôt leur motif en tant qu'image à l'instar d'une présence virtuelle, spectrale, et déplacée. L'expérience de la désorientation, du retrait et de l'exclusion composant l'œuvre ne réplique pas uniquement le sort des Arméniens, mais aussi celui du visiteur-spectateur. Il y a, comme à chaque fois dans la pratique artistique de Garabedian, un écho entre ce qui est propre à la Catastrophe et à l'œuvre d'art.
- 24 Garabedian fait souvent usage d'objets domestiques chargés de signification biographique (*objets trouvés*). Plus précisément, il utilise des objets qui sont en même temps concrets et spectraux, matériels et spirituels, et cela par rapport au contexte diasporique à l'intérieur duquel ils opèrent. L'artiste a créé plusieurs œuvres que l'on pourrait qualifier de « diasporiques » puisqu'il met en scène des objets ou des figures qui constituent les « poinçons » ou les emblèmes des communautés arméniennes à travers le monde. Garabedian utilise et mobilise des objets et des motifs culturels typiquement arméniens de manière nuancée et confrontante afin d'interroger la valeur émotionnelle et historique de l'objet et, par extension, ce qui constitue une œuvre d'art.
- 25 Par ailleurs, certaines de ses installations exposent aussi des objets-souvenirs : dans *Gifts, T-shirts* (2009), des T-shirts ou, dans *Calendars* (1997-2010), une collection de calendriers où l'on retrouve des images caractéristiques de l'héritage culturel et national, comme des églises anciennes, des paysages, des monuments, l'alphabet ou encore le mont Ararat. À cet égard, Garabedian a créé, en 2008, une sculpture en néon représentant le mont Ararat dans une installation intitulée *Asek Lerner, Khosek Lerner (Parlez Montagnes, Dites-nous Montagnes)*. Et *Where is Moush ? Where is Van ?* est une autre pièce significative puisqu'elle consiste en une collection de documents géographiques et de cartes historiques. Moush et Van sont les régions originaires des grands-parents de l'artiste, mais aussi les lieux qui symbolisent la mémoire collective dans sa dimension de persécution et de résistance. Tous ces objets et ces figures sont des index mémoriels qui, ensemble, offrent un portrait d'une Arménie à la fois réelle et

artificielle. C'est parce qu'il revisite son héritage et sa propre histoire à l'aune de l'histoire des arts plastiques, que l'œuvre de Garabedian échappe à la démonstration ethnique ou à l'impulsion nationale. La singularité de son œuvre émerge de cet échange ouvert et permanent entre mémoire personnelle et mémoire des arts.

Une esthétique du déplacement

- 26 La multiplicité des références, dans le travail de Torossian et Garabedian, à l'histoire des images (du cinéma et de l'art) n'est pas tant une stratégie postmoderne de la citation, que le désir, voire l'obsession de chercher des signes et des index qui rassemblent des points de référence stables et identifiables. Les signes de la culture arménienne (qu'ils soient culturels ou catastrophiques) accompagnent les signes de l'histoire de l'art et des images.
- 27 Les œuvres de ces deux artistes ne reprennent pas uniquement des représentations stéréotypées et fétichistes propres à la diaspora, mais plutôt elles les remettent en question. Cependant, on peut se demander s'il est possible de se détacher des clichés (dans le double sens du terme) qui animent la diaspora et, à travers elle, les traces de l'expérience génocidaire. Même si on peut observer une certaine instrumentalisation des images, elle est toujours complexifiée et problématisée. Qui plus est, leurs pratiques artistiques supposent un spectateur actif dans le processus du faire-image et du faire-sens, à savoir une dynamique par laquelle le spectateur est pris dans un travail et un devoir quasi archéologique puisqu'il participe à la construction de l'œuvre.
- 28 La mémoire du génocide est un déplacement en soi : se (co)mémorer l'événement en dehors de son locus natal et en dehors de sa temporalité historique. Le travail visuel multiple des artistes ne traduit pas seulement, avec insistance et répétition, la façon dont le génocide hante les Arméniens en diaspora, mais nous rappelle que l'héritage de la Catastrophe ne peut être qu'imaginé. La construction de la mémoire génocidaire lie les Arméniens de la diaspora entre eux et est exprimée par des « désirs d'archives » reflétés dans la production et la préservation d'iconographies et de lexiques visuels. Autrement dit, l'image replace et incarne le territoire d'origine. La condition diasporique est définie par un besoin d'ancrer et d'enraciner l'existence de l'origine dans une certaine représentation mnémonique. Elle est capturée dans une perception et une attente idéalisée, émotionnelle et/ou intellectuelle de l'Arménie. C'est ce qu'on observe, en l'occurrence, dans les géométries à la fois naturelles et artificielles de Torossian.
- 29 La posture et le geste (filmique) de Torossian et Garabedian impliquent à la fois leur soi biographique déplacé et leur quête filmique et plastique pour capturer les images. La multiplicité des formes, des médias et des références dévoile la fascination des artistes pour les arts visuels en général et les multiples approches de la mémoire catastrophique et diasporique. C'est pourquoi le motif de la répétition est central dans le travail d'Egoyan, de Torossian et de Garabedian. Egoyan réitère les mêmes sujets, les mêmes figures, et aussi les mêmes images. De plus, la plupart de ses personnages sont pris dans des comportements répétitifs. Les œuvres de ces trois artistes ne reproduisent pas le passé ; plutôt, les images répètent les traces chargées d'un passé incontrôlable et envahissant.
- 30 Les films et les œuvres de ces trois artistes contemporains traduisent une « esthétique du déplacement » : à la fois un déplacement de l'histoire et un déplacement de l'origine

des artistes, mais aussi un déplacement des images : que ce soit d'un contexte à un autre ou d'icônes culturelles à des icônes catastrophiques. Une esthétique du déplacement suppose donc une expérience subjective et historique (traumatique) et, en même temps, une stratégie esthétique pour octroyer une visibilité aux événements. Mêlant un sens d'appartenance et d'étrangeté, les artistes déplacent et transportent diverses sortes d'images et leurs codes tout en pointant les déplacements géographiques, historiques, mais aussi générationnels et émotionnels des Arméniens. En somme, une esthétique du déplacement est une entreprise visuelle issue d'une nécessité obsessionnelle, répétitive et pourtant toujours lacunaire.

- 31 Comment parler visuellement d'un génocide sans avoir à prouver qu'il a bien eu lieu ? Là réside le défi et la dynamique de travail de ces artistes. L'image ne devrait rien prouver parce que cela équivaldrait à une logique perverse de justification et d'auto-explication. C'est pourquoi, Torossian et Garabedian (et Egoyan) réussissent à assembler d'autres images qui signalent le manque d'iconographie disponible de la Catastrophe et, en même temps, répondent à la perversité du processus archival.
- 32 Les images sont des détours difficiles, mais nécessaires à la survie d'une culture fracturée qui a dû, des générations durant, se tisser et se créer ses propres tapisseries et textures de la mémoire. La mémoire est constamment reconstruite et recréée – *en devenir* ; ou devrait-on dire sans cesse en train de se tisser et de se texturer ?

BIBLIOGRAPHIE

Baronian, Marie-Aude (2013a) : *Mémoire et Image. Regards sur la Catastrophe arménienne*, Lausanne, L'Âge d'Homme.

Baronian, Marie-Aude (2013b) : *Cinéma et Mémoire. Sur Atom Egoyan*, Bruxelles, Académie Royale Belgique.

Carzou, Jean-Marie (1975) : *Un Génocide exemplaire*, Paris, Flammarion.

Didi-Huberman, Georges (2003) : *Images malgré tout*, Paris, Minuit.

Hirsch, Marianne (1997) : *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Cambridge University Press.

Kouymjian, Dickran (1984) : « Destruction des monuments historiques comme poursuite de la politique du génocide », in Gérard Chaliand (dir.), *Le Crime du silence*, Paris, Flammarion, p. 295-313.

RÉSUMÉS

Nul doute que notre culture visuelle (occidentale) rime avec culture mémorielle. Nul doute que les images d'atrocités massives depuis le XX^e siècle ont forgé, pour le meilleur et pour le pire, une conscience ou, à tout le moins, une brèche dans ce qui constitue la mémoire, à la fois personnelle et collective. Qu'elles soient photographiques, filmiques, télévisuelles ou numériques, les traces

du passé se constituent et se perpétuent sous des formes visuelles variées, multiples et le plus souvent disponibles – visibles. Alors comment peut-on concevoir une mémoire d'un événement dont l'atrocité n'a pas toujours connu d'ancrage collectif, partagé, culturel et public? Plus spécifiquement, comment s'articule la texture mémorielle génocidaire dans le contexte diasporique arménien? Cet article élabore ce qu'il conviendrait d'appeler une « pratique mémorielle texturée » c'est-à-dire tisser, assembler et replacer des textures, des signes et des codes divers et « décousus ». Cette pratique traduit le désir de transmettre et de relier le passé dans des matériaux tangibles « ici et maintenant », plutôt que de reproduire des documents-preuves qui soutiendraient une culture marquée par un passé génocidaire. Ce sont ces textures mémorielles qu'il s'agit d'analyser par le biais de pratiques d'artistes arméniens contemporains de la diaspora.

Niemand twijfelt eraan dat onze (westerse) visuele cultuur zich laat rijmen met geheugencultuur. Niemand twijfelt eraan dat beelden van massale wrede daden sinds de twintigste eeuw ten goede en ten kwade een bewustwording hebben veroorzaakt, of op zijn minst een doorbraak in de herinnering, zowel op privé- als op collectief vlak. Of het nu gaat om foto's, film, televisie of digitale beelden, sporen uit het verleden ontstaan en bestendigen zich in uiteenlopende en veelvuldige visuele vormen die meestal beschikbaar en dus zichtbaar zijn. Hoe moeten we ons nu een gruwelijke gebeurtenis herinneren die niet altijd in de collectieve, culturele en openbare ruimte werd gedeeld? Meer bepaald, welke textuur heeft de herinnering aan de genocide binnen de Armeense diaspora? In dit artikel bespreken we het concept van het 'textiele' geheugen, een herinneringspraktijk die bestaat uit het weven, samenvoegen en weer ineenzetten van diverse losse texturen, tekens en codes. De textiele geheugenpraktijk drukt het verlangen uit om het verleden 'hier en nu' in tastbare materialen door te geven en vast te knopen, veeleer dan bewijsdocumenten te kopiëren ter ondersteuning van een cultuur die de sporen vertoont van een genocideverleden. Die geheugentexturen kunnen worden geanalyseerd via de praktijken van hedendaagse Armeense kunstenaars uit de diaspora.

No doubt that our visual culture (Western) reconciles with memorial culture. No doubt that images of massive atrocities from the twentieth century have wrought, for better and for worse, an awakening, or at least a dent, in what constitutes both personal and collective memory. Whether photographic, filmic, televisual or digital images, traces of the past are formed and perpetuated in varied, multiple forms, and the most often available – visible. How do we remember a terrible event which has not always been shared in the collective, cultural and private space? More specifically, how do we articulate the memory of the genocide in the Armenian diasporic context? This article develops what might be called the concept of "textile memory", that is to say, weave, merge and replace from textures, signs and various "disjointed" codes. This practice reflects the desire to transmit and link the past "here and now", rather than replicate evidence-documents that would support a culture marked by a genocidal past. It is a question of analyzing these memory textures through contemporary Armenian artists' practices from the diaspora.

INDEX

Mots-clés : mémoire, traces, culture visuelle, génocide arménien, diaspora

AUTEUR

MARIE-AUDE BARONIAN

Université d'Amsterdam

Geheugen, weefsels en de esthetiek van de verplaatsing

Mémoire, tissage et esthétique du déplacement

On memory, textures and the aesthetics of displacement

Marie-Aude Baronian

Traduction : Gorik de Henau

Ani, the cathedral



In 1995, the Turkish Ministry of Culture started restoring the few remaining monuments on the site of Ani, the old capital of the Armenian Kingdom. The renovation works caused a great deal of controversy because they were carried out in violation of archeological regulations and heedless of the place's history. Nevertheless, the project allowed to salvage buildings that were about to collapse. Today, a signboard summarizing the history of Ani welcomes the visitors at the site's entrance. Any reference to Armenian history or to Armenians is missing.

© Pascaline Marre

Ani, the cathedral



The monumental Surp Asdvadzadzin Cathedral (eleventh-century), dedicated to the Virgin Mary, towers high above the site of Ani. It was severely damaged after a series of earthquakes and needed metal panels to support its outer walls. On 1 October 2010, a group of Turkish nationalists gathered in the cathedral to recite muslim prayers, as a way of protesting against the first mass celebrated in the Aghtamar Church on 19 September 2010.

© Pascaline Marre

- 1 Niemand twijfelt eraan dat onze (westerse) visuele cultuur zich laat rijmen met geheugencultuur. Niemand twijfelt eraan dat beelden van massale wreedheden sinds de twintigste eeuw ten goede en ten kwade een bewustwording hebben veroorzaakt, of op zijn minst een doorbraak in de herinnering, zowel op privé- als op collectief vlak. Of het nu gaat om foto's, film, televisie of digitale beelden, sporen uit het verleden ontstaan en bestendigen zich in uiteenlopende en veelvuldige visuele vormen die meestal beschikbaar en dus *zichtbaar* zijn. Hoe moeten we ons nu een gruwelijke gebeurtenis herinneren die niet altijd in de collectieve, culturele en openbare ruimte werd gedeeld? Hoe kunnen we ons een genocidaal verleden herinneren dat onvoldoende bekend is en daardoor het visuele geheugen niet heeft gevormd? En nog concreter, hoe ontplooit de genocidale geheugentextuur zich in de context van de Armeense diaspora?
- 2 De geheugen- en diasporatexturen wijzen op een 'textiele' geheugenvorm, een praktijk van diasporaherinnering die veel weg heeft van de principes van collage en textiel. Door die laatste twee termen te gebruiken leg ik de nadruk op een voorouderlijke Armeense manier van weven (bijvoorbeeld tapijten en wandtapijten) en tegelijk, in meer metaforische zin, op een culturele, misschien zelfs existentiële manier om allerlei codes, tekens, lexicons en andere visuele texturen samen te voegen en uiteen te halen. Per slot van rekening is die textiele geheugenpraktijk een uitdrukking van het verlangen om het verleden 'hier en nu' in tastbare materialen door te geven en vast te knopen, veeleer dan bewijsdocumenten te kopiëren ter ondersteuning van een cultuur

die de sporen vertoont van een genocideverleden. Die geheugentexturen kunnen worden geanalyseerd via de praktijken van hedendaagse Armeense kunstenaars uit de diaspora.

- 3 Zoals de Franse historicus Jean-Marie Carzou het welluidend formuleerde: de Armeense genocide is *volmaakt*, want hij heeft nooit plaatsgevonden (Carzou 1975). Ontkenning maakt inderdaad niet alleen deel uit van de genocide, maar ook van de voleinding ervan, vermits elke spoor van de Ramp logischerwijze moet verdwijnen. De genocide is altijd al voorbij, alsof er niets was gebeurd, en dat verklaart waarom fictie fundamenteel is voor het tot stand komen van een genocide – een punt dat ik vaak benadruk (Baronian 2013).
- 4 De lange en aanhoudende loocheningscampagne na de gebeurtenissen van 1915 blijft de Armeense gemeenschap in de diaspora beroeren en heeft gevolgen voor het ontstaan en ervaren van een thuis, een thuishoren, een ‘huiselijke haard’. De geplande vernietiging van een volk werd dus nagestreefd en versterkt via een actief ontkenningsbeleid. Armeniërs (in de westerse diaspora) worden er als het ware voortdurend toe aangezet visuele bewijzen voor te leggen om hun tragische erfenis te bekrachtigen. Bovendien is hier sprake van een trauma dat generaties overstijgt – een problematiek die Janine Altounian in haar werk behandelt.
- 5 Omdat er relatief weinig (film)beelden zijn van de genocidegeschiedenis en omdat de bestaande beelden niet vlot in de openbare ruimte circuleren, staat hun statuut en publieke karakter op het spel. Het is dan ook gepast om zich te concentreren op de betekenis en het statuut van de beelden betreffende de genocide in onze tijd. Dat argument overstijgt het algemene maar legitieme idee dat ons herinneringsvermogen afhankelijk is van beelden en archiefvoorwerpen. ‘Om je te herinneren moet je verbeeldingskracht hebben’, schrijft Georges Didi-Huberman (2003). Maar de reden waarom een reflectie over het beeld noodzakelijk is, is eigenlijk veeleer verbonden met het feit dat er relatief weinig visuele afbeeldingen van de Armeense genocide circuleren (ten minste buiten de kleine kring van de eigen gemeenschap). Zeker, er zijn foto’s, maar die vormen geen collectieve, openbare en ‘beschikbare’ geheugenbank. Bovendien zijn de meeste Armeniërs zelf niet opgegroeid met afbeeldingen waarmee ze zich de rampzalige gebeurtenis hadden kunnen *verbeelden* of er toegang toe krijgen. Natuurlijk moet rekening worden gehouden met de historische redenen. De beelden van de slachtingen werden niet geacht verspreid te worden, maar daarentegen en helemaal in lijn met de logica van een genocide te worden vernietigd, verborgen en verdraaid, en dan hebben we het nog niet over de toenmalige technologische beperkingen.
- 6 De Armeense genocide is met andere woorden niet alleen een *non-event*, een gebeurtenis die nooit plaatsvond (vanuit het standpunt van de ontkenners), maar ook een soort *non-document*, een gebeurtenis die niet werd gedocumenteerd of afgebeeld. Dat kan de complexe verhouding verklaren die Armeniërs hebben tot beelden in het algemeen: een voortdurend verlangen om het verleden met alle zichtbare en beschikbare middelen te reconstrueren en op te eisen. In dit verband is het werk van de Armeens-Canadese kunstenaar Atom Egoyan uiterst belangrijk.¹ Egoyan evoceert niet alleen de kwesties van het trauma en het Armeens-zijn, maar hij onderzoekt ook het hele waarneembare veld en gaat na in hoeverre visuele media voorbijge gebeurtenissen in het heden kunnen oproepen. Sinds eind jaren zeventig staat zijn hele oeuvre in het teken van een oneindige en zelfs obsessieve meditatieve zoektocht naar de functie van

beelden in de westerse wereld, verzadigd als die is door diverse media. Gariné Torossian en Mekhitar Garabedian, de twee hedendaagse kunstenaars waar we het hier over hebben, trachten niet voor eens en altijd dit gat te ‘dichten’ door de openbare ruimte met beelden te overspoelen; veeleer is hun werk relevant doordat ze vragen stellen bij en nadenken over die onzichtbaarheid.²

- 7 Deze kunstenaars vatten hun beelden helemaal niet op als bewijsmateriaal. Want als het de functie van beelden zou zijn om de genocide te bevestigen en voor echt te verklaren, dan zouden ze beantwoorden aan de wensen van de ontkenner die meent dat de waarachtigheid van de genocidegebeurtenissen door het ontbreken van ‘authentieke’ beelden, dus van bewijzen, ongedaan wordt gemaakt. Door een dergelijke ‘perversiteit’ (uitgaand van herhaalde verdediging en verklaring) zouden het slachtoffer en zijn erfgenamen steeds opnieuw moeten bewijzen dat ‘het’ heeft plaatsgevonden.
- 8 Het creatieve project van Torossian en Garabedian berust op fictie. We willen daarbij niet de nadruk te leggen op hun positie als kunstenaars die, hoe kan het ook anders, fictiewerken scheppen. Meer fundamenteel en paradoxaal gaat het erom dat fictie het ‘gepaste’ antwoord is op een genocide die nog altijd geldt als een fictieve gebeurtenis, of een gebeurtenis die geen sporen heeft nagelaten. In die zin brengen de kunstenaars ‘denkbeeldige archieven’, dat wil zeggen documenten die de historische feitelijkheid niet volledig weerspiegelen, maar die uiting geven aan de noodzaak om het verleden te verankeren en te verbeelden. Ze ontwerpen aparte, zelfs artificiële strategieën om de Armeense erfenis op te roepen en het imponerende karakter daarvan te onderzoeken zonder de feiten te herhalen.
- 9 In zijn werk beperkt Atom Egoyan zich niet tot Armeense kwesties en elementen, want hij heeft het ook breder over de kwetsbaarheid en broosheid van (traumatische) gebeurtenissen *en* van de betekenis van beelden zelf. Net als Egoyan interesseren Torossian en Garabedian zich voor de wijze waarop beelden tot stand komen en worden geïnterpreteerd. Uit hun werk spreekt een bijna messianistisch maar vaak impliciet verlangen om de historische lacune in vraag te stellen door alternatieve en dus denkbeeldige archieven te creëren en te construeren.
- 10 Dat verlangen doet denken aan het personage van de jonge Raffi die in Egoyans *Ararat* (2002) naar Turkije trekt, in de gebieden die vroeger Armenië vormden. Op video draait Raffi er natuurbelden van de heimat, als tegengewicht voor het personage van de cineast Saroyan dat in zijn filmische reconstructie het decor van de genocidegebeurtenissen op vrij hollywoodiaanse wijze wil nabootsen. Zoals Raffi stelt: ‘Als ik die plekken zie, besef ik wat we allemaal hebben verloren. Niet alleen het land en de mensenlevens, maar ook de onmogelijkheid van elke herinneringsvorm. Niets hier bewijst dat er wat dan ook is gebeurd.’
- 11 Door de verscheidenheid aan geheugenartefacten in *Ararat* (Raffi’s videodagboek, een foto, een schilderij, een film) en het gebruik van uiteenlopende visuele middelen ontstaat een reeks mogelijkheden om de erfenis van de Ramp, en de onmogelijkheid om die ‘voor eens en altijd’ vast te leggen, te verankeren in een uniek en transparant visueel oppervlak. De film laat ook de tijdruimtelijke effecten van de voorwerpen zien, want ze gaan van het ene tijdperk naar het andere en over de generaties heen. Dit proces, dat ik ‘de esthetiek van de verplaatsing’ noem, weerspiegelt een ander proces dat specifiek is voor de generatie-erfenis van de genocide, namelijk ‘de texturen van het geheugen’, een praktijk waarbij voortdurend wordt geweven en textuur gegeven

aan de broze geheugenconstructie van een pijnlijk en spookachtig verleden. Op die manier weerspiegelen de beelden de ervaring van de verplaatsing – van een volk, een geschiedenis en een grondgebied. Het is met andere woorden alsof de ervaring van fragmentering en verscheurdheid weer wordt gesitueerd op denkbeeldige plekken, die op hun beurt het paradoxale verlangen uitdrukken om terug te keren zonder effectief naar de bewuste plaatsen te willen terugkeren.

- 12 De archiefvoorwerpen en visuele ankers zijn spullen waarmee zowel de rampzalige gebeurtenis als een bepaalde culturele mythologie, die in de diaspora als het ware wordt aangemoedigd en verheugd, een plaats kan krijgen.

Gariné Torossian

- 13 De textiele dimensie staat centraal in het artistieke werk van de experimentele Armeens-Canadese cineast Gariné Torossian, begin jaren 1970 geboren in Libanon. Haar films vallen op omdat het *collages* zijn. Ze voegt heel uiteenlopende (voornamelijk fotografische) beelden samen, die ze eerst uit hun oorspronkelijke context heeft gelicht. Het resultaat is een repetitieve en obsessieve beeldenconfiguratie.
- 14 In de film *Girl from Moush* (1993, 5 minuten), een verzameling beelden over Armenië, drukt Torossian een gevoel van thuishoren uit, maar ook van vervreemding en uitheemsheid. De film is een soort picturale ‘bedevaart’ over Armenië. Strikt genomen gaat *Girl from Moush* niet over de genocide, maar de titel van de film zinspeelt er wellicht op. Moush, tegenwoordig in Turkije, behoorde tot Groot Armenië en was een van de belangrijkste plekken waar deportaties en slachtingen plaatsvonden.³De film is een ‘handgemaakte’ collage van gevonden beelden (*found footage*) in uiteenlopende formaten. Hij bestaat uit reproducties van verluchte boeken, kalenderbeelden, foto’s van kerken en andere christelijke tekens, landschappen, portretten en allerlei artefacten als manuscripten, prenten en details van typisch Armeense architectuur. Het geheel geeft een verouderde indruk, als van een archief. De trillende beelden volgen elkaar snel op en worden herhaald, met uitzondering van bepaalde beelden van kerken. Om elk detail van deze opeenvolging en opeenstapeling van allerlei beelden precies te kunnen thuisbrengen moet de toeschouwer aandachtig en opmerkzaam blijven.
- 15 Het grootste deel van deze voorwerpen en figuren, bijvoorbeeld de kerken, zijn ‘briefkaartbeelden’ van het voorvaderlijke land, beelden die wijdverbreid zijn in de (westerse) Armeense diaspora. Ze hebben een nostalgische en fetisjistische connotatie, waardoor ze een indruk van afwezigheid en verlies krijgen. We mogen niet vergeten dat tijdens de Ottomaanse campagne van 1915-1923 meer dan duizend kerken werden vernield (vgl. Kouymjian 1984). Het invoegen van de kerkbeelden maakt de specifiek Armeense cultuurgeschiedenis concreet en werkt bovendien als een verplaatst icoon van de geschiedenis van de Ramp. Door die beelden te bewerken versterkt Torossian het aura-aspect van de kerken, overdrijft het misschien zelfs. Via de collagetechniek kan ze reflecteren over de functie van beelden en tegelijk de nadruk leggen op wat verloren ging.
- 16 Sommige van die kerkbeelden komen uit Egoyans *Calendar* (1993). In die film vertelt hij het verhaal van een Canadese fotograaf die naar Armenië gaat om een kalender te maken met kerkbeelden, bestemd voor Armeniërs in de westerse diaspora. Door Egoyan te citeren en te ‘recycleren’ bevestigt en versterkt Torossian de iconische waarde van

de kerken, die vandaag deel uitmaken van de Armeense verbeelding. Een dergelijke constructie van filmherinneringen op basis van *clichés* van Armeense culturele ankers resonanceert trouwens met het portret van de Armeens-Georgische cineast Sergej Paradzjanov (*Sayat Nova/De kleur van granaatappels*, 1971), dat in *Girl from Moush* verschillende keren te zien is. De film evoceert de kwestie van het 'Armeens-zijn', wat slaat op de mate waarin Armeniërs in de diaspora zich identificeren met hun land van herkomst en de bijbehorende overgeërfde herinneringen. 'Ik voel me verbonden met elke Armeen die ik ontmoet', zegt Torossian in de film. Het is een soort naïviteit eigen aan de diaspora, die berust op wat Armeense gemeenschappen onderling verbindt, namelijk het ingebeelde (in de dubbele betekenis van het woord) land en zijn tragische geschiedenis.

- 17 Zelfs al kun je Armenië op de kaart situeren, toch blijft het een ingebeeld land, want veel Armeniërs in de diaspora, inclusief Torossian op het moment dat ze de film draaide, hebben er nooit gewoond of zijn er nog nooit geweest; ze begeven zich ter plekke aan de hand van een visuele en virtuele 'reis'.⁴ Torossian knipt, plakt en vervormt fysiek de beelden, zoals ze ook haar band met en fascinatie voor haar Armeense voorouders deconstrueert, reconstrueert en herdefinieert. De wijze waarop ze het filmmateriaal bewerkt, zo legt ze uit, weerspiegelt hoe de vrouwen uit haar familie tapijten en doeken breiden en weefden. In haar films, die letterlijk 'met de hand gemaakt' zijn, geeft Torossian als het ware textuur aan de beelden.
- 18 Al wordt de kijker door dat uitbundige, patchwork-achtige van de film met allerlei geconstrueerde beelden geconfronteerd, toch roept die veelheid een hele reeks andere, afwezige en vergeten, beelden op. Sommige beelden zijn weggelaten of verwijderd omdat ze ofwel niet kunnen worden weergegeven, ofwel historisch afwezig of verwaarloosd zijn. De overblijvende beelden verwijzen dus naar een afwezigheid, terwijl ze net daardoor ook wijzen op een 'over-tegenwoordige' obsessie. De beelden van Armenië overstijgen zo het iconische, omdat ze in de diaspora-ervaring werden gekoesterd en verheugd: de Armeense figuren worden mythologische beelden die niet alleen thuis circuleren, maar ook in het collectief (on)bewuste.
- 19 Kortom, uit *Girl from Moush* blijkt niet alleen dat de genocide een obsessie is die de Armeniërs (in de westerse diaspora) sterk bezighoudt, maar ook en vooral dat de erfenis van de Ramp alleen maar kan worden *verbeeld*. De beelden bevestigen en ondersteunen het Armeens-zijn, een etnische en culturele identiteit die door het gedrang van de genocide, geheel volgens de verwachtingen, dreigt te verdwijnen. Bovendien is het maken van beelden (zelfs als die geen specifiek Armeense inhoud hebben) en het creëren van gevarieerde visuele trajecten een artistiek én ethisch antwoord op de *ontbrekende* beelden.

Mekhitar Garabedian

- 20 Mekhitar Garabedian is een Armeens-Belgisch kunstenaar die in 1977 in Syrië werd geboren en als kind in Libanon woonde. Zijn multimediale werk bevat vele verwijzingen en is alles wel beschouwd zeer coherent. Zijn referenties zijn uiteenlopend: film, literatuur, grafiek, muziek, enzovoort. Hoewel zijn werk niet uitsluitend op Armeense elementen berust, is het toch gepast om stil te staan bij enkele van de werken waarin hij typisch Armeense codes en tekens overneemt en deconstrueert. We moeten preciseren dat in de eerste plaats het bijzondere karakter

van Garabedians werk, meer bepaald zijn beeldende kwaliteiten en artistieke interventies, onze aandacht verdient. Kortom, de kunstenaar gaat met zijn Armeense identiteit aan de slag, maar zonder zich te beperken tot een etnografische of ethnocentrische zoektocht en zonder hokjesgeest.

- 21 In een aantal werken tussen 2005 en 2010 koppelt hij geheugen aan visuele media, een verbinding die hij onderzoekt vanuit veelsoortige maar elkaar aanvullende perspectieven. *Listen to the Silence (Hören Sie, Die Stille, 2007)* is een videowerk van drie minuten met een zeer donker (archief)beeld, subtiel onderbroken door horizontale lijnen die soms het beeld verstoren. Een geluidsband (een radiosignaal?) is nauwelijks hoorbaar. En toch, ondanks de 'breuken' en het opake karakter van de video, verschijnt een beeld van de deportaties (gebaseerd op een foto van gedwongen dagmarsen). Wat aanvankelijk niet te zien of horen valt, wordt onderbroken door een tegelijk hermetische en broze perceptie; die beperkte zichtbaarheid verklaart de verwarring van de toeschouwer. De descriptieve elementen die hij nodig heeft om de visuele bron te identificeren (in dit geval de traumatische geschiedenis) zijn nochtans niet wezenlijk om de topos van de stilte te bepalen. Het verstoorde en verstorende beeld is zo een spoor van de ontbrekende geschiedenis.
- 22 Net als Egoyan en Torossian (die allebei films wijdden aan de Armeens-Amerikaanse kunstenaar Arshile Gorky) stelt Garabedian in *The Artist and His Mother (Replica, Gorky)* (2010) zijn eigen interpretatie voor van de artistieke praktijk. In het werk reproduceert hij Gorky's beroemde doek en verandert het door de gezichten op subtiel ironische wijze te vervangen door het zijne en dat van zijn moeder. Arshile Gorky fungeert zo als een belangrijk toegangspunt waarmee Garabedian zich de genocide kan 'toe-eigenen'. Het doek van Garabedian verwijst naar het zelfportret van Gorky, dat ook weer was gebaseerd op een foto van de schilder en zijn moeder in Armenië voor de genocide. De daad van het toe-eigenen (of misschien identificeren?) onderstreept duidelijk de functie en betekenis van dit doek voor heel wat Armeniërs, namelijk een zinnebeeld van de overlevende. Ze drukt de nood aan iconische referenties uit om de historische stilte te doorbreken. Vanuit vormelijk oogpunt versterkt dit werk Garabedians spel met het zelfportret; het laat zien hoe hij dit soort artistieke configuratie tracht uit te breiden en te overstijgen. Alsof een geheugendaad een daad van 'recasting' en herplaatsing vereist.
- 23 In het werk *Fig.a, a comme alphabet* (2009-2010), hoofdzakelijk grafisch van aard, wordt geëvoceerd hoe leerlingen het Armeense alfabet leren schrijven door technisch te oefenen in hun schrijfboek. Het toont zowel de culturele herinnering aan het Armeense alfabet als de werking van het geheugen. Garabedian breidt dit schriftspecifieke, repetitieve proces uit naar uiteenlopende artistieke vormen; hij herhaalt dezelfde techniek in diverse formaten en materialen, bijvoorbeeld potlood op papier, viltstift op muur en handgeweven patronen op vloerkleed. Het gaat om meer dan onafgebroken schrijven om dit alfabet onder te knie te krijgen, het is immers de bedoeling om de continuïteit van deze culturele aanwezigheid te benadrukken. In *Fig.a, a comme alphabet, kork (carpet)*, de vloerkleedversie, zijn twee centrale en veelbetekenende emblemen gecondenseerd, namelijk het Armeense alfabet en oosterse tapijten. Eigenlijk staat alles wat verband houdt met letters in brede zin in het artistieke werk van Garabedian centraal: het alfabet dus, maar net zo goed literatuur, boeken, citaten, taal.
- 24 In het werk *Untitled (Daniel Varoujan, Ghent)* (2011) worden citaten, referenties en historische leegte volmaakt samengevoegd. Deze installatie verwijst (als een

eerbetoon?) naar het minimalistische en conceptuele werk van de Cubaans-Amerikaanse kunstenaar Félix González-Torres (1957-1996), meer bepaald diens hopen en papierstapels. *Untitled* van Garabedian is een hoge stapel witte affiches waarop, wit op wit maar in reliëf, een paar woorden in het Armeense alfabet staan geschreven, afkomstig uit verzen van de Armeense dichter Daniel Varoujan (1884-1915) die in de nacht van 24 april werd vermoord. Met dit werk behandelt Garabedian enkele onbekende bladzijden uit de geschiedenis, want Varoujan, die voor het niet-Armeense publiek relatief onbekend is, studeerde van 1906 tot 1909 in Gent. Op die manier maakt de kunstenaar zijn culturele afkomst en genocidale erfenis concreet, en ook zijn plaats en 'positie', want Gent is de stad waar Garabedian woont en werkt. De woorden op het affiche zijn voor de bezoekers/kijkers onbegrijpelijk, maar toch kunnen die een affiche van de tentoonstelling meenemen naar huis en dus, in zekere zin, deel hebben aan de onbegrepen en onbegrijpelijke geschiedenis, om zich die vrijelijk toe te eigenen. De kijker neemt deel aan het verspreiden, verbreiden en verdelen van het werk, maar tegelijk ook aan de verdwijning ervan.

- 25 Zoals affiches dienstdoen als aandenken aan de tentoonstellingen die we gezien en bezocht hebben, kan *Untitled* niet uitsluitend als beeld bestaan: een eenkleurig, want bijna onzichtbaar (wit op wit) beeld dat gestalte geeft aan verlies en stilte. Niet zozeer de woorden of letters vallen op, maar veeleer hun beeldmotief, als een virtuele, spectrale en verplaatste aanwezigheid. De ervaring van verwarring, isolement en uitsluiting in het werk beantwoordt niet alleen aan het lot van de Armeniërs, maar ook dat van de bezoeker/kijker. Zoals altijd in Garabedians artistieke praktijk treedt er een echo op tussen wat verband houdt met de Ramp en het kunstwerk.
- 26 Garabedian maakt vaak gebruik van huiselijke voorwerpen met een biografische betekenis (readymades). Hij gebruikt meer bepaald voorwerpen die, binnen de diasporacontext waarin ze functioneren, zowel concreet als spectraal, materieel als spiritueel zijn. De kunstenaar schiep diverse werken die je 'diasporisch' kunt noemen; hij encenseert voorwerpen of figuren die 'waarmerken' of zinnebeelden vormen van Armeense gemeenschappen in de hele wereld. Op genuanceerde en confronterende wijze maakt Garabedian gebruik van typisch Armeense voorwerpen en motieven om zo de emotionele en historische waarde van het bewuste voorwerp te onderzoeken, en bij uitbreiding ook wat een kunstwerk tot kunstwerk maakt.
- 27 Bepaalde van die installaties bevatten ook souvenirvoorwerpen, bijvoorbeeld T-shirts in *Gifts, T-shirts* (2009), terwijl *Calendars* (1997-2010) een verzameling kalenders is met typische beelden uit het culturele en nationale erfgoed: oude kerken, landschappen, monumenten, het alfabet en de berg Ararat. In dit verband maakte Garabedian in 2008 een beeldhouwwerk in neon dat de berg Ararat voorstelt, als onderdeel van de installatie *Asek Lerner, Khosek Lerner (Speak Mountains, Tell Us Mountains)*. Een ander veelbetekenend werk, *Where is Moush? Where is Van?*, bestaat uit een reeks geografische documenten en historische kaarten. Moush (Muş) en Van zijn de streken waar de grootouders van de kunstenaar vandaan komen, maar ook plaatsen die symbool staan voor het collectieve geheugen betreffende vervolging en verzet. Al die voorwerpen en figuren zijn geheugenindexen; samen vormen ze een portret van een Armenië dat tegelijk reëel en kunstmatig is. Omdat hij zijn erfenis en persoonlijke geschiedenis opnieuw bekijkt met de maatstaf van de geschiedenis van de beeldende kunst ontsnapt Garabedian aan etnische bewijsdrift of nationalistische neigingen. Wat zijn werk

bijzonder maakt, is die open en permanente uitwisseling tussen persoonlijke herinnering en het geheugen van de kunsten.

Besluit: een esthetiek van de verplaatsing

- 28 Met hun veelvuldige verwijzingen naar de beeldgeschiedenis (film en kunst) geven Torossian en Garabedian niet zozeer blijk van een postmoderne citeerstrategie als wel van het verlangen, ja zelfs de obsessie, om tekens en indexen te vinden voor stabiele en herkenbare referentiepunten. De tekens van de Armeense cultuur, of ze nu cultureel zijn of naar de genocide verwijzen, gaan vergezeld van tekens uit de kunstgeschiedenis en van beeldtekens.
- 29 In hun werk nemen beide kunstenaars niet zomaar stereotiepe en fetisjistische afbeeldingen eigen aan de diaspora over; veeleer stellen ze die opnieuw ter discussie. Toch kunnen we ons afvragen of het wel mogelijk is zich te ontdoen van de clichés (in de tweevoudige betekenis van het woord) over de diaspora en bijgevolg ook over de genocide-erfenis. Zelfs al gebruiken ze beelden tot op zekere hoogte als instrumenten, dit doen ze nooit op een simplistische of onproblematische manier. Bovendien wordt in hun artistieke praktijk duidelijk dat ze rekenen op een actieve kijker in het proces van beeld- en betekenisvorming, dat wil zeggen een dynamiek waarbij de kijker een haast archeologische rol en plicht krijgt toebedeeld, want hij brengt het werk mede tot stand.
- 30 De herinnering aan de genocide is op zich al een verplaatsing, want een gebeurtenis wordt gedacht/herdacht los van de plek waar ze oorspronkelijk plaatsvond en buiten haar historische tijdelijkheid. In hun gevarieerde visuele werk manifesteren de kunstenaars niet alleen uitdrukkelijk en herhaaldelijk dat de genocide de Armeniërs in de diaspora niet loslaat, maar herinneren ze er ook aan dat de Ramp alleen maar kan worden verbeeld. Het construeren van de genocideherinnering verbindt de Armeniërs in de diaspora onderling, wat zich uit in 'archiefverlangens' en het produceren en bewaren van iconografieën en visuele lexica. Of nog, het beeld geeft gestalte aan de geboortegrond. De ballingen voelen de nood om hun oorsprong te verankeren en in te planten met afbeeldingen op basis van het geheugen. Dit uit zich in een geïdealiseerde, emotionele en/of intellectuele voorstelling van en verwachting over Armenië, wat hier duidelijk naar voren komt in de tegelijk natuurlijke en kunstmatige geometrische vormen van Torossian.
- 31 De houding en de (filmische) geste van Torossian en Garabedian hebben zowel betrekking op hun verplaatste biografische entiteit als op hun filmische en plastische streven om beelden vast te leggen. Uit het grote aantal vormen, media en verwijzingen blijkt hun fascinatie voor de visuele kunsten in het algemeen en de talrijke benaderingswijzen van het genocide- en diasporageheugen. Daarom staat het herhalingsmotief centraal in het werk van Egoyan, Torossian en Garabedian. Egoyan herhaalt dezelfde onderwerpen, figuren en ook beelden. Bovendien toont hij het merendeel van zijn personages tijdens repetitieve handelingen. Deze drie kunstenaars reproduceren het verleden niet; met hun beelden herhalen ze de sporen van een onbeheersbaar en overweldigend verleden.
- 32 Met hun films en hun oeuvre drukken ze een 'esthetiek van de verplaatsing' uit, tegelijk een verplaatsing van de geschiedenis en een verplaatsing van hun afkomst, maar ook van beelden, van een context naar een andere of van culturele naar genocide-iconen. De esthetiek van de verplaatsing veronderstelt dus een (traumatische) subjectieve en

historische ervaring, en daarnaast ook een esthetische strategie om de gebeurtenissen zichtbaar te maken. De kunstenaars vermengen een gevoel van thuishoren en vervreemding, verplaatsen en verslepen allerlei beelden en de bijbehorende codes, terwijl ze tegelijk de geografische, historische, maar ook generationele en emotionele verplaatsingen van de Armeniërs aangeven. De esthetiek van de verplaatsing is, kortom, een visuele onderneming gevoed door een obsessieve, repetitieve, maar eeuwig onvervulde nood.

- 33 Hoe het visueel hebben over een genocide waarvan je niet kunt bewijzen dat ze wel degelijk heeft plaatsgevonden? Daarin schuilt de uitdaging en de dynamiek van deze artiesten en hun werk. Het beeld hoeft niets te bewijzen, want dat zou gelijkstaan met een perverse logica van verantwoording en zelfrechtvaardiging. Torossian en Garabedian (en Egoyan) slagen er dus in *andere* beelden bijeen te brengen waaruit het ontbreken van beschikbare beelden van de Ramp blijkt; tegelijk bieden ze een antwoord op de perversiteit van het archiefproces. Die beelden zijn moeilijke maar noodzakelijke omwegen waarmee een gebroken cultuur tracht te overleven – een cultuur die generaties lang vanuit het geheugen haar eigen vloerkleden en doeken heeft moeten weven. Het geheugen wordt voortdurend gereconstrueerd en opnieuw geschapen, is *in staat van wording*. Of moeten we zeggen, wordt onafgebroken als een stuk stof geweven en vormgegeven?

BIBLIOGRAPHIE

Maria-Aude Baronian, *Cinéma et Mémoire. Sur Atom Egoyan*, Brussel: Editions Académie Royale Belgique, 2013.

Maria-Aude Baronian, *Mémoire et Image. Regards sur la catastrophe arménienne*, Lausanne: L'Age d'Homme, 2013.

Jean-Marie Carzou, *Un génocide exemplaire*, Parijs: Flammarion, 1975.

Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Parijs: Minuit, 2003.

Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge University Press, 1997.

Dickran Kouymjian, 'Destruction des monuments historiques comme poursuite de la politique du génocide', in *Le crime du silence*, Parijs: Flammarion, 1984, 295-313.

NOTES

1. Zie *Cinéma et Mémoire. Sur Atom Egoyan* (2013) voor een gedetailleerde analyse van geheugen, diaspora en het afbeelden van de Armeense genocide in zijn werk.
2. Toch kun je de laatste jaren een zekere versnelling vaststellen. Daarbij denken we aan de herontdekte en onlangs gerestaureerde Amerikaanse film *Auction of Souls* (Oscar Apfel, 1919). Die

fictiefilm, de eerste in de filmgeschiedenis waarin een genocide wordt afgebeeld, is gebaseerd op het getuigenisboek *Ravished Armenia* (1918) van Aurora Mardiganian.

3. Let ook op het beeld van Tsitsernakaberd, het monument in Jerevan ter nagedachtenis van de slachtoffers van de Armeense genocide.

4. Hier kunnen we Marianne Hirsch citeren: 'Our past is literally a foreign country we can never hope to visit. And our postmemory is shaped by our sense of belatedness and disconnection.' (1997, 244)

RÉSUMÉS

Niemand twijfelt eraan dat onze (westerse) visuele cultuur zich laat rijmen met geheugencultuur. Niemand twijfelt eraan dat beelden van massale wreedheden sinds de twintigste eeuw ten goede en ten kwade een bewustwording hebben veroorzaakt, of op zijn minst een doorbraak in de herinnering, zowel op privé- als op collectief vlak. Of het nu gaat om foto's, film, televisie of digitale beelden, sporen uit het verleden ontstaan en bestendigen zich in uiteenlopende en veelvuldige visuele vormen die meestal beschikbaar en dus zichtbaar zijn. Hoe moeten we ons nu een gruwelijke gebeurtenis herinneren die niet altijd in de collectieve, culturele en openbare ruimte werd gedeeld? Meer bepaald, welke textuur heeft de herinnering aan de genocide binnen de Armeense diaspora? In dit artikel bespreken we het concept van het 'textiele' geheugen, een herinneringspraktijk die bestaat uit het weven, samenvoegen en weer ineenzetten van diverse losse texturen, tekens en codes. De textiele geheugenpraktijk drukt het verlangen uit om het verleden 'hier en nu' in tastbare materialen door te geven en vast te knopen, veeleer dan bewijsdocumenten te kopiëren ter ondersteuning van een cultuur die de sporen vertoont van een genocideverleden. Die geheugentexturen kunnen worden geanalyseerd via de praktijken van hedendaagse Armeense kunstenaars uit de diaspora.

Nul doute que notre culture visuelle (occidentale) rime avec culture mémorielle. Nul doute que les images d'atrocités massives depuis le XX^e siècle ont forgé, pour le meilleur et pour le pire, une conscience ou, à tout le moins, une brèche dans ce qui constitue la mémoire, à la fois personnelle et collective. Qu'elles soient photographiques, filmiques, télévisuelles ou numériques, les traces du passé se constituent et se perpétuent sous des formes visuelles variées, multiples et le plus souvent disponibles - visibles. Alors comment peut-on concevoir une mémoire d'un événement dont l'atrocité n'a pas toujours connu d'ancrage collectif, partagé, culturel et public? Plus spécifiquement, comment s'articule la texture mémorielle génocidaire dans le contexte diasporique arménien? Cet article élabore ce qu'il conviendrait d'appeler une « pratique mémorielle texturée » c'est-à-dire tisser, assembler et replacer des textures, des signes et des codes divers et « décousus ». Cette pratique traduit le désir de transmettre et de relier le passé dans des matériaux tangibles « ici et maintenant », plutôt que de reproduire des documents-preuves qui soutiendraient une culture marquée par un passé génocidaire. Ce sont ces textures mémorielles qu'il s'agit d'analyser par le biais de pratiques d'artistes arméniens contemporains de la diaspora.

No doubt that our visual culture (Western) reconciles with memorial culture. No doubt that images of massive atrocities from the twentieth century have wrought, for better and for worse, an awakening, or at least a dent, in what constitutes both personal and collective memory.

Whether photographic, filmic, televisual or digital images, traces of the past are formed and perpetuated in varied, multiple forms, and the most often available – visible. How do we remember a terrible event which has not always been shared in the collective, cultural and private space? More specifically, how do we articulate the memory of the genocide in the Armenian diasporic context? This article develops what might be called the concept of “textile memory”, that is to say, weave, merge and replace from textures, signs and various “disjointed” codes. This practice reflects the desire to transmit and link the past “here and now”, rather than replicate evidence-documents that would support a culture marked by a genocidal past. It is a question of analyzing these memory textures through contemporary Armenian artists' practices from the diaspora.

INDEX

Mots-clés : mémoire, traces, culture visuelle, génocide arménien, diaspora

AUTEURS

MARIE-AUDE BARONIAN

Université d'Amsterdam