

Trophies and Monuments Trophées et monuments

Noa Bronstein

Number 103, Fall 2021

Sportification
Sportification

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/96948ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions Esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

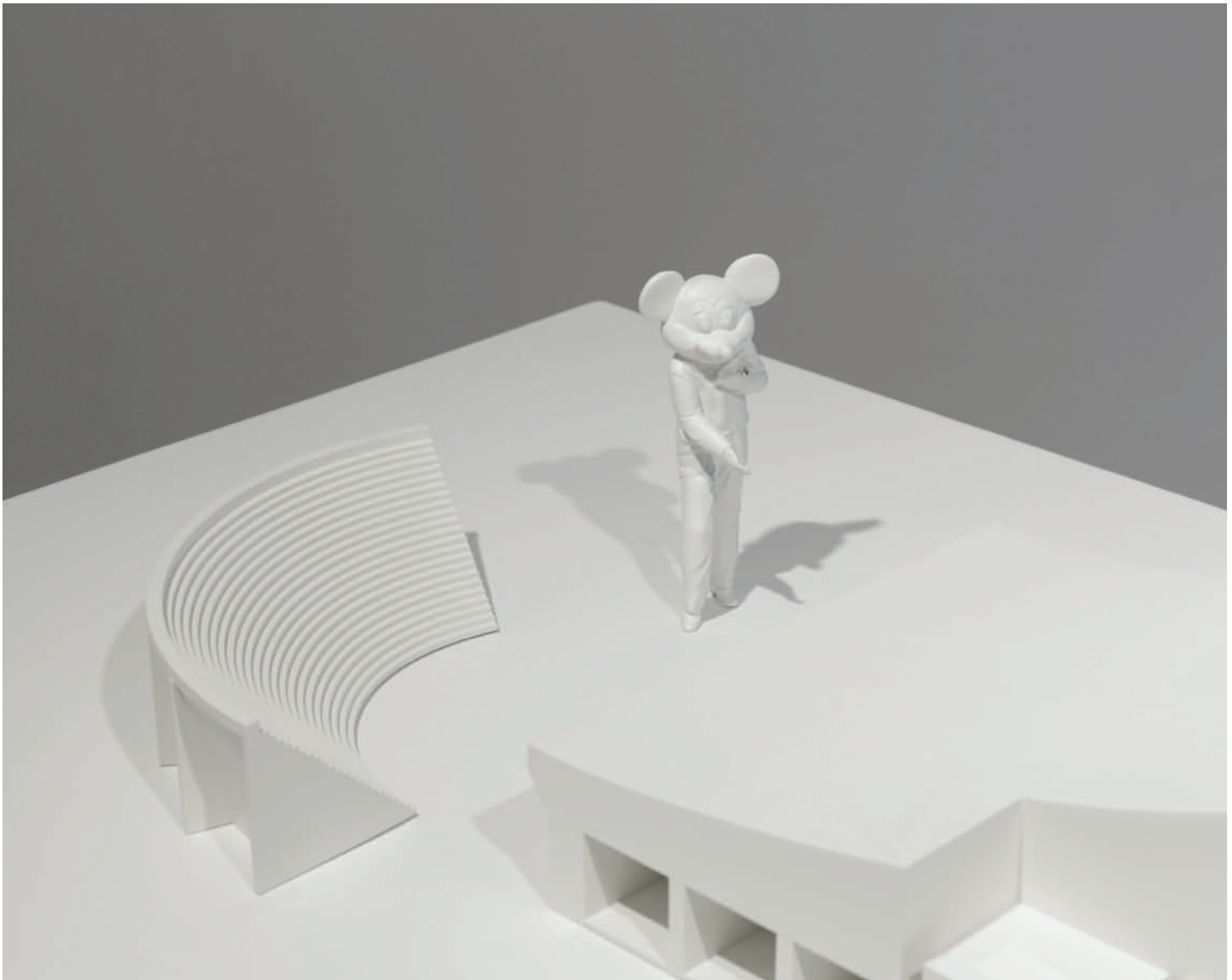
Bronstein, N. (2021). Trophies and Monuments / Trophées et monuments. *Esse arts + opinions*, (103), 20–27.

Trophies

and

Monuments

Noa Bronstein



Architecture is both form and social document, container and market instrument. Situated firmly within the cultural imaginary, edifices serve as political devices just as much as they delimit space. This may be particularly evident in the case of museums, concert halls, embassies, schools, and stadiums. It is this last family of structures, the stadium, that I focus on in the analysis that follows. Taken up in projects by Babak Golkar and Ala Younis, stadiums and their related forms are especially compelling typologies in that their association with sports endears them to practices of nation-building and mythmaking. In the same way that buildings are never simply buildings, sport operates in arenas far beyond athleticism, extending deep into the realm of the social and the political.

Ala Younis

Plan for Feminist Greater Baghdad,
détail | detail, 2018.

Photo : Tim Bowditch, permission de |
courtesy of Delfina Foundation
& Art Jameel

Turning their attention to particularly laden spaces, Golkar and Younis have each produced projects that address the axis of power, history, and memory embedded in the architectures of the state, sports, and culture. Both artists borrow the raw materials of the archive to generate counter-legibilities. Within this tenuous space between the archive as intended and the archive recast, the stadium emerges as a site of fantasy, crisis, and desire.

Throughout the 1950s, architects including Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, and Gio Ponti (and, later, Robert Venturi and Denise Scott Brown) were commissioned by the Iraq Development Board under the guidance of King Faisal II to “modernize” Baghdad. The design of large-scale schemes from each Western-trained architect was initiated to promote a new Baghdad. Among these was a stadium designed by Le Corbusier as part of the city’s unsuccessful bid for the 1960 Olympics. For the bid Le Corbusier designed a “City of Sport,” including a stadium seating fifty thousand, an open-air amphitheatre, several courts for various sports, an Olympic-size swimming pool, wave pools, and extensive landscaping. “The site would change three times in the turmoil that followed at the close of the decade and beyond, and the scope of the masterplan would be serially reduced until all that remained was the gymnasium.”¹

Golkar’s series of sculptures titled *Le Corbusier Derivatives* (2009–13) are loosely

based on the modernist architect’s drawings for the Olympic Stadium in Baghdad (also referred to as the Baghdad Gymnasium and the Saddam Hussein Gymnasium), which were drafted between 1957 and 1965. Le Corbusier produced 950 drawings for the complex that includes the stadium, but the project remained dormant until long after his death. It wasn’t until 1981, under the direction of Saddam Hussein, that the renderings materialized in built form. Their realization did not, however, adhere exactly to Le Corbusier’s vision, marking the space as one designed through an uneasy collaboration between the architect and Hussein. Golkar’s artist statement explains: “What happened in the years following proved to be a perversion of the Modernist visionary’s idealization of the Man, sports and Modernity itself.”² By this Golkar means that in the late 1980s Uday Hussein, Saddam Hussein’s eldest son, was assigned the role of leading Iraq’s Olympic Committee and its Soccer Federation. Throughout his term holding these positions, which lasted until his death in 2003, Uday used the Olympic Stadium to win trophies but also, notoriously, to torture and execute athletes, especially after the loss of an international match.³

A *New York Times* article from 2003 reported, “As president of Iraq’s Olympic Committee, the president’s son [Uday Hussein] was the country’s sports czar. According to several accounts from players, he turned his sadistic obsessions on the

national soccer team. After drawing or losing games, players were punished.”⁴ In the same year, *The Guardian* reported that testimonies from players were difficult to obtain but that among those who came forward was “footballer Sharar Haidar, who says he was imprisoned and tortured after he announced his retirement from the international team; and Raed Ahmed, a weightlifter who carried Iraq’s flag at the 1996 Atlanta Olympics, who alleges he was tortured.”⁵ To return to Golkar’s earlier statement, the Olympic Stadium therefore operated as an extension of Uday’s executive powers, giving injurious meaning to modernist architecture’s refrain that form follows function.

1 — Samuel Medina, “Preservation Push for Obscure Le Corbusier Sports Complex in Iraq,” *Architizer Journal*, accessible online.

2 — Babak Golkar, artist statement accompanying *Le Corbusier Derivatives*, Studio Babak Golkar, artist’s website.

3 — Ibid.

4 — John F. Burns, “AFTEREFFECTS: REIGN OF TERROR; Soccer Players Describe Torture by Hussein’s Son,” *New York Times*, May 6, 2003, accessible online.

5 — Duncan Mackay, “Torture of Iraq’s athletes,” *The Guardian*, February 2, 2003, accessible online.

The sculptures that comprise Golkar's series are meant to carry the weight of this history and the abuses of power that manifest in sports, as elsewhere. Formally, the works are intended to recall modernist furniture designs while being reminiscent of medieval torture devices. *L.C. I*, for example, is shaped like a wooden C through which four metal screws protrude, capped with small wooden squares. *L.C. III* features a wooden boomerang-shaped structure encased by a black-metal exoskeleton of sorts. Compositionally, the use of soft and hard materials—wood and metal—invokes the frictions between the aspirations of the modernist project and the political distortions of its material functions. The elegant lines, unembellished forms, and architectural inflections in these works bring to mind monuments by Maya Lin and Daniel Libeskind.

After spending more time with *Le Corbusier Derivatives*, the size of the forms, scaled to the human body, start to appear as acutely significant to the work's intentions. Many of Golkar's works are large, with several of his past projects taking on sizable dimensions. It is not inconsequential, then, that the proportions of the sculptures place the individual at the centre of the Olympic Stadium in Baghdad. The sculptures seem to intentionally situate the body within the contested social space of the stadium, which has the effect of locating the overall field of architecture in the granularities and embodied tensions of everyday life.

Following similar historical threads, Ala Younis's installation titled *Plan for Greater Baghdad* (2015) references the socio-political and ideological underpinnings of Iraq's built forms. Younis's ongoing project, named after Frank Lloyd Wright's unrealized plan for a cultural complex and university on the periphery of Baghdad, has been exhibited in various contexts, including the 56th Venice Biennale. Inspired by a set of 35mm slides taken in 1982 by architect Rifat Chadirji depicting Le Corbusier's and Saddam Hussein's gymnasium, the installation traces the history of the space as a monument over a twenty-five-year timeline, arranged as a wall-based grid accompanied by a large white plinth on top of which sit several 3D printed models.⁶ Younis's artist statement describes this fragmented chronology of the gymnasium as having been subject to five military

coups, six heads of state, four masterplans, and a host of individuals—architects, artists, assistants, draftspeople—who indelibly marked the space by their proximity to it or direct involvement in its many lives.

Composed of framed and unframed images, documents, and architectural drawings of different size and significance, the timeline takes on an appearance of being inclined toward alternative considerations and receptive to divergent readings. Textual elements round out the work by way of curious statements like this one: "In his first visit to Baghdad, Le Corbusier asks Iraq's Director of Physical Education: 'A swimming pool with waves?' Enthusiasm over a pool with artificial waves was stoked by their mutual interest in aqua sports. Le Corbusier's raised arm gestures a backstroke. Artist Jewad Selim welcomes Frank Lloyd Wright to an exhibition organized by the Artists Association. Architect Rifat Chadirji is on the far right."

These punctuations, pulled carefully and suggestively from the annals of history, imply a deeply engaged process of sifting through archival materials and regathering and rearranging their contents into newly constituted relational possibilities and associations. Younis explains that "missing from the representations and citations contained in established archives, the images [here] that document the performances of design, power, and designing power are pieced together from fragments of other images and from records of gestures retrieved from representations and narratives by local artists."⁷

Unusual figures posed mid-action populate Younis's timeline both as renderings and as 3D printed models, troubling any notion that the archive is presented simply as is. Placed on the inclined surface of the plinth, alongside a model of the gymnasium, the figures represent the men who appear in the original Plan for Greater Baghdad. Among them is a figure donning a Mickey Mouse head, the kind a mascot might wear. From the 1980s on, the gymnasium served as a space for non-sporting events, including a 1990 concert set to the backdrop of an image of Saddam Hussein, during which a man wearing a Mickey Mouse costume takes to the podium to shake hands with a ministry representative.⁸ Attuned to the metanarratives of the gymnasium and the strange residues of its histories (Mickey Mouse included), *Plan for*

Greater Baghdad articulates the spatial and temporal logics of the gymnasium as a monument that far exceeds its intended use as a venue for presenting sports matches. In this way, Younis's layered project seems to convey the ambitions of nation-states and the malleability of sports and architecture in absorbing and intensifying these ambitions.

Sports and their architectures are both located within the wider entanglements of power, politicking, and monumentalization. With these works Golkar and Younis reveal that it is impossible for sports to remain neutral or transgress the social conditions into which they are produced. Both artists do so by bypassing sports as tournament or contest and instead collapse sports and architecture into one another, even as they tempt both disciplines out of the fine lines of the historical record. Beyond this, the narrative of the stadium tells us that sports and architecture equivalently, and possibly interchangeably, carry the banners of history and nation; or that the afterlives of empire, upheaval, and unrest are writ large on sports and on buildings in much the same ways. So perhaps we can say, then, that sharing these scars and pennants makes architecture a trophy and sports a monument. ●

6 — The Guggenheim Museum (website), <www.guggenheim.org/artwork/34608>.

7 — Ala Younis, artist's website.

8 — Ala Younis, "Ala Younis: Plan for Greater Baghdad," *Universes in Universe—Worlds of Art* (website), accessible online.



Babak Golkar

(en haut | top) *L.C. I*, 40 × 40 × 12 cm,
2009-2013; (en bas | bottom) *L.C. II*,
38 × 38 × 5 cm, 2009-2013.

Photos : Permission de | courtesy of Studio
Babak Golkar & Sabrina Amran Gallery



Babak Golkar

† *Le Corbusier Derivatives*,
vue d'installation | installation view,
Brotkunsthalle, Vienne, 2012.

Photo : Permission de | courtesy of Studio
Babak Golkar

→ *L.C. III*, 61 × 56 × 10 cm, 2009-2013.

Photo : Permission de | courtesy of Studio
Babak Golkar & Sabrina Amran Gallery

Trophées et monuments

Noa Bronstein

L'architecture est à la fois forme et document social, contenant et instrument commercial. Fermement implantés dans l'imaginaire culturel, les édifices agissent comme dispositifs politiques autant qu'ils délimitent l'espace. Voilà qui est manifeste, notamment, dans le cas des musées, des salles de concert, des ambassades, des écoles et des stades. Ce sont d'ailleurs ces derniers qui feront l'objet de l'analyse qui suit. Dans des projets de Babak Golkar et d'Ala Younis, les stades et les formes qui s'y rapportent en viennent à constituer des typologies fascinantes en raison de leur association au sport, qui leur donne un rôle de prédilection dans la construction des nations et des mythes. À l'instar des bâtiments, qui ne sont jamais seulement des bâtiments, le sport pratiqué dans les arénas va bien au-delà de l'athlétisme pour s'insinuer profondément dans les sphères sociale et politique.

En choisissant de s'intéresser à ces espaces particulièrement chargés, tant Golkar que Younis signent des projets qui abordent l'axe du pouvoir, de l'histoire et de la mémoire, enchâssés dans l'expression architecturale de l'État, du sport et de la culture. Les deux artistes empruntent, comme matière première, des documents d'archives à dessein de produire des contre-lectures. Entre la vocation initiale des archives et leur réaffectation, il existe un espace ténu où le stade apparaît comme un lieu de fantasme, de crise et de désir.

Durant les années 1950, des architectes – notamment Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Walter Gropius et Gio Ponti, puis Robert Venturi et Denise Scott Brown – travaillent à une commande du Conseil du développement irakien, qui entend, sous la houlette du roi Fayçal II, « moderniser » Bagdad. La conception, par chacun de ces architectes formés en Occident, de projets d'envergure est amorcée pour promouvoir une nouvelle Bagdad. L'entreprise comprend un stade dessiné par Le Corbusier en vue de la mise en candidature de la ville pour accueillir les Jeux olympiques de 1960, candidature qui ne sera pas retenue. À cette fin, Le Corbusier imagine une « cité du sport » dotée d'un stade capable d'asseoir 50 000 personnes, d'un amphithéâtre à ciel ouvert, de plusieurs terrains destinés à la pratique de divers sports, d'une piscine de dimensions olympiques, de piscines à vagues et d'un vaste aménagement paysager. « L'emplacement changera trois fois après les bouleversements de la fin de la décennie et des années subséquentes, et la portée du plan original fera à répétition l'objet de réductions jusqu'à ce qu'il ne reste plus que le gymnase¹. »

La série de sculptures de Golkar intitulée *Le Corbusier Derivatives* (2009-2013) est librement inspirée du stade olympique de Bagdad (aussi appelé gymnase de Bagdad et gymnase Saddam-Husseïn) tel qu'il est dessiné entre 1957 et 1965 par l'architecte moderniste. Le Corbusier a produit 950 esquisses du complexe,

qui comprenait le stade, mais le projet est resté en veilleuse longtemps après sa mort. Ce n'est qu'en 1981, sous la direction de Saddam Hussein, que les plans se sont matérialisés. Leur réalisation, qui ne concorde toutefois pas exactement avec la vision de Le Corbusier, porte les marques des tensions entre l'architecte et Hussein. Dans l'énoncé de sa démarche artistique, Golkar explique : « Ce qui est arrivé dans les années qui ont suivi s'avère un détournement de l'image idéalisée que le visionnaire moderniste se faisait de l'Homme, du sport et de la modernité elle-même². » Golkar fait ici référence au fait qu'à la fin des années 1980, Oudaï Hussein, le fils aîné de Saddam Hussein, se voit octroyer la présidence du comité olympique et de la fédération de soccer de l'Irak. Au cours de ces mandats, qu'il a exercés jusqu'en 2003, Hussein fils utilise le stade non seulement pour gagner des trophées, mais aussi pour torturer et exécuter des athlètes, particulièrement après une défaite lors d'épreuves internationales³.

Un article du *New York Times* de 2003 rapporte ceci : « Comme président du comité olympique irakien, [Oudaï Hussein] était le tsar du sport dans son pays. Aux dires de plusieurs joueurs, il a tourné ses pulsions sadiques contre l'équipe nationale de soccer. Après un match nul ou une défaite, les joueurs étaient punis⁴. » La même année, le quotidien *The Guardian* révèle que les témoignages des joueurs sont difficiles à obtenir, mais que parmi ceux qui ont parlé, il y a « Sharar Haidar, qui déclare avoir été emprisonné et torturé après avoir annoncé son départ de l'équipe internationale, ainsi que Raed Ahmed, un haltérophile qui a porté le drapeau irakien aux Olympiques d'Atlanta en 1996 et qui affirme lui aussi avoir été torturé⁵. » Pour revenir à l'affirmation de Golkar, le stade olympique apparaît donc comme le prolongement du pouvoir exécutif de Hussein fils, portant ainsi préjudice au principe de l'architecture moderne selon lequel la forme est l'expression de la fonction.

Les sculptures qui composent la série de Golkar portent délibérément le poids de cette histoire et des abus de pouvoir manifestes dans le sport et ailleurs. Du point de vue formel, les œuvres empruntent leurs lignes au mobilier moderne tout en rappelant les instruments de torture médiévaux. *L.C. I*, par exemple, a la forme d'un C en bois dans lequel sont plantées quatre vis en métal couronnées d'un écrou en bois carré. *L.C. III* ressemble pour sa part à un boomerang de bois enchâssé dans une sorte d'exosquelette en métal noir. Sur le plan de la composition, l'assemblage de matériaux durs et de matériaux tendres – le métal et le bois – illustre les frictions entre les idéaux du projet moderniste et la distorsion politique de sa fonction matérielle. Par leurs courbes élégantes, leurs formes pures et leur dimension architecturale, les sculptures entretiennent une parenté avec les monuments de Maya Lin et de Daniel Libeskind.

Il suffit de passer un peu de temps avec les œuvres de la série *Le Corbusier Derivatives* pour que leur taille, adaptée à celle du corps humain, apparaisse comme éminemment révélatrice de leur intention. Golkar est connu pour ses œuvres

1 — Samuel Medina, « Preservation Push for Obscure Le Corbusier Sports Complex in Iraq », *Architizer Journal*, accessible en ligne. [Trad. libre]

2 — Babak Golkar, énoncé de démarche artistique pour *Le Corbusier Derivatives*, *Studio Babak Golkar*, site web de l'artiste. [Trad. libre]

3 — Ibid. [Trad. libre]

4 — John F. Burns, « AFTEREFFECTS: REIGN OF TERROR; Soccer Players Describe Torture by Hussein's Son », *The New York Times*, 6 mai 2003, accessible en ligne. [Trad. libre]

5 — Duncan Mackay, « Torture of Iraq's Athletes », *The Guardian*, 2 février 2003, accessible en ligne. [Trad. libre]

imposantes, pour l'envergure de ses projets passés. Rien d'anodin, donc, dans le fait que ses sculptures à échelle humaine situent implicitement l'individu au centre du stade olympique de Bagdad. Elles semblent intentionnellement placer le corps au cœur de l'espace social contesté qu'est le stade, ce qui a pour effet de positionner l'ensemble du champ de l'architecture au niveau des détails et des tensions incarnées de la vie quotidienne.

Inspiré par des thèmes historiques similaires, Ala Younis propose *Plan for Greater Baghdad* (2015), une installation qui renvoie aux fondements sociopolitiques et idéologiques du bâti en Irak. Le titre de l'œuvre, toujours en cours, fait allusion à un plan de complexe culturel et universitaire conçu par Frank Lloyd Wright. Prévu en périphérie de Bagdad, il ne sera jamais réalisé, mais sera exposé dans divers contextes, y compris lors de la 56^e Biennale de Venise. À partir d'une série de diapositives 35 millimètres prises en 1982 par l'architecte Rifat Chadirji représentant le gymnase de Le Corbusier et de Saddam Hussein, l'installation retrace sur 25 ans l'histoire du projet comme monument. Elle comporte, au mur, des pièces formant une trame récapitulative. Devant, sur un socle blanc, sont placées plusieurs maquettes imprimées en 3D⁶. Dans l'énoncé de sa démarche artistique, Younis présente cette chronologie fragmentée du gymnase en rappelant l'empreinte qu'ont laissée sur celle-ci cinq coups d'État militaires, six chefs d'État, quatre plans directeurs et une succession de personnes – architectes, artistes, assistants, dessinateurs – qui, par leur proximité ou leur intervention directe, ont marqué cet espace de façon indélébile dans ses multiples vies.

La ligne du temps réunit images, documents et dessins architecturaux – certains encadrés, d'autres non – de diverses tailles et d'importance variable qui donnent l'impression de tendre vers des considérations alternatives et de se prêter à des interprétations divergentes. Des éléments textuels viennent compléter l'installation. Il s'agit de curieux énoncés, par exemple : « À sa première visite à Bagdad, Le Corbusier demande au directeur irakien de l'éducation physique : "Une piscine avec des vagues ?" Leur enthousiasme vis-à-vis d'une piscine avec des vagues artificielles était attisé par leur intérêt commun pour les sports aquatiques. Bras levé, Le Corbusier imite le dos crawlé. L'artiste Jewad Selim accueille Frank Lloyd Wright à une exposition organisée par l'Association des artistes. L'architecte Rifat Chadirji est à l'extrême droite. »

Ces ponctuations, aussi soigneusement qu'éloquemment extraites des annales de l'histoire, résultent d'un processus de fond consistant à passer au peigne fin quantité de documents d'archives, puis à en réassembler et à en réorganiser le contenu de manière à livrer des possibilités et des associations relationnelles inédites. Younis explique que « les images qui documentent l'exercice de la conception, du pouvoir et de la conception du pouvoir, absentes des représentations et des citations contenues dans les archives officielles, sont formées de fragments d'autres images et de gestes

consignés dans les représentations et les récits d'artistes locaux⁷ ».

D'étonnantes statuette saisies en pleine action peuplent la chronologie de Younis sous forme de rendus et d'impressions 3D, contre-disant pour de bon la possibilité que les documents d'archives soient présentés simplement tels quels. Disposées sur la surface inclinée du socle, aux côtés d'une maquette du gymnase, elles représentent les hommes qui figurent dans le plan original du grand Bagdad. L'une des statuettes porte une tête de Mickey Mouse, à la façon d'un couvre-chef de mascotte. À partir des années 1980, le gymnase sert à accueillir des événements non sportifs, y compris, en 1990, un concert donné devant une image de Saddam Hussein au cours duquel un homme déguisé en Mickey Mouse monte sur scène pour serrer la main à un représentant du Ministère⁸. En phase avec les métarécits du gymnase et les étranges résidus laissés par ses diverses histoires (Mickey Mouse compris), *Plan for Greater Baghdad* formule les logiques spatiales et temporelles du gymnase comme monument excédant de loin sa vocation initiale de site accueillant des événements sportifs. En ce sens, le projet aux multiples strates de Younis paraît exprimer les ambitions des États-nations et la malléabilité du sport et de l'architecture, capables d'absorber et d'amplifier de telles ambitions.

Le sport et l'architecture qui s'y rapporte trouvent leur place au sein des vastes enchevêtrements du pouvoir, de la politiquerie et de la monumentalisation. À travers leurs œuvres, Golkar et Younis révèlent l'impossible neutralité du sport, inévitablement perméable au contexte social dans lequel il est pratiqué. Ils ne l'abordent pas comme une compétition ou un tournoi, mais plutôt comme une discipline imbriquée dans une autre, à savoir l'architecture, alors même qu'ils les sortent toutes les deux des limites de l'histoire. Qui plus est, le récit du stade nous dit que le sport et l'architecture sont, de manière équivalente et peut-être interchangeable, les porte-étendards de l'histoire et de la nation ; que l'après-vie de l'empire, des bouleversements et des conflits pèse aussi lourd sur l'un que sur l'autre. Ainsi, peut-être est-il possible d'avancer que ces victoires et cicatrices partagées font de l'architecture un trophée et du sport, un monument.

Traduit de l'anglais par **Isabelle Lamarre** et **Élise Guillemette**

Ala Younis

Plan for Feminist Greater Baghdad, détails | details, 2018.

Photos : Tim Bowditch, permission de | courtesy of Delfina Foundation & Art Jameel

À travers leurs œuvres, Golkar et Younis révèlent l'impossible neutralité du sport, inévitablement perméable au contexte social dans lequel il est pratiqué.

⁶ — « Ala Younis: *Plan for Greater Baghdad* », Guggenheim, <www.guggenheim.org/artwork/34608>.

⁷ — « *Plan for Greater Baghdad* », Ala Younis, site web de l'artiste. [Trad. libre]

⁸ — Ala Younis, « Ala Younis: *Plan for Greater Baghdad* », *Universes in Universe: Worlds of Art*, juin 2015, <<https://universes.art/en/nafas/articles/2015/ala-younis>>. [Trad. libre]

