

Which Public? Whose Art? La sculpture... en quête d'un public

John K. Grande

Number 29, Fall 1994

Prix Lison Dubreuil 1994
Lison Dubreuil Prize 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9939ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

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

[Explore this journal](#)

Cite this article

Grande, J. (1994). Which Public? Whose Art? / La sculpture... en quête d'un public. *Espace Sculpture*, (29), 6–11.

Which Public? Whose Art?

Public art raises important questions about structural and philosophical issues such as the individual role of the artist, the character of audiences and the relation of art to public and private spaces. In an effort to bypass the problems associated with "official" public art, some artists have sought to challenge conventional artistic practice by seeking to construct a cultural public sphere. Artists involved in these developments deal with situational events, temporary site specific or ephemeral works. Their subtle social or ecological interventions into the urban or natural landscape environment are as public as the more official versions of public art, those strained unions between art and architecture we have come to accept as part of our built environment.

Louis Jobin (1845-1928) was a sculptor whose work reflected both the "official" side of public sculpture and the vernacular character of popular folk culture in Quebec. While the church was his mainstay for commissions, he also carved cigar store Indians, shop signs, mastheads, female figures of abundance for the agricultural festivals. The most spectacular of his commissions was *Notre-Dame du Saguenay* (1881), a work that weighed 7,000 pounds and stood 25 feet tall. Constructed of three enormous blocks of pine sheathed in leaves of lead, it was transported by schooner along the St. Lawrence and up the Saguenay to the foot of Cap Trinité where a crew of trailblazers cut a path through the wilderness and then dragged the huge sculpted blocks upwards with block and tackle to its present site 506 feet above the Saguenay River. Less well known were Jobin's ephemeral ice sculptures created for the Quebec winter carnivals in the 1880's such as *Liberty Lighting Up the World*, a 7,000 pound, 16' 6" high replica of Bartholdi's famous *Statue of Liberty*.

Created at about the same time, Auguste Rodin's *The Burghers of Calais*, inspired by the liberation of Calais from the English in the 14th century (completed in 1886, erected in 1895), already evidences a new kind of individualist expression in European public sculpture (albeit modestly expressive in today's terms) but it was one that colluded with officialdom to later become a stereotypical part of the history of art.

Today's public would be more likely to remember Michael Snow's *The Audience* (1989) at Toronto's Skydome with its kitschy collection of caricature-like baseball fans with hot dogs, beer bellies and binoculars painted

La sculpture... en quête d'un public

John K. Grande

L'art public soulève d'importantes questions structurales et philosophiques sur le rôle de l'artiste, la diversité des spectateurs et le rapport de l'art aux espaces publics et privés. Afin de circonvenir les problèmes associés à l'art public "officiel", certains artistes ont voulu redéfinir la pratique artistique traditionnelle en tentant de construire une sphère culturelle publique. Ces artistes pratiquent en quelque sorte un art de "situation", où le sujet est lié à un événement spécifique, souvent temporaire et même éphémère.

Que ces interventions soient à portée sociale ou environnementale, s'insèrent dans un paysage urbain ou sauvage, elles ont la même dimension publique que les oeuvres d'art public officielles, lesquelles ont en quelque sorte réconcilié l'art et l'architecture en s'imposant dans le bâti architectural existant.

L'oeuvre du sculpteur québécois Louis Jobin (1845-1928) revêt à la fois un caractère « officiel » et une dimension folklorique populaire. Bien qu'il se soit surtout employé à remplir des commandes religieuses, sa production compte toutes sortes de travaux décoratifs et utilitaires : des panonceaux, figures caricaturales d'indigènes, têtes de mât ou déesses emblématiques d'abondance présentées lors des foires agricoles. Son oeuvre la plus spectaculaire est sans doute *Notre-Dame du Saguenay* (1881), une statue en pin de 7,62 mètres de hauteur, pesant 7 000 livres. Réalisée en trois sections, la sculpture fut remorquée par goélette le long des fleuves St-Laurent et Saguenay jusqu'au cap Trinité où elle fut hissée à l'aide d'un palan jusqu'à une hauteur de 154 mètres, d'où elle domine le fleuve. De Jobin, on connaît moins bien les sculptures sur glace qu'il réalisa dans les années 1880 à l'occasion de carnivals d'hiver. L'une d'elles reproduisait la fameuse *Statue de la Liberté* de Bartholdi. Intitulée *Liberté, lumière du monde*, elle mesurait près de 5 mètres et pesait 7 000 livres. C'est à peu près à cette époque qu'Auguste Rodin entreprit le groupe monumental des *Bourgeois de Calais*, érigé en 1895 en l'honneur de la victoire sur l'armée anglaise. Cette oeuvre est l'un des premiers exemples d'expression personnelle dans



over in gold than they ever would a Rodin sculpture. It's hardly "high art", definitely not avant-garde, but it catches the public's attention in a way that most of today's generic 1% public art projects or official monuments seldom do. The same is true of Raymond Mason's *The Illuminated Crowd* (1986) on McGill College Avenue in Montreal in front of the Laurentian Bank and Banque nationale de Paris Towers. A stone's throw away from one of Rodin's figures of *The Burghers of Calais* located in front of The Dominion Gallery on Sherbrooke St., Mason's public art piece adopts a theme similar to that in Rodin's. Michael Brenson, former critic for The New York Times, described *The Illuminated Crowd* in these terms: "Mason's human comedy has become complete; for the first time he has included the wretched as well as the blessed, the damned as well as the saved. This is the human comedy in a pure state, with nothing to dilute it, cut off from everything that would make it possible to locate and explain it."¹ An art of the corporate avant-garde or kitsch for kitsch's sake, the subject of these two pieces is a public abstracted from its social and historical context — portrayed as a product of the consumer culture—banal and accessible, even joyous—but de-contextualized, without meaning or connection to a broader permacultural context. The corporations that sponsor these works choose them with a public agenda in mind— that of good citizenry, while selecting the work on an apolitical basis to ensure the status quo.

Gilbert Boyer's recently inaugurated *Mémoire ardente* (1994), commissioned to celebrate the City of Montreal's 350th anniversary

l'art sculptural public européen. Bien qu'elle peut paraître assez modeste à nos yeux, cette expressivité fut en quelque sorte avalisée par les pouvoirs publics et elle est devenue partie prenante de l'histoire de l'Art.

Plus présent à la mémoire du public que la sculpture de Rodin, le groupe *The Audience* de Michael Snow, au Skydome de Toronto, est aussi d'un abord plus facile. Il réunit en effet un parterre insolite d'amateurs de baseball arborant lunettes d'approche, hot dog, etc., le tout peint de la même couleur or. Ce n'est pas du grand art, ni même de l'art d'avant-garde, mais l'intérêt du public y trouve son compte, mieux que dans les projets d'art public subventionnés à coups de 1% ou dans les autres monuments officiels. La même chose est vraie pour *The Illuminated Crowd* (1986), de Raymond Mason, devant l'édifice de la Banque Laurentienne et de la Banque Nationale de Paris, sur l'avenue McGill College, à Montréal. Situé à proximité de la reproduction d'un des Bourgeois de Rodin (en face de la galerie Dominion), le groupe de Mason en emprunte d'ailleurs un des thèmes. Michael Brenson, ancien critique au *New York Times*, en dit ceci: "La comédie humaine de Mason est désormais complète; pour la première fois, elle rassemble notables et miséreux, belles âmes et damnés. Voilà la comédie humaine à l'état pur, sans délation aucune, isolée de tout référent possible qui la rendrait compréhensible."¹ Bel exemple d'un art d'entreprise d'avant-garde, un art dont le kitsch est pleinement voulu. Le public qui compose le sujet de ces deux sculptures en est un qui a été extrait de son

contexte social et historique: un public portraituré comme pur produit d'une culture de consommation, dont on ne saurait extrapoler plus largement. Les entreprises qui commanditent ces ouvrages font toujours leur choix en vue de l'intérêt public, tout en se gardant féroce-ment à l'écart de toute idéologie. D'abord et avant tout, on recherche le statu quo.

Mémoire ardente, une oeuvre commandée à Gilbert Boyer pour commémorer les Fêtes du 350^e anniversaire de Montréal, renouvelle, selon le communiqué émis par le Service de la Culture, l'esthétique du monument et sert à préserver la mémoire de Montréal. Située au pied de la place Jacques-Cartier dans le Vieux-Montréal, où trône déjà le monument Nelson (plus vieux encore que sa contrepartie au Trafalgar Square à Londres) qui rappelle notre passé colonial, *Mémoire ardente* montre un cube de granite troué et une petite colonne témoin où figurent les noms des commanditaires publics et privés qui ont contribué aux célébrations de 1992. Comme tel, le cube a longtemps servi d'emblème figuratif au corps public. Dans un ouvrage intitulé justement *Emblèmes*, paru en 1635, le poète George Wither fait représenter le *civitas*²—

c'est-à-dire l'état—par un cube flottant dans l'espace. Le mot "monument" vient du vocable latin "monere", lequel ne suggère pas tant la notion de rappel que celle d'avertissement, d'instruction, de conseil. Les inscriptions multiples que l'on perçoit à travers les trous pratiqués dans *Mémoire ardente* évoquent divers noms de rues, de quartiers et de sites montréalais qui font partie de l'histoire civique de Montréal. Des bouts de phrases conjuguées au passé complètent cette évocation. Dans l'ensemble, on a affaire ici à un travail prudent, "touristique" pourrait-on dire, dont l'esthétisme ne s'écarte jamais du *politically correct*. En comparant deux des oeuvres de Boyer, on remarque que *Mémoire ardente* est, à sa façon, aussi dépourvue de contexte et repliée sur elle-même qu'était ouverte et axée sur l'extérieur *La Montagne des Jours* (1991), une série de disques en granite posés au sol à divers endroits du mont Royal, sur lesquels on peut lire des textes à saveur ludique. Parce qu'elle exprime le point de vue "officiel" de l'histoire, *Mémoire ardente* ne s'éloigne guère des sentiers battus et



(p. 6) "Dancer". In demolition site on Clark St. (between Mont-Royal and Marie-Anne), in Montreal. Artist unknown, date unknown/artiste et date inconnus. Metal and toilet paper/métal et papier hygiénique. Photo: John K. Grande.

James Carl, *Escalation*, 1994. New-Brunswick, N.J.

is, as CIDEC's press release states, an attempt to renew the aesthetic of the monument and build a memory of Montreal. Located at the extreme southern end of Place Jacques-Cartier in Old Montreal where Nelson's monument (built before the Trafalgar Square version in London) still stands as a reminder of Montreal's British colonial past and facing rue de la Commune, *Mémoire ardente* consists of a cube of pink granite and a steel pole that carries the names of private and public sponsors who contributed to

the City's anniversary celebrations. The cube is an old emblem of the civic body, one that was used in the 17th century poet George Wither's *Emblèmes* (1635) which depicted a cube hovering in space as a representation of *civitas*.² The roots of the word "monument" stem from the Latin "monere", which does not just mean to remind, but to admonish, warn, advise, instruct. If we look through the linear

arrangements of drilled holes into Boyer's cube, we see the names of specific sites, streets and quartiers in Montreal that are part of its civic history as well as verb phrases conjugated in the past tense. The piece reads as a politically correct kind of tourist sculpture, fearful of true self-expression, and yet faultless. *Mémoire ardente* is as de-contextualized and container-like as Boyer's *La Montagne des Jours* (1991) was environmental and open, a series of granite disks installed on Mount Royal which had the phrases of passers-by recorded on them. An "official" view of history, *Mémoire ardente* is not about taking risks. The encapsulated context of the historic sites it mentions dissolves the contiguous meaning of that same history and presents it as an idea, and yet this work is truly public in the official sense. It is a succinct example of the dilemma inherent to public sculpture—the gap between life and art. In his essay *Museums, Managers of Consciousness*, Hans Haacke writes: "In its time (the doctrine of art for art's sake) did indeed perform a liberating role. Adherents of the doctrine believe that art does not and should not reflect the squabbles of the day. Obviously they are mistaken in their assumption that products of consciousness can be created in isolation."³

Joseph Beuys' concept of a *Total Work Of Art* used the public as a metaphor for sculpture where every detail is part and parcel of the whole—solidarity and individualism. He perceived his role as that of the activist individualist, part of an avant-gardist tradition that began more modestly in the late 19th century. Beuys' commitment to social change through art finds its parallels in Quebec sculptor Armand Vaillancourt's work. In June 1989, for the Atelier de la sculpture's outdoors event on Crescent St., Vaillancourt created *Paix, Justice et Liberté* which, like Boyer's piece, had the names of corporations inscribed on it, but in this case alongside their annual profit figures. An extract: "Two days of military expenditures worldwide, around 4 billion 800 million dollars, would allow the United Nations to stop the desertification of the world within 20 years." Consisting of an enormous cistern, pylons, a chair with wings and a series of metal disks over which those who drove by actually made contact with the piece, Vaillancourt's interventionist public sculpture dealt with issues of social justice, militarism and ecology from an unofficial point of view.

The public artist's individualist public art prerogative can likewise come into conflict with public taste and civic interests. This was the case with Richard Serra's *Titled Arc* sculpture, commissioned by the General Services Administration in 1979 and since removed from Federal Plaza in downtown Manhattan after a lengthy legal battle. This conflict is also evident in Armand Vaillancourt's monumental sculpture fountain titled *Québec libre* (1971) situated in Embarcadero Plaza, San Francisco beside an expressway overpass. David Burnett the co-author of *Contemporary Canadian Art* stated that the work "looks like a result of some massive disaster or a warning of physical or cultural upheaval".⁴ The centrally located Plaza area was damaged by the recent San Francisco earthquakes and is now undergoing extensive reconstruction. As a result, the fate of Vaillancourt's fountain of elongated rectangular pipes and funnels is now the subject of a significant controversy. The City of San Francisco's chief urban design consultant has recommended that Vaillancourt's sculpture either be demolished or moved in order to make way for "a better people gathering place".⁵ In this case, an act of nature and civic design planning are the principal contributing factors to a dilemma over artists' rights, and the resulting legal issues surrounding *Québec libre*'s aesthetic, historic, and civic importance as a landmark remain unresolved.

The issue of permanence in public spaces have also been the subject of numerous temporary urban interventions by Montreal-based artist James Carl. *Les Paumes de Terre* (1991), created for the Centre Strathearn's *Les Jardins Imprévus* citywide show of site specific urban interventions, consisted of a set of earphones placed in a box at Pine and Park Avenues amid the spaghetti-like intersection of

s'intègre donc facilement au corpus établi des oeuvres d'art public. En fait, elle illustre bien le dilemme fondamental de la sculpture publique, c'est-à-dire l'écart entre la vie et l'art. Dans un essai intitulé *Museum, Managers of Consciousness*, Hans Haacke offre la réflexion suivante : «Il fut un temps où la doctrine de l'Art pour l'Art a joué un rôle libérateur. Les adeptes de cette doctrine croyaient à un art neutre qui ne devait jamais tremper dans les débats publics. Leur erreur, bien sûr, fut de penser que la création peut s'exercer dans un climat d'isolement.»³

Le concept d'Art total mis de l'avant par Joseph Beuys faisait du public une métaphore de la sculpture, chaque élément faisant intégralement partie du tout : solidarité/individualisme. Beuys voyait son rôle comme celui d'un activiste agissant seul, dans un prolongement de la tradition d'avant-garde amorcée à la fin du siècle dernier. Sa perception de l'Art comme agent de transformation sociale trouve un écho actuel dans les oeuvres du sculpteur québécois Armand Vaillancourt, en particulier dans *Paix, Justice et Liberté* créée lors de l'Atelier de la sculpture, en 1989, sur la rue Crescent. À l'instar de l'oeuvre de Boyer, *Paix, Justice et Liberté* affichait aussi les noms de diverses entreprises, sauf que ceux-ci s'accompagnaient de la liste de leurs profits annuels. En outre, on pouvait y lire cet extrait : "En deux jours, les dépenses consacrées à l'armement mondial représentent 4,8 milliards de dollars, de quoi permettre à la Société des Nations d'enrayer la désertification des sols de la planète en moins de vingt ans." Constituée d'une énorme citerne, de pylônes, d'une chaise ailée et de disques métalliques, la pièce de Vaillancourt devenait un exemple d'installation interactive qui pourfendait directement l'injustice sociale, la pollution environnementale et le militarisme.

L'artiste qui se consacre à l'art public peut, par la particularité de sa démarche, entrer en conflit avec le goût du public et la rectitude civique. Cela est arrivé à Richard Serra, dont le *Titled Arc*, installé au Federal Plaza de Manhattan, a finalement succombé à la révolusion populaire. Ainsi en est-il de la monumentale sculpture-fontaine d'Armand Vaillancourt, *Québec Libre* (1971), qui était installée aux abords d'une autoroute à San Francisco. David Burnett, coauteur de *Contemporary Canadian Art*, affirme que cette sculpture «ressemble au contrecoup d'un grand désastre ou à quelque signe annonciateur d'un soulèvement culturel ou physique.»⁴ L'important séisme qui a affecté la Californie il y a deux ans a sérieusement endommagé l'Embarcadero Plaza et les travaux de reconstruction ont entraîné un débat sur le sort futur de *Québec Libre*, qui y était situé. Aux yeux de l'urbaniste conseil en chef de San Francisco, l'oeuvre devrait être démolie ou démenagée afin de faire place à un nouvel espace piétonnier. Ainsi, l'effet combiné d'un séisme naturel et d'un plan d'urbanisme fait surgir de multiples questions quant aux droits de regard de l'artiste sur son oeuvre, en plus de soulever des enjeux esthétiques, historiques et civiques. Voilà une histoire qu'il sera intéressant de suivre.

L'enjeu de la permanence dans les espaces publics a également fait le sujet de nombreuses interventions ponctuelles de la part de l'artiste montréalais James Carl sur la scène urbaine. *Les Paumes de Terre* (1991), qu'il présentait dans le cadre des Jardins Imprévus organisés par le Centre Strathearn, consistait en une paire d'écouteurs emprisonnés dans une boîte exposée aux abords de l'échangeur de l'avenue du Parc et de l'avenue des Pins. Le boîtier, dûment verrouillé et déverrouillé matin et soir, amenait à réfléchir sur la planification urbaine, sa relation au progrès et sur la valeur du silence. "Je ne suis pas très porté sur les scénarios idylliques, affirme James Carl. Mon intérêt serait plutôt de générer quelque chose à l'intérieur des joies et des catastrophes de l'environnement urbain tel qu'il m'apparaît."⁶ En mars dernier, Carl y est allé d'une autre intervention, *Escalation*, dans le quartier Hiram Market de New Brunswick, au New Jersey. Ce quartier est présentement le lieu de deux chantiers majeurs de la part de la compagnie pharmaceutique Johnson & Johnson et de la Rutgers University. «Ces travaux ont complètement transformé l'environnement bâti de cette ville, remplaçant des commerces et des boutiques au

roadways. This work, which Carl dutifully unlocked in the morning and locked at night, questioned the logic of urban planning and its relation to progress by simply inviting the public to experience silence. James Carl: "I am not much for Eden scenarios and am more concerned with generating something within the joy and catastrophe of the urban environment as I confront it."⁶ In March of this year, James Carl created yet another public art intervention titled *Escalation* in the Hiram Market section of New Brunswick, New Jersey. "Historic" Hiram Market is currently undergoing a vast redevelopment funded in part by Johnson & Johnson, the multinational medical-products manufacturer (in the process of switching from manufacturing to management) and Rutgers University. "These projects have completely changed not only the form and focus of the city but its scale—away from small-scale buildings with shops and services at street level and above, towards huge, set-back, or enclosed structures with little face to the street."⁷ In response to the anaestheticizing, asepticizing and de-industrialization of Hiram Market in the name of progress, Carl created *Escalation* on the exterior staircase of the old State Theatre building, only recently visible because of demolition. Carl placed a bright red tarpaulin (8' x 100') along the exterior of the stairway that looked like an economic progress chart. In the foreground of the piece, and set back from the site, Carl created a red metal "grid" from which one could read the work as a graph in the remnant context of the State Theatre Building. Carl again: "The current plan is to build a new art school at the end

niveau de la rue par d'immenses édifices situés en retrait et difficilement accessibles."⁷ En réponse à cette mutation anesthésiante et aseptisante qui, sous l'enseigne du progrès, déshumanise le quartier, James Carl a installé une toile écarlate de 2,43 par 30,48 mètres montrant un tableau graphique qui parodie ces «avancées» économiques. L'oeuvre est installée dans les marches du vieux State Theatre, désormais visible en raison des nombreuses démolitions. En avant-plan, une grille de métal sert de mise en contexte pour la lecture du graphique. «Les plans actuels, précise l'artiste, prévoient la construction d'une nouvelle école des beaux-arts au bout de cette rangée de théâtres. Cette future école ferait directement face à un des quartiers les plus délabrés de la ville. S'agirait-il ici d'un nouveau cas où l'art sert de fer de lance à l'embourgeoisement d'un quartier?»⁸

À l'automne 1993, l'artiste montréalaise Kathryn Walter a choisi un édifice en rénovation de la rue St-Laurent pour y établir *Un Centre des histoires*. Elle offrait au public une interprétation inédite des projets de développement Faubourg-Québec et Techno-Parc de la Ville de Montréal. Le visiteur pouvait y consulter documents, fiches et photos, en plus de visionner deux vidéos. L'installation *ad hoc* comprenait un étalage "archéologique" de racines d'arbres, de lambris, de clous de traverses, ainsi qu'un accompagnement sonore qui faisait entendre le bruit des Rapides de Lachine. On y voyait également une carte de zonage du Vieux-Montréal avec en exergue une citation de Walter Benjamin, tirée des *Illuminations*: «His eyes are staring, his mouth is open, his wings are spread. This is how one pictures the angel of history. Where we perceive a chain of events, he sees one single catastrophe which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it in front of his feet. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing from Paradise; it has got caught in his wings with such violence that the angel can no longer close them. This storm irresistibly propels him into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward. This storm is what we call progress.»⁹ Pour clore l'événement, Walter avait organisé un visionnement à la Krzysztof Wodiczko montrant un engin de terrassement en train d'effacer le passé, tout comme ces archéologues qui cherchent constamment à le mettre sous verre. L'image était projetée sur un mur extérieur qui découpait l'horizon architectural du centre-ville.

Les manifestations artistiques liées à quelque enjeu environnemental—urbain ou autre—ont modifié les paramètres de la sculpture publique, de sorte que les questions d'esthétique font souvent place à l'urgence de l'intervention. Plusieurs artistes ont même recours à l'action directe pour faire valoir leurs causes. Les campagnes d'opinion et les «ego-systèmes» sont détrônés en faveur de l'écosystème puisque, comme l'affirme Thomas Berry: «Nous savons désormais que le monde où nous vivons est éminemment vulnérable.»¹⁰ L'époque n'est plus aux extravagances du *Land art* des années soixante telles que pratiquées par Robert Smithson (*Spiral Jetty*, 1970) ou Michael Heizer (*Double Negative*, 1969).

Aujourd'hui, on pratique plutôt le cas par cas où chaque manifestation est en

Michael Snow, *The Audience*, 1989. The Skydome, Toronto.



of this block of several theatres. The reality of the situation is that across the street is one of the most neglected and run down areas in the city. As the saying goes 'art is the vanguard of gentrification'.⁸

In autumn 1993, in a building undergoing renovation on St. Laurent Blvd., Montreal-based artist Kathryn Walter created *Un Centre des histoires*, her own quasi-tourist outlet that provided another point of view on the City of Montreal's development projects such as Faubourg Québec and the Techno-Park in old Montreal. Walter acted as tour guide inviting those who came upon the centre to explore the various documents, files, photo displays, videos and the artist's personal on view. This situational piece included an archaeological display case that had tree roots, mortar from demolished buildings, railway spikes, a fax machine inside, a kind of morphology of progress, a continuous film with accompanying sounds of the Lachine Rapids, the natural obstacle that caused Jacques Cartier to stop in the site where Montreal was established, a zoning map of old Montreal's residential and commercial areas, and a quote from Walter Benjamin's *Illuminations*: "His eyes are staring, his mouth is open, his wings are spread. This is how one pictures the angel of history. Where we perceive a chain of events, he sees one single catastrophe which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it in front of his feet. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing from Paradise; it has got caught in his wings with such violence that the angel can no longer close them. This storm irresistibly propels him into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward. This storm is what we call progress."⁹ At the close of *Un Centre des histoires*, Walter held a Krzysztof Wodiczko-type staged event. A constant image of a bulldozer erasing the past just as archaeologists encase it was projected onto a building against the backdrop of Montreal's city core skyline in a site adjacent to the Cours Royer.

Environmentally specific responses to natural and urban environments provide an alternative notion of public sculpture where efforts to regenerate or stimulate the landscape or city scene are considered more urgent than pure aesthetics. For many artists public art involves direct actions to improve these environments. The semantics of persuasion and ecosystems now take a back seat to concerns about the ecosystem because, as Thomas Berry states, "We now know we live in a world that is vulnerable in some absolute sense."¹⁰ These are not Robert Smithson's *Spiral Jetty* (1970) or Michael Heizer's *Double Negative* (1969) maximally scaled landscape impositions of the 60's, but rather direct responses to the climate, vegetation, geology, other life forms and the human situation in specific micro-environments. Agnes Denes *Wheatfield* pioneered this brand of public art—impermanent yet permacultural in its intent. In May 1982 Denes planted a two acre area of wheat at the foot of the World Trade Center, a block from Wall Street and facing Bartholdi's *Statue of Liberty* in New York's harbour amid the downtown congestion of Manhattan. Later harvested to make room for yet another billion dollar luxury complex development, Denes' amber field of wheat was unforgettable. Heather McGill and John Roloff's *Isla de Umuunum* (*Island of the Hummingbirds* in Oblone Indian) near Monterey, California, involved the creation of a hemispheric mound by creating layered strata of oyster shells, lava rock, coal, copper and earth beside the only fresh water pond in the vicinity. It becomes a mysterious eye that reflects the regenerating natural environment that surrounds it and is now the home for hummingbird populations and orange poppy plants.

Doug Buis is a Montreal-based artist who has for some time been involved, aside from creating works for exhibitions, in modest interventions in city environments

Gilbert Boyer, *Mémoire ardente*, 1994. Maquette.
Photo : Robert Etcheverry.
Courtoisie du Service de la Culture, Ville de Montréal.

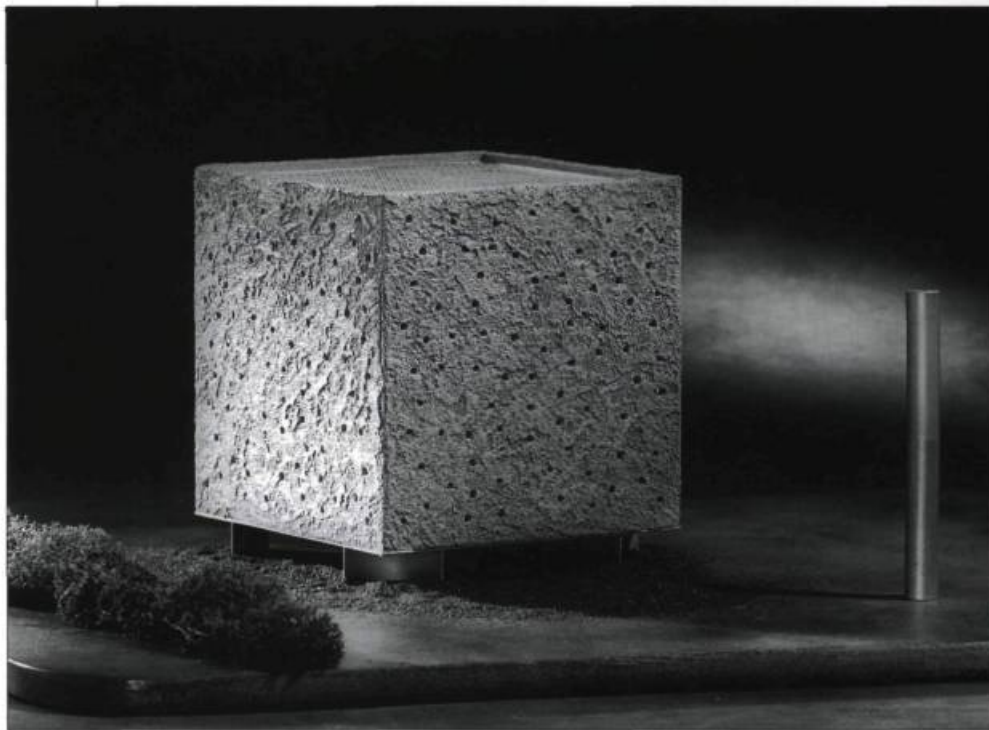
rapport direct avec telle crise, tel problème climatique, géologique ou environnemental. Cette nouvelle approche—ponctuelle mais en même temps «permaculturelle»—, on la doit notamment à Agnes Denes qui, en 1982, a réalisé avec *Wheatfield* l'ensemencement en blé d'une surface de deux acres au pied du World Trade Center, à Manhattan. Bien qu'une nouvelle méga-tour à bureaux ait succédé à *Wheatfield*, cette oeuvre restera comme un accomplissement inoubliable en art public.

Heather McGill et John Roloff, quant à eux, ont créé *Isla de Umuunum* (L'île des oiseaux-mouches), un tertre composé de strates d'écaillés d'huîtres, de lave volcanique, de charbon, de cuivre et de terre, près de Monterey, en Californie. De forme hémisphérique, l'île jouxte le seul lac naturel de la région. Tout en symbolisant la nature régénératrice, *Isla de Umuunum* attire une grande population d'oiseaux-mouches et permet une large floraison de coquelicots.

En plus d'exposer régulièrement, l'artiste montréalais Doug Buis accomplit de modestes interventions urbaines—qu'il nomme des Micro-jardins—, semant grains de blé, de tournesol et autres variétés dans toutes sortes d'endroits insolites comme des parkings et des terrains vagues. Encore plus loufoque est le geste de Betty Beaumont qui a fait déverser—au seul profit de la faune aquatique et des plongeurs sous-marins—quelque 17 000 briques en matière recyclé au large de Fire Island, dans l'état de New York. Intitulé *Ocean Landmark*, son projet visait à élargir le champ d'intervention de l'art public à la grandeur du globe. Déversé il y a dix-sept ans, l'amas de briques s'est constitué en récif volcanique qui forme depuis un habitat riche en végétation et vie marine.

Social Mirror, de Mierle Laderman Ukeles, se situe dans un tout autre registre puisqu'il aborde le problème des déchets urbains, des dépotoirs publics et du recyclage. Commandité depuis 1977 par le service sanitaire de la Ville de New York, Ukeles a fait équiper les camions à ordures de verres réfléchissants qui renvoient au public une image plus juste de leur rôle comme agents pollueurs.

Nous sommes devenus étrangers à notre environnement urbain, physique et social. Nous ne croyons plus à l'action spontanée comme moyen d'effectuer des changements à long terme. La composante culturelle qui devrait présider à la planification et à l'élaboration de l'art public est souvent absente. Jusqu'à présent, la chose publique a été entourée d'une politique d'exclusion qui nous a fait





which he calls *Micro-gardens*, sporadic plantings of wheat, sunflowers and other species in haphazard sitings throughout the city, atop signposts, in gardens and parks, even in abandoned spaces and city lots. Betty Beaumont's *Ocean Landmark* is interventionist public art created for a public of underwater fish and vegetation. Created by dumping 17,000 bricks of recycled coal ash off the coast of Fire Island, New York, it will only be seen by underwater divers, yet is a kind of public art that regards all of nature as part of the public domain. Since its inception 17 years ago, the habitat has created a small, artificial volcanic range of the Atlantic Ocean floor alive with fish and vegetation. Mierle Laderman Ukeles' *Social Mirror* is about urban waste, recycling, landfill reclamation—garbage basically. The official artist-in-residence of New York City's Department of Sanitation since 1977, Ukeles, the author of *Manifesto! Maintenance Art*, put mirrored glass on New York garbage disposal trucks so that public could see themselves reflected in this agent of waste reclamation.

We have become estranged from our city environments, even our neighbours, and have lost the sense that spontaneous direct action can actually affect the broader evolution of our cities. The cultural component of community planning involved in the creation of public art is something we have not evaluated in considering the standard stereotype of the artist. A culture of exclusion dictates to the unwilling what the shape of the future will be, and causes us to fear our own judgement about who we—the public—are—and what the art is. A culture of inclusion realizes and respects the role of the artist as part of the greater community and encourages originality, innovation, self-reliance and, above all, participation. An example of this was an unsigned, ephemeral work that created the figure of a dancer out of metal and toilet paper I once saw on Clark Street between Mont Royal and Marie Anne Sts. It was a delight to behold because the intentions were genuine: involving a principle of modest integration and surprise, it was just a detail that did not seek to dominate the space in which it stood. If public sculpture is to have a meaningful future, one that comes from a concern for the context of contemporary life and its relation to the culture of nature, it must, like the architecture and planning of our cities, involve a modest reintegration of holistic values into design, aesthetics and public life. Suzi Gablik, the author of *The Reenchantment of Art* writes: "Art that deals with life is hardly new, but what is at stake for artists is to deal with life in a reverential way, with a sense of purpose that lives in the larger picture of our need."¹¹ ■

constamment douter de notre jugement sur ce que devrait être l'art public. Seule une politique d'inclusion permettra d'accorder à l'artiste le respect qu'on lui doit comme membre à part entière de la communauté, et stimulera la poursuite commune de l'originalité, de l'innovation, de l'assurance de soi et de la participation. L'exemple qui me vient à l'esprit est une oeuvre éphémère que j'ai aperçue un jour sur la rue Clark, montrant un danseur construit de métal et de papier hygiénique. L'oeuvre n'était pas signée, mais on devinait l'intention ingénue : celle de provoquer la surprise tout en s'insérant avec modestie dans le décor. S'il existe un avenir pour la sculpture publique, pour une sculpture qui serait étroitement raccordée à la culture qui l'abrite, celle-ci doit se réimprégner de valeurs holistiques qui se traduiraient ensuite dans l'ensemble de la vie publique. Comme l'écrit si bien Suzi Gablik dans *The Reenchantment of Art* : «Un art qui prend la vie pour sujet n'a rien de bien nouveau. L'enjeu pour l'artiste, c'est de réussir à traiter le sujet de manière révérencieuse, de lui imprimer une direction qui réponde à nos besoins les plus larges.»¹¹ ■

Kathryn Walter, *Un centre des histoires*, 1993.

Traduction : Roch Fortier

NOTES :

1. Michael Brenson, *The Illuminated Crowd*, Catalogue for the Raymond Mason show at the Pierre Matisse Gallery, New York, 1980.
2. W.J.T. Mitchell, ed., *Art & the Public Sphere* (Chicago : U. of Chicago Press, 1992), p. 12-13.
3. Hans Haacke cited in Suzi Gablik "Making Art as if the World Mattered", *The Amicus Journal*, Summer 1993, p. 28.
4. David Burnett & Marilyn Schiff, *Contemporary Canadian Art*, (Edmonton: Hurtig, 1983) p. 233.
5. Gerald D. Adams, *San Francisco Examiner*, 18th October, 1992.
6. A letter from James Carl to John Grande, May 10th, 1994.
7. Brian Wallis, Ed., *A Project by Martha Rosler : If You Lived Here ; The City in Art, Theory and Social Activism* (New York : Dia Art Foundation, 1991), p. 148-150.
8. A letter from James Carl to John Grande, May 10th, 1994.
9. Walter Benjamin, *Illuminations*, (New York : Schocken Books, 1968), p. 257.
10. Thomas Berry, "Art in the Ecozoic Era", *Art Journal*, Summer 1991, p. 4811. Suzi Gablik, "Making Art as if the World Mattered", *The Amicus Journal*, Summer 1993, p. 28.