

Un art public inostensible Inconspicuous Public Art

Patrice Loubier

Numéro 65, automne 2003

La conquête de l'espace
The Conquest of Space

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9088ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Loubier, P. (2003). Un art public inostensible / Inconspicuous Public Art. *Espace Sculpture*, (65), 27–30.



Un ART PUBLIC inostensible

Établir la spécificité des nombreuses pratiques d'arts visuels qui, aujourd'hui, se réalisent dans l'espace public sous la forme d'interventions furtives ou s'adressant à des audiences plus ou moins confidentielles, voilà un défi qui présente des difficultés théoriques considérables. De telles œuvres s'écartent aussi bien du mode monumental, qui a caractérisé longtemps l'art public, que de la performance ou de l'*in situ* qui, jusqu'à tout récemment encore, suffisaient (ou paraissaient suffire) à les désigner.

À partir de trois projets répertoriés dans la Base de données Art public du Centre d'information Artexte, je voudrais contribuer à cette réflexion en attirant l'attention sur des propriétés caractéristiques de ces œuvres, ayant trait à leur matérialité évanescence et à leur déploiement dans le temps et dans l'espace social. Il s'agit de *Marked Like Some Pages in a Book* de Devora Neumark, d'*Hypothèses d'amarrage* de l'Atelier Sÿn, et d'*Un signe à l'autre* de Daniel Buren.

Avec *Marked Like Some Pages in a Book*, il s'agit pour Devora Neumark de glisser, dans des livres de diverses bibliothèques et de librairies, un signet de sa confection¹. Amorcée en 1997, l'initiative de l'artiste se terminera quand les 10 000 exemplaires du signet auront été dispersés. *Hypothèses d'amarrage* (de l'Atelier Sÿn, composé de Luc Lévesque et Jean-François Prost) consiste en une vingtaine de tables à pique-nique, peintes en vert, installées dans des parcs, espaces en friche ou terrains vagues de l'île de Montréal depuis l'été 2001². Ces aménagements modestes et clandestins n'ont d'autre indication qu'une discrète adresse URL peinte au pochoir, et sont destinés à l'appropriation impromptue de la part des usagers occasionnels des sites. Enfin, *D'un signe à l'autre* de Daniel Buren est un travail *in situ* réalisé en 1981 à l'invitation de la revue *Parachute* : l'artiste français avait alors ponctué le trajet du Marathon de Montréal de petites flèches en papier rayé fixées sur des murs ou des éléments du mobilier urbain, et agissant comme une discrète signalétique.

Ces trois projets, s'ils ont bien lieu au cœur de la cité, s'écartent de manière notable de l'ostensibilité et de la pérennité qui constituent encore des caractéristiques prégnantes de l'art public. Signets, tables à pique-nique et fléchettes rayées visent moins à s'imposer au regard qu'à se greffer plus ou moins discrètement au contexte pour y induire des vecteurs d'expériences diverses — faire halte pour observer le paysage urbain depuis un point de vue inusité, par exemple. À l'exception du signet de Neumark, dont les deux faces portent chacune une photographie (l'une témoignant de l'incendie de son domicile, l'autre d'une de ses performances), ces œuvres ne comportent pas de « message », et elles n'acquiescent de sens que par l'expérience qu'en fera l'observateur incident.

Contrairement à l'œuvre d'art exposée qui appelle une disposition esthétique spécifique, chacun de ces artefacts apparaît donc d'abord à l'observateur incident comme *détail* aperçu au sein d'une situation (feuilleter un livre, traverser un terrain vague, observer une épreuve sportive). L'œuvre consiste dès lors moins en un objet qu'il s'agirait de contempler qu'en un dispositif apte à entraîner de subtiles interférences dans le cours des circonstances vécues. Ces projets s'écartent

Inconspicuous PUBLIC ART

PATRICE LOUBIER

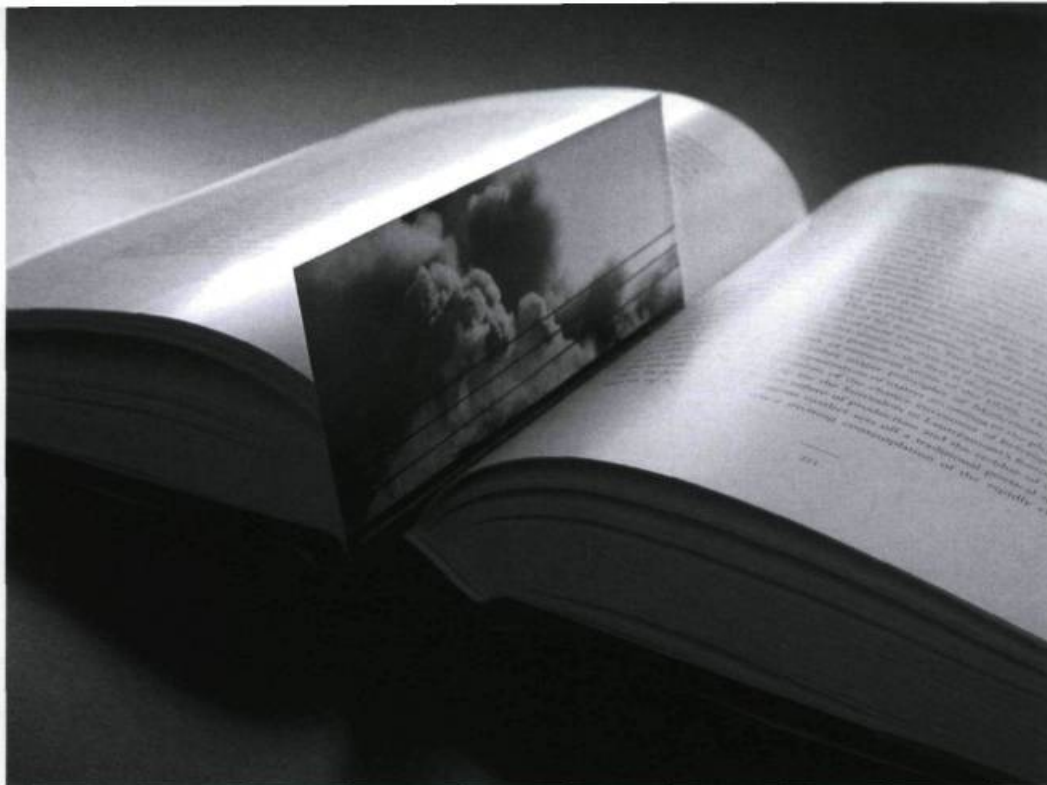
To establish the specificity of the many current visual art practices, whether created as furtive interventions in public spaces or addressing relatively limited audiences, is a challenge that presents significant theoretical problems. Such works are just as distanced from the monumental form that has so long characterized public art as they are from performance or *in situ* art, which until just recently have served, or seemed to have served, to adequately designate them.

Reflecting on three projects from Artexte Information Centre's Public Art Database, I would like to draw attention to the characteristic properties of these works, their evanescent materiality, and their display in time and in the social space. The works are Devora Neumark's *Marked Like Some Pages in a Book*, Atelier Sÿn's *Hypothèses d'amarrage* and Daniel Buren's *D'un signe à l'autre*.

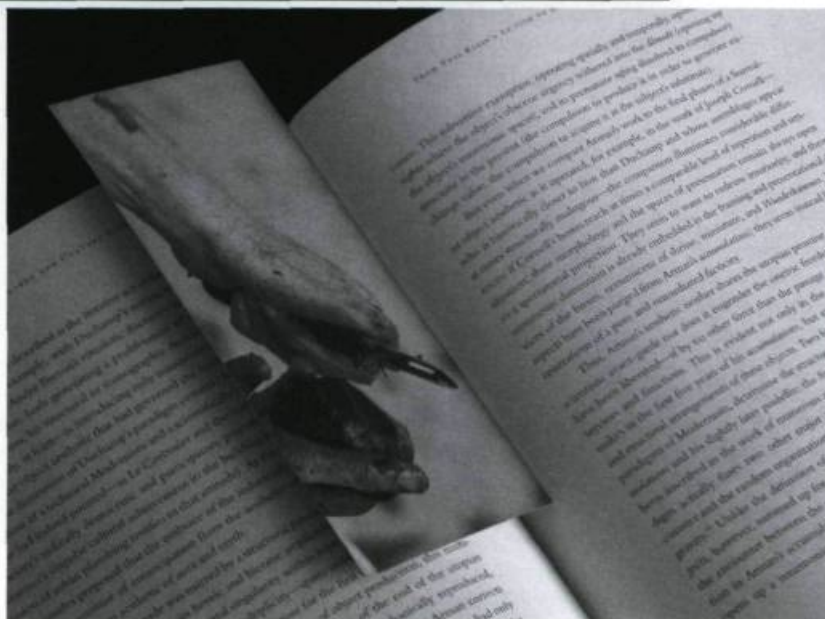
For *Marked Like Some Pages in a Book*, Devora Neumark created bookmarks¹ that she slipped into books in various libraries and bookshops. Begun in 1997, the artist's initiative will end when the 10,000 bookmarks have been distributed. *Hypothèses d'amarrage*, by Luc Lévesque and Jean-François Prost (who make up Atelier Sÿn), consists of about twenty picnic tables painted green and installed in parks, wastelands and spare lots on the island of Montreal since the summer of 2001.² These modest, clandestine objects are marked only by an unobtrusively stencilled URL and are intended for impromptu appropriation by the sites' occasional users. Daniel Buren's *D'un signe à l'autre* is an *in situ* work made in 1981 at the invitation of *Parachute* magazine. The French artist marked the Montreal Marathon course with small striped paper arrows fastened to walls, posts, benches, and so on, which acted as a discreet means of signalization.

Although these three projects took place in the heart of the city, they deviated noticeably from the highly visible and durable works that are still a significant part of public art. Bookmarks, picnic tables and small striped arrows tend to be more inconspicuous and to discreetly become part of a context in which to introduce various mediums of experience — to stop and observe the urban landscape from an unusual point of view, for example. Except for Neumark's bookmark, which has a photograph on both sides, one showing her dwelling on fire and the other, one of her performances, these works carry no "message." They acquire meaning only through the observer's incidental experience of them.

Contrary to an exhibited artwork that calls for a specific aesthetic frame of mind, all these artefacts first appear to the observer as a *detail*, glimpsed within a situation — browsing through a book, crossing an empty lot, or watching a sporting event. Thenceforth, the work becomes less of an object to be contemplated than a mechanism capable of subtly interfering in the course of experienced situations. In this way, these



DEVORA NEUMARK, *Marked Like Some Pages in a Book*, intervention amorcée en 1997, grâce au concours du centre d'artistes Articule et du Conseil des Arts du Canada. Les signets imprimés sur papier mesurent 16 x 6,3 cm. Photo : Marie-Orphée Duval, Centre d'information Artex, 2003. Le signet original comporte, au recto, une photo de Mario Bélisle, et une autre, au verso, de Linda St-Pierre/ DEVORA NEUMARK, *Marked Like Some Pages in a Book*, an intervention begun in 1997, sponsored by Centre d'artistes Articule and Canada Council for the Arts. The bookmarks, printed on paper, are 16 x 6.3 cm. Photo by Marie-Orphée Duval, Artex Information Centre, 2003. The original bookmark has a photograph by Mario Bélisle on one side and by Linda St-Pierre on the other.



DANIEL BUREN, *D'un signe à l'autre*, Montréal, 1981. Détail. Intervention *in situ* réalisée à l'invitation de la revue *Parachute* en septembre 1981, à l'occasion du colloque « Performance et multidisciplinarité : postmodernisme ». Au moyen de flèches de papier blanches rayées de bandes rouges, disposées sur la voie publique, l'artiste attire l'attention sur le trajet et la signalisation officielle du Marathon international de Montréal. Source : *Parachute*. © Daniel Buren/SODRAC (Montréal) 2003 / DANIEL BUREN, *D'un signe à l'autre*, Montreal, 1981. Detail. *In situ* intervention commissioned by *Parachute* magazine in September, 1981, for the conference entitled "Performance et multidisciplinarité : postmodernisme." With arrows made of red-striped white paper placed along city streets, the artist brings attention to the course and official signage of the Montreal International Marathon. Source: *Parachute*. © Daniel Buren/SODRAC (Montreal) 2003.

ainsi de la performance ou de l'œuvre *in situ* par leur *qualité opératoire*, et la *ténuité* physique et visuelle des éléments en quoi ils s'incarnent.

D'abord, bien que ces projets impliquent une action de l'artiste, celle-ci n'est pas donnée à voir pour elle-même. Au contraire d'une performance qui fait corps avec sa réalisation même, l'œuvre ici n'a de sens que par les *répercussions éventuelles* (le plus souvent avec un long délai temporel) de l'instigation de l'artiste sur le contexte investi. Vocation éminemment pragmatique qui est un autre facteur de différenciation, cette fois par rapport à l'œuvre sculpturale ou installative.

Ainsi, les tables à pique-nique de Sÿn ne visent pas tant à attirer l'attention sur elles-mêmes comme objets d'un spectacle visuel qu'à se greffer à un milieu de vie, en y favorisant des occasions de convivialité impromptue et la création de micro-habitudes. Aller les admirer *in situ* ne garantit en rien d'appréhender l'œuvre qu'elles constituent, car celle-ci consiste en un processus dont l'intérêt réside dans le devenir.

En d'autres termes, pareille prestation réside moins dans *ce qui est présenté* à la vue que dans le *fait* de cette présence et ses incidences éventuelles. Ainsi la réalité concrète de ces projets bascule-t-elle dans l'événement de leur réception : on ne peut en être témoin qu'en y prenant part de quelque manière, qu'en contribuant à l'*histoire* dont elles sont faites. La catégorie repose, on le voit, sur la teneur pragmatique de l'œuvre d'avantage que sur les moyens techniques ou le médium utilisé.

Il faut de même distinguer ces projets par leur discrétion, par rapport à des interventions plus ostensibles, telles les actions clandestines de César Saez ou les opérations de l'ATSA. Signets, tables à pique-nique et fléchage, aussi bien par leur banalité relative que par leur faible volume visuel, risquent d'ailleurs de passer inaperçus, voire, dans le cas des signets de Neumark, de défier toute observation délibérée. Cette modestie implique une relative indécidabilité des limites ontologiques de l'œuvre. En tant qu'ensemble d'objets matériels, l'œuvre frise la pure et simple invisibilité ou le basculement dans l'anodin ; examinée par contre comme *dispositif*, elle se dissout et s'amplifie tout à la fois dans la réalité concrète de la réception vécue des multiples occurrences en quoi elle consiste — de là l'importance cruciale du récit dans la poétique de ces projets³. Risquant de n'être tout simplement pas remarquée en raison de sa ténuité, ou échappant à la visibilité parce qu'elle s'assimile à un processus, l'œuvre soulève une difficulté méthodologique : celle-ci se restreint-elle aux éléments matériels mis en situation par l'artiste, ou commence-t-elle plutôt d'avoir lieu lorsque prend vie le dispositif ainsi imaginé ?

La mise en lumière de cette spécificité entraîne, du coup, à relativiser la partition entre œuvres permanentes et éphémères de la Base. Car le fait de n'être pas conçues comme permanentes n'implique pas pour autant que ces œuvres soient, d'office, éphémères. Les signets de Neumark pourront subsister des années, peut-être, dans leurs livres hôtes ; de même, plusieurs des tables à pique-nique installées à l'été 2001 pour les *Hypothèses d'amarrage* sont toujours en place, et pourraient bien le rester tant qu'aucun projet de construction ou de réfection des sites n'advient. Si l'œuvre comporte une dimension performative et implique par là la non-permanence, elle n'est pas pour autant éphémère par définition ; le terme « éphémère » devrait être réservé aux œuvres dont la durée de vie est d'emblée déterminée (par celle de l'événement dans le cadre duquel elles sont présentées, par exemple).

On le constate, ces œuvres manifestent un type de présence assez paradoxal : tout en prétendant à une immixtion pragmatique au sein du réel, elles n'interviennent qu'à l'échelle intime ou proxémique du témoin occasionnel, en esquivant la visibilité publique du monument destiné au regard collectif. Elles consentent en quelque sorte à disparaître pour mieux avoir lieu auprès d'autrui, et à ne faire signe qu'à l'instant de leur incidence, aussi brève ou intermittente soit-elle.

Cette chronique est conçue par le Centre d'information Artexte dans le cadre de son projet de construction d'une base de données en art public. Pour plus ample information sur le Projet Art public et sur la Base de données, nous vous invitons à consulter le site web du Centre d'information Artexte : www.artexte.ca/artpublic. ←

projects deviate from performance or *in situ* work in the way they operate and in the *tenuousness* of the physical and visual elements that embody them.

Firstly, even though these projects involve an artistic action, the latter is not presented for viewing in itself. Contrary to a performance, which is one with its own production, here the work has meaning only through the *possible repercussions* — most often with a long time delay — of the artist's instigations in the invested context — an eminently pragmatic vocation, and another differentiating factor, this time in relation to sculpture or installation work.

Thus, Sÿn's picnic tables aim not so much to draw attention to themselves as objects in a visual spectacle as to become part of everyday life, creating opportunities for impromptu social interaction and creating new little habits. Going to admire them *in situ* does not guarantee an understanding of the work they constitute, because the latter consists of a process the interest of which lies in the evolution.

In other words, such a feature resides less in *what* is presented for viewing than in the *fact* of this presence and its possible effects. Thus the concrete reality of these projects changes during their reception. One can only understand them by taking part in some way, by contributing to the *history* of which they are made. The category, then, is based more on the pragmatic content of the work than on the technique or medium used.

These projects must also be distinguished by their inconspicuousness in relation to more obvious interventions, such as César Saez's clandestine actions or ATSA's operations. Both by their relative triviality and by their limited occupation of visual space, the bookmarks, picnic tables and signalling arrows risk going unnoticed, and, in the case of Neumark's bookmarks, even defying deliberate observation. This modesty implies relative uncertainty about the work's ontological limits. As a group of material objects, the work borders on pure and simple invisibility or teeters on the innocuous. Looked at instead as a mechanism, it is both dissolved and amplified in the concrete reality of the lived reception of its multiple instances — hence the narrative's crucial significance in the poetics of these projects.³ By risking not being noticed quite simply because of its tenuousness, or eluding visibility by its assimilation into a process, the work raises a methodological difficulty. Is the work limited to the material elements the artist puts in place or does it instead begin to take place when the thus imagined mechanism is activated?

The result of bringing this specificity to light leads us to relativize the division between the database's permanent and ephemeral art work. The fact that these works are not conceived of as permanent does not automatically imply they are ephemeral. Neumark's bookmarks may exist for years in their host books. And several of *Hypothèses d'amarrage*'s picnic tables installed during the summer of 2001 are still in place and may remain there as long as no construction project or building takes place on the sites. If the work has a performative dimension, and by this implies non-permanence, it is not necessarily ephemeral by definition. The term "ephemeral" should be reserved for works in which the duration is determined right away, by the context in which they are presented, for example.

One notes that these works demonstrate a rather paradoxical kind of presence. Although claiming a pragmatic interference with reality, they intervene only on a personal scale or on the proxemics of chance encounters, evading the public visibility of a monument destined for the collective gaze. These works would seem to disappear in order to be more present in the mind of the other, to show themselves only at the moment of their occurrence, no matter how brief or sporadic.

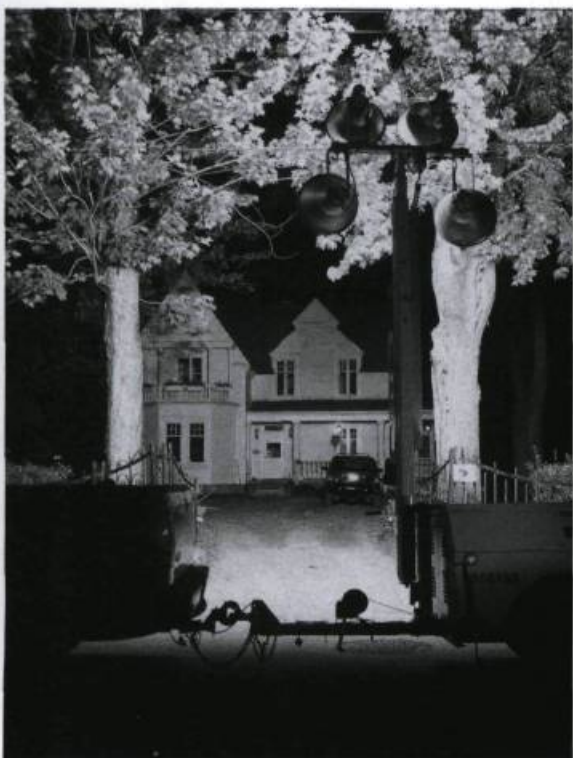
This column was created by Artexte Information Centre as part of its project to assemble a database on public art. For more information about the Public Art Project and the database, please consult Artexte Information Centre's Web site: www.artexte.ca/publicart. ←

TRANSLATION BY JANET LOGAN

NOTES

1. À l'occasion, l'artiste en distribue aussi lors de ses conférences / The artist also distributes them sometimes when she gives an art talk.
2. Voir/See Louis Jacob, « Dans l'attente de vivre », in Patrice Loubier, Anne-Marie Ninacs (dir.), *Les Commensaux*. Montréal, Centre des arts actuels Skol, 2001, p. 47-51.
3. Pour une étude de cas sur ces questions, voir mon texte « Un art à fleur de réel. Considérations sur l'action furtive », Richard Martel (dir.), *Arts d'attitudes*, Québec, Inter Éditeur, 2002, p. 36-45 / For a case study on this issue, see my text "Un art à fleur de réel. Considérations sur l'action furtive." Richard Martel (ed.), *Arts d'attitudes*, Québec, Inter Éditeur, 2002, p. 36-45.

ERRATUM Dans notre rubrique du numéro 64, été 2003, à la page 31, colonne de gauche, fin du 1^{er} paragraphe, la phrase commençant par « Ces deux mouvements [...] » devrait se lire ainsi : « À ces deux mouvements déclencheurs de fantasmes, on doit en ajouter un troisième — percuter une surface —, comme on le voit dans une œuvre non titrée de l'architecte Germain N. Comeau ainsi que dans *Agora* de Charles Daudelin. » / In our column of issue 64, Summer 2003, at page 31, in the right-hand column, at the end of the first paragraph, the sentence commencing "These two transmitted movements..." should read: "To these two fantasy-triggering movements, one must add a third — breaking a surface —, as one observes in an untitled work by architect Germain N. Comeau, and in Charles Daudelin's *Agora*."



ALAIN DECLERCQ, intervention photographique, Montréal, 2001. Que le recours aux seuls médiums soit inapte à saisir la spécificité de bien des œuvres d'art public contemporain, on en aurait un exemple avec l'intervention d'Alain Declercq dans le cadre du Mois de la Photo à Montréal, en 2001. Celle-ci consistait en un reportage photographique sur des maisons de Westmount, qui s'est déroulé du 26 au 31 août, entre 23 h 00 et 4 h 00. Cinq des images recueillies firent ensuite l'objet d'affiches placardées à mille exemplaires dans les rues du centre-ville entre le 8 septembre et le 8 octobre. Chacune des affiches mesure

0,96 m x 0,76 m. Une vidéo présentée à la galerie Vox permettait d'apprécier les dimensions sociale et critique du travail, et en particulier la mise en place du dispositif de prise de vue, en pleine nuit, ce qui ne manqua pas de créer un certain émoi dans ce quartier résidentiel et huppé. Photo : Alain Declercq / ALAIN DECLERCQ, photographic intervention, Montreal 2001. Resorting only to art mediums would make it impossible to grasp the specificity of many contemporary public art works. An example of this is Alain Declercq's intervention for Mois de la photo à Montréal, 2001. The work was a photographic commentary on Westmount houses that took place from August 26 to 31, between 11pm and 4am. Five of these images were then the subject of a thousand posters put up in the downtown streets from September 8 to October 8, 2001. Each poster measured 96 x 76 cm. A video presented at Galerie Vox let visitors appreciate the work's social and critical dimension, and in particular the camera installation in the middle of the night, which managed to create quite a commotion in this affluent residential neighbourhood. Photo by Alain Declercq.