

# Reinhard Reitzenstein

## *River Lake Ice*

Gil McElroy

---

Hochelaga-Maisonneuve  
Number 64, Summer 2003

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9142ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

### ISSN

0821-9222 (print)  
1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this review

McElroy, G. (2003). Review of [Reinhard Reitzenstein: *River Lake Ice*]. *Espace Sculpture*, (64), 35–36.

restreint physiquement l'utilisateur à son ordinateur. La flânerie, la mouvance urbaine, les découvertes et les connexions spontanées perdent leur intérêt au profit d'une sédentarité isolante.

#### FLÂNERIE, GREFFE D'INTERFACE ET MÉTISSAGE VIRTUEL

Le flâneur est un constructeur d'espace qui s'approprie l'espace dans ses mouvements lents et aléatoires. La diminution des déplacements physiques dans l'espace et la perte du contact réel des gens entre eux et des gens avec la matière suscitent une inquiétude chez Marc Tuters, inquiétudes qui sous-tendent l'essentiel de ses recherches. Le métissage entre les espaces réels et virtuels, le retour à la rue et l'appropriation des espaces urbains par l'être urbain établissent les bases d'un nouveau paradigme spatial. Tuters se transforme en chirurgien technologique et tente de greffer une nouvelle peau sur l'espace réel.

En pratique : le système de communication actuel divise la ville en cellules élastiques, chacune servie par une tour de transmission. Votre téléphone cellulaire reconnaît ces tours de transmission et peut déjà situer approximativement sa position géographique. En outre, le système de positionnement géographique (GPS - Global Positioning System) vous localise en fonction d'une projection triangulaire qui fixe vos coordonnées géographiques. Par un moyen ou un autre, il est déjà possible de vous situer sur un point

précis et de vous connecter sur un système Internet sans être vissé à votre ordinateur. Imaginez maintenant une banque de données dans lesquelles seraient inscrites des informations liées à cette position géographique précise. En utilisant un téléphone mobile — ou autre technologie de réception et d'envoi adaptée —, vous signalez votre position et accédez aux informations sur ce lieu via cette banque de données. Une œuvre d'art public située sur ce lieu pourra ainsi être documentée et l'information vous parvenir directement à son contact physique par un téléphone mobile. Subitement les ouvertures deviennent infinies. Les prémisses de cette technologie donnent une idée de la masse d'informations pouvant être transmises. Mais l'idée de ce projet va plus loin. Si l'utilisateur ne peut qu'accéder à cette information, il demeure confiné à son rôle de spectateur passif. La force du *Geograffiti Project* réside dans la possibilité de l'utilisateur d'enrichir et de composer lui-même cette banque de données en ajoutant ses propres informations et commentaires : produire de l'information, commenter votre passage, inscrire des messages secrets accessibles par des mots de passe. Accéder aux messages des autres. Créer de nouvelles zones de mystère. Inscrire des graffitis virtuels. Utiliser cette technologie à des fins de création et de performance. Construire et vous approprier un espace intime à travers l'espace public. Vous documenter *in situ*. Documenter l'art public. Produire de l'art public.

Pour le futur, le concepteur imagine un concept de communauté où la technologie fait partie de la vie. Après avoir stagné devant leur poste informatique, les gens vont développer une mouvance, ils vont bouger et sortir de leur isolement. Marc Tuters voudrait redonner la place aux flâneurs, aux zonards afin qu'ils puissent réexplorer leur habitat concret et être une part active du paysage urbain par la création d'espaces vivants et fertiles. Par exemple, le graffiti, l'art public, la performance et le land art se nourrissent d'espace, lequel compose l'intention de départ, la source de la création. Les œuvres risquent de se perdre et d'être oubliées. On peut en faire l'archivage filmique ou photographique. Il n'en demeure pas moins que le lieu même possède des qualités qui lui sont propres, des sons, des odeurs, des dimensions qui ont stimulé l'artiste dans ses choix. La documentation de l'art public via cette technologie fournit des informations techniques et anecdotiques sur les œuvres installées de manière permanente, ou laisse une empreinte mémorielle sur les œuvres éphémères, tout en offrant l'espace réel en quatre dimensions...

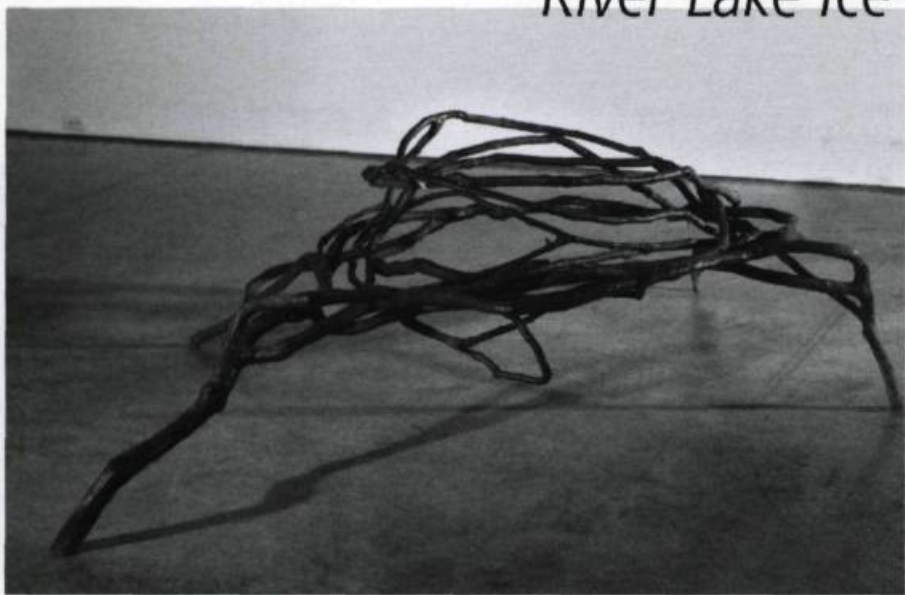
Le *Geograffiti Project* permettra aux artistes, comme à tous les utilisateurs mobiles de réseaux, d'envoyer des graffitis digitaux sur une carte virtuelle du monde. Évidemment, avec une banque de données complètement ouverte, ce sera le chaos de la manipulation de l'information, la publicité à outrance, la censure,

l'anarchie, le contrôle, le filtrage, la surveillance de la consommation et de déplacement des individus ainsi que tous les accidents internes que nous ne pouvons prévoir. Il faudra établir un protocole, comme ce fut le cas pour le téléphone, la radio, la télévision et Internet. Mais le concepteur n'en est pas là. C'est sur le nouveau médium en lui-même qu'il se penche, laissant à l'utilisateur le soin d'élaborer sa propre éthique. Si le chaos se développe, si l'être urbain trouve de nouveaux moyens de communiquer et de détourner des informations hors des circuits de surveillance actuels, si cela donne le jour à de nouveaux marginaux, voire à de nouvelles déviances, cela permettra l'accès à de nouvelles voies d'évacuation et de libertés nécessaires à l'humanité. Tuters s'affranchit du rôle de moraliste.

Voici donc une nouvelle perspective sur l'espace et sur de nouveaux modes de création et de communication qui émergent dans cette réalité augmentée. Voici donc de nouveaux enjeux et de nouvelles confrontations publiques. Bienvenue dans le futur où la mémoire publique s'ancre directement aux lieux, où les lieux portent en eux-mêmes leurs qualités intrinsèques et leur potentiel expressif, où l'espace se définit par strates et s'appréhende par les sens, la mémoire individuelle et sociale, par les jeux de découverte et de mystère. Un futur où la conscience collective et la mémoire se greffent directement sur l'espace. Un futur habité de néo-nomades urbains... ←

## Reinhard Reitzenstein: *River Lake Ice*

GIL McELROY



REINHARD REITZENSTEIN,  
*Lost Wood #10*, 2000.

Cast bronze. 73.6 x 274.3 x 218.4 cm.  
Photo: Michael Cullen.

Oshawa Creek meanders along behind The Robert McLaughlin Gallery in Oshawa as it makes its way south into Lake Ontario. As might be expected in this heavily urbanized part of Ontario, the creek and its surroundings are hardly the stuff of unspoiled nature. The gallery grounds on one side of the creek are carefully tended and gardened, and on the bank opposite a grocery store parking lot butts up against the creek's banks. A pedestrian bridge spans the narrow chasm that marks the path of the creek, connecting parking lot to gallery and making for a pleasant walk into downtown Oshawa.

Up on the gallery lawn, overlooking the creek and grocery store parking lot, sits *River/Tree Bench*, a site-specific sculpture by Grimsby, Ontario-based artist Reinhard Reitzenstein. It was commissioned in 2002, and now permanently graces the McLaughlin Gallery property. In winter, it sits isolated amidst the snow, all but unrecognizable as something other than a fallen tree, a leafless, virtually branchless object (save for two limbs set near the top of the cast bronze tree trunk that cleverly support one end of the piece), its roots entangled in a pair of stacked limestone blocks. It is a thing upon which, in better weather, one might sit, and such things comprised the sculptural component of Reitzenstein's recent solo exhibition at The Robert McLaughlin Gallery, *River Lake Ice*.

# Art in Space; Public Art in an Expanding World

ANNIE GÉRIN



REINHARD REITZENSTEIN, *Tornado Chair*, 2001-2002. Cast bronze and limestone. 416.5 x 127 x 122 cm. Photo: Michael Cullen.

The walls inside the gallery were given over to a number of Reitzenstein's recent photo-based works, large colour images, most of lone trees depicted within a variety of landscapes. And trees figured in a very primary way in the sculptural pieces shown here, though not in any kind of overt manner. There was, then, nary a sapling, conifer or evergreen to be seen, though all the work was in every way arboreally inclined. Rather, we encountered vines and rock, elements literally taken from Reitzenstein's backyard in Grimsby, Ontario, along the very edge of the Niagara Escarpment that curls about the western end of Lake Ontario. It's an endangered landmass, subjected to the dual pressures of commercial activity (gravel pits are eating it away) and the ever-burgeoning population growth of the region. The trees that have figured so prominently in Reitzenstein's work of the past thirty years are also the trees that populate his backyard, and they too are under another threat, that from the fast growing wild grapevines that parasitically climb the forest canopy, choking the life from the trees and bringing them down under their very weight.

Reitzenstein has culled some of those vines — wrist-thick monsters — with the dual purpose of saving the trees and using the vines themselves as the basis for new work. So trees indeed figure in every way in these works (albeit subtly), but it is the sitting part of things that comes into play here as well. These new sculptures are ostensibly benches, seats and chairs created of a fecund mix of facsimiles and real stuff: cast bronze vines and thick slabs of actual lime-

stone. Like *Tornado Chair* (2001-2002). A circular, roughly chiseled chunk of limestone sits on the gallery floor enwrapped in its own private whirlwind. Bronze vines swirl upward around the limestone — the seat of the piece —, weaving in and out of one another until they tighten together into an apex, where all form and implied motion cease. The shape is roughly that of an inverted cone, and from without the work resembles a cyclone turned upside down. Until, that is, the chunk of limestone is actually put to use as a seat, for this is a piece intended to be experienced from within. A gap in the intertwined network of ersatz vines makes for a low access point through which to enter the work, and once there and seated somewhat uncomfortably atop the rock, one is left to stare upward as the interior of the whirlwind seems to recede up and away. Perspective, then, is what makes the work, and it works very well indeed.

Reitzenstein's other pieces can be somewhat less physically daunting. Like the *Lost Wood* series (which predates *Tornado Chair*), where bronze vines are used for a series of stand-alone works — seats, all of them — without dominant stone elements. *Lost Wood Series #10* (2000) is pretty much indicative of the series: cast bronze vines interwoven into something with a passing resemblance to an upholstered piece of household furniture. Other works echo the shape of a loveseat or couch (*Lost Wood Series #9*) or even a high-back chair (*Lost Wood Series #8*, which includes a small chunk of limestone attached to what would be one of the legs of the work). It all makes for something with an uncomfortable closeness — intentional or not — to twig furniture, those tables and chairs of small pieces of wood bent and nailed together that are a pastiche of real upholstered furniture and seem to be beloved of cottagers.

Of greater interest are Reitzenstein's *Red Hill Valley I* and *II* (both 2002). They're benches with thick rectangular slabs of limestone that make for the seating space. The cast bronze vines are here used as support structure for the limestone slabs, wrapping around the stones at one end to hold them in place, and snaking along beneath them to provide support from below. Reitzenstein makes no attempt to mimic home furnishings as he did with *Lost Wood Series*, and the consequence is work with both literal and metaphoric capaciousness: roomy enough to seat several, and aesthetically generous to boot. Much better. ←

◆ Reinhard Reitzenstein: *River Lake Ice*  
The Robert McLaughlin Gallery,  
Oshawa, Ontario  
November 15, 2002–January 19, 2003

*The Earth is the cradle of humankind, but one cannot live in the cradle forever.*

— KONSTANTIN TSIOLKOVSKY, 1896

Hawking created a stir when he commented on the post-September eleven biological warfare threat in the *London Daily Telegraph*: "I don't think that the human race will survive the next thousand years, unless we spread into space." (October 16, 2001) While the remark about the need to expand human usable space was a reaction to political and ecological events, it also conjures up ethical questions about ownership of space and about use of shared spaces in general, questions often put forward by contemporary public artists.

The constant flow of infrared radiations and chemical emissions streaming from Earth's industrialized countries to outer space seems to indicate that humans already consider the cosmos as an extension of their terrestrial spaces. Indeed, much before the Earth's richest countries had claimed a presence in space with satellites and occasional forays into deep space, it was already colonized by artistic, cultural and scientific discourses. Science fiction, for example, carved the profile of desirable worlds where humans would eventually travel. Even before Armstrong slowly dropped onto the Moon, the rock was the legacy of terrestrial children who were told they would grow to explore it. And in spite of rivalries between superpowers to first conquer new worlds, as the Earth's backyard, the cosmos has long been considered a shared space and, in a way, a public space. Yet, this galactic space apparently differs from other public spaces; it is fluid, unlimited by geopolitical boundaries and, according to Big Bang theories, ever-expanding.

This notion of a limitless, ever changing space, swirling in every direction towards infinity, is not

entirely foreign to cultural or art discourses interested in the problem of public art and public spaces. Since the seminal writings by Henri Lefebvre on *The Production of Space* (1974), we understand that public art/spaces have an influence rippling out indeterminately (in terms of phenomenology, cumulative meanings, cultural influences in a nomadic world, etc.) in a way that defies man-made borders and rational-historical time. In spite of the structure of the modern city, where urban grids and street names conspire to contain cultural production, shared spaces constantly disseminate their meanings and forms, while themselves being endlessly transformed by their changing environment and users.

David Suzuki, recently discussing the Kyoto Protocol, paralleled this understanding of public spaces — equally applicable to alleged natural spaces. Suzuki used the metaphor of a river flowing through different principalities to describe the challenging use of shared spaces and resources. A river, he explained, can indefinitely irrigate and nourish lands owned by different interests. But because of its fluid, roaming nature, upstream abuse of the resource can contaminate the current for all other discrete users, and even infect faraway lands and the stock grazing on them. Suzuki conceives of the spaces surrounding the Earth in such a way. Accordingly, outside of a certain ethic of collaboration and conservation, shared natural or cultural spaces on Earth or beyond could be terminally compromised.

JOHN NOESTHEDEN,  
*Spacepiece* proto-  
type, 2002.

