

At Play in the Frame En jeu dans le cadre

Stephen Horne

Numéro 82, été 2009

Art public
Public Art

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/532ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)
1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Horne, S. (2009). At Play in the Frame / En jeu dans le cadre. *Ciel variable*, (82), 43–46.



At Play in the Frame

BY STEPHEN HORNE

In Montreal, as in many cities around the world, works of art have often been placed in “public” urban spaces. In some cases, the placement of works is accomplished through channels of bureaucratic control or corporate interest, while in other cases artists have thought of their actions as interventions in those spheres, even as disruptions of the systems that direct life in a public site. Since the historical avant-garde, these efforts by artists and art institutions to participate in or create public space have been conceived of as “oppositional” criticality. In the late 1980s, Krzysztof Wodiczko, an artist working “outside,” referred to the urban environment as “already a powerful, dynamic art gallery . . . with ‘artistic art’ collections or commissions . . . decorating the city with a pseudo creativity irrelevant to urban space and experience alike.”¹ Wodiczko’s statement, made in the late 1980s, leaving aside its patronizing arrogance and hyperbole, identifies the general outline of the problem: that aestheticization of everyday life that has been one of the major trajectories of modern social organization, and that has led to the irrelevance of art.

During the era of Wodiczko’s projection works, critical art meant a Brechtian distancing alongside an expectation that individual artworks could bring about concrete instrumental political effect. Even now, such rhetoric attends so-called oppositional/critical art, missing the point that innovative artworks unfold their true complexity in relationship with the discourse of art and the archive of the individual artist – in other words, across the limits of inside and outside, ultimately enfolding with “world.” To think that “works of art” attain or resist art status and function without that (internal) framing is simplistic; nevertheless, from this point in time we could (retrospectively) ascribe a degree of hypocrisy to the practices of Wodiczko, Daniel Buren, and other artists of that period who built institutional careers supposedly by working “outside.” Barbara Kruger was more explicit about her art and an outside public; she said, “There is no outside to the market.”²

En jeu dans le cadre

À Montréal et dans de nombreuses villes du monde, les œuvres d’art se retrouvent souvent placées dans des espaces « publics » extérieurs. Le procédé relève souvent d’une politique institutionnelle ou commerciale, toutefois divers artistes ont conçu leur action comme une intervention sur ces mêmes sphères, voire une perturbation des systèmes qui régissent la vie dans un lieu public. Depuis les débuts de l’avant-garde, la démarche des artistes et des mouvements artistiques qui tentaient d’intégrer l’espace public ou de le recréer a été définie comme une critique « contestataire ». À la fin des années 1980, l’artiste Krzysztof Wodiczko, qui œuvrait dans cet espace « extérieur », évoquait déjà l’environnement urbain en termes de « galerie d’art influente et dynamique [...] dont les collections ‘d’art artistique’ et les œuvres de commande [...] décorent la ville avec leur pseudo-créativité qui n’a de lien ni avec l’espace urbain, ni avec l’expérience concrète. »¹

La déclaration de Wodiczko, certes datée de la fin des années 1980, et malgré son arrogance condescendante et grandiloquente, reste valable pour l’essentiel : cette esthétisation de la vie quotidienne a été l’une des avenues principales de la société moderne, ce qui finit par remettre en cause la pertinence de l’art.

À l’époque où Wodiczko montait ses projections, l’art contestataire impliquait à la fois une distanciation brechtienne et la conviction que chaque œuvre d’art était porteuse de changements politiques concrets. Aujourd’hui encore cette rhétorique accompagne les manifestations d’un art qui se veut critique et subversif, passant à côté du fait que les œuvres innovatrices révèlent leur véritable complexité en relation avec le discours sur l’art et le parcours individuel de l’artiste, c’est-à-dire, au-delà de toute démarcation entre l’intérieur et l’extérieur, en relation avec le « monde ». Croire que les « œuvres d’art »



PAGE 43

Rebecca Belmore, *Fringe*, 2007, vue d'installation, 2,44 x 7,32 m, présentée durant le Mois de la Photo 2007, reproduite avec l'aimable permission de Plan large

CETTE PAGE / THIS PAGE

Krzysztof Wodiczko, projection publique, Banque Royale du Canada, Place Ville-Marie, Montréal, 1985, organisée par le CIAC, Montréal, au moment de l'exposition *Adrota Borealis*, reproduite avec l'aimable permission de la Galerie Leong, New York

PAGE 45

Ken Lum, *There is no place like home*, 2000, vue d'installation, présentée durant le Mois de la Photo 2001, Montréal. Photo : John Londono

a work that claims to function in regard to public space must function performatively, embodying rather than indicating meanings

Oppositional criticality has rested on the ambition to resist bureaucratic and corporate use of art in urban renewal plans, and to resist the instrumentalization of art by its use in the media and tourism or its use in giving a more cosmopolitan image to a city.³ There have also been occasional attempts to empower members of disenfranchised communities to speak for themselves. Some of the more interesting works have been those taking the "impurity" of art as always already endemic and have used the dialogical language of "everyday life as spectacle" to instigate debate and dialogue across the constructed boundaries of inside and outside.

Two examples of such works that were sited temporarily in Montreal are Ken Lum's *There Is No Place Like Home*, which was presented at Mois de la Photo 2001, and Rebecca Belmore's *Fringe*, currently sited on Duke Street in Old Montreal and included in the 2007 edition of Mois de la Photo. Lum's work was a commercial-billboard-sized photomural located "outside" on a public thoroughfare. Made up of issues from the politics of daily life, including multiculturalism and its clashes with essentialist notions of cultural identity, the theme of belonging, and the definition of home, Lum's photomural functions by unsettling fixed assumptions in favour of dialogic exchange. A work like this is more than a mere advertisement for issues when it takes into its own mode of operation the dynamics of its ostensible subject. In this case, it is the politics of multiculturalism, which include the claim to speak "multiply" – that is, not only to present accessibility by means of a layered complexity, but to reveal and expose the operations of codification that are attached to various interests, to inscribe the disunities of the "who" that is speaking and the "whom" being spoken to. In other words, a work that claims to function in regard to public space, as this one does, must function performatively, embodying rather than indicating meanings and especially the boundaries marking inside from outside, the "I" from the "you."

Installed atop an Old Montreal rooftop beside a much-travelled expressway approach to the city, Belmore's *Fringe* is, at a quick glance, indistinguishable from advertising or upscale urban décor. In the "art community," Belmore is known for her performance-based interrogations of cultural identity, and specifically for staging her own experience and representation as an artist of First

accèdent à ce statut – ou lui résistent – et fonctionnent en dehors de ce cadre (interne) serait une position simpliste. Cependant on peut aujourd'hui attribuer (rétrospectivement) un certain degré d'hypocrisie aux pratiques de Wodiczko, de Daniel Buren et d'autres artistes de cette période, qui ont fait une carrière reconnue par les institutions en travaillant soi-disant « à l'extérieur ». Barbara Kruger fut néanmoins plus explicite au sujet de son art et d'un public extérieur en disant : « Rien n'est à l'extérieur du marché ».²

La critique contestataire est motivée par le désir de résister à la récupération bureaucratique et commerciale de l'art dans les projets de réhabilitation urbaine et à son instrumentalisation par les médias et l'industrie touristique pour donner une image plus cosmopolite de la ville.³

Il y a également eu quelques tentatives pour donner aux membres de communautés défavorisées les moyens de parler par eux-mêmes. Parmi ces travaux, les plus intéressants sont ceux qui considèrent que « l'impureté » de l'art a toujours été endémique, et qui utilisent le langage dialogique de « la vie quotidienne en tant que spectacle » pour instaurer un débat et un dialogue au-delà des frontières artificielles entre intérieur et extérieur.

Deux œuvres de ce type ont été exposées à Montréal pour un temps limité : *There is no place like home*, de Ken Lum, présentée en 2001 au Mois de la Photo, et *Fringe* de Rebecca Belmore, actuellement visible rue Duke, dans le Vieux-Montréal, et qui faisait partie du Mois de la Photo en 2007. Lum avait conçu une photographie murale de la taille d'un panneau d'affichage, installée sur la voie publique. Sur plusieurs enjeux de la vie quotidienne, notamment le multiculturalisme et ses conflits avec les notions d'identité culturelle, d'appartenance ou d'un chez-soi, la murale de Lum remet en question des idées préconçues pour les remplacer par un échange dialogique. Ce type d'œuvre ne se contente pas de publiciser les enjeux : il adopte la dynamique même de son sujet. Ici, c'est la politique du multiculturalisme valorisant la possibilité d'expressions « multiples » : l'œuvre illustre cette accessibilité non seulement en fonctionnant sur plusieurs niveaux, mais en révélant les opérations de codification des intérêts en présence, et en distinguant bien celui qui parle de celui auquel on s'adresse. En d'autres termes, une œuvre qui revendique un mode de fonctionnement en rapport avec l'espace public doit fonctionner de façon performative, en incarnant ce qu'elle affirme, particulièrement la frontière entre l'intérieur et l'extérieur, entre le « Je » et le « Vous ».

Installée sur le toit d'un bâtiment du Vieux-Montréal, juste à côté d'une autoroute très fréquentée qui pénètre la ville, *Fringe*, de Rebecca Belmore, évoque à première vue une publicité ou un décor urbain sophistiqué. Dans la « communauté artistique », Belmore est



Nations descent. In *Fringe* we see a figure familiar from the context of advertising imagery: a naked woman lying prone, here seen from the back, oblivious to the camera or resistant to having an audience. Two details register: that her nakedness is slightly covered by a white sheet draped over her hips and buttocks, and that a large sutured wound traverses her entire back. The sutures consist of white threads strung with beads, and thus resemble a “fringe” common to media representations of “authentic tribal” clothing. The woman’s head rests on a white pillow, and she is lying on a very flat white fabric-covered surface parallel to the frame that suggests something institutional. There is a narrative of display and its rejection: this image is of a woman with her wound and its repair literally offered up as private property to the viewer – perhaps we could even say that she bears the wound of visibility. In her early works, Geneviève Cadieux explored the psychological impact of a photographed wound or scar, showing a similar concern with the photographic image as fetish, heightened here by the indicators of ritual process – the beads adorning the threads hanging from the stitched wound.

What I hope for from an encounter with art in urban “public” space is that the work will reveal unexpected and hidden aspects of that space simply by carrying itself out as art within and through that space. To do this, it will typically need to be constructed or created from the very materials, intensities, and perceptions already existing within the domain within which it will work. What we encounter in so-called public space is generally “private” coercion and corporate and bureaucratic “information,” and so this is the material and context from which works will be made and from which they will “speak.” I think that we must include architecture as an element of this “information,” its materials and techniques being composed to the extent that they are of image-based coercions at the service of urban management. The works that I am discussing here inhabit their sites anonymously, without indication of their status as art. In some programs, such works for public spaces have been identified, even supplemented, by didactic panels explaining their status and function as art. Such identifying procedures undermine any interest that the works might generate.

connue pour ses explorations de la notion d’identité culturelle, basées sur des performances, notamment lorsqu’elle met en scène sa propre expérience et représentation en tant qu’artiste originaire des Premières Nations. *Fringe* nous montre une silhouette familière dans le contexte de la publicité, celle d’une femme nue étendue sur le côté, vue ici de dos, indifférente à l’objectif, ou réticente à être vue. Deux éléments s’imposent ensuite au regard : sa nudité est en partie voilée par un drap blanc sur ses hanches, et une large cicatrice, ourlée de points de suture blancs terminés par un court cordon de perles, traverse tout son dos en diagonale et évoque ainsi une « frange », symbole médiatique du « vêtement tribal traditionnel ». Sa tête repose sur un oreiller blanc, et le drap blanc sur lequel elle est étendue recouvre une surface rigide, horizontale et parallèle au cadre, qui suggère un contexte institutionnel. La narration implicite de cette image ambiguë d’une jeune femme qui expose à la fois sa blessure et sa « réparation » est qu’elle témoigne en même temps de son refus d’être exposée tout en étant littéralement offerte au voyeurisme du spectateur, portant en quelque sorte la blessure de sa visibilité. Dans ses premiers travaux, Geneviève Cadieux explorait l’impact psychologique d’une photographie révélant une plaie ou une cicatrice, avec un intérêt similaire pour la dimension fétichiste de l’image photographique, accentuée ici par les signes d’un rituel : les perles décorant les fils qui pendent de la cicatrice.

Ce que j’attends d’une rencontre avec l’art dans un espace « public », c’est que l’œuvre en révèle des aspects cachés et inattendus, simplement en s’affirmant comme art en partant de ce que cet espace lui offre. Cela implique généralement qu’elle soit élaborée en s’inspirant des matériaux, des intensités et des perceptions inhérents au lieu où elle s’inscrit. Ce que l’on retrouve en général dans l’espace soi-disant public, ce sont de la cœrcition « privée » et de « l’information » en provenance d’entreprises ou d’administrations ; et c’est donc le matériau dont les œuvres seront composées et à partir duquel elles vont « s’exprimer ». Je pense qu’il faut inclure l’architecture parmi ces éléments d’« information », y compris ses matériaux et ses techniques, dans la mesure où ils exercent une cœrcition visuelle au service de l’organisation urbaine. Les œuvres dont je parle ici habitent leurs sites de façon anonyme, sans indication par-

The placement of photographic artworks in urban public space brings up an entirely different set of issues than would, say, the more traditional practice of publicly sited sculpture and "site-specificity" in general. Foremost among these issues is the relationship between authorship and bodily experienced place. These sculptural attributes are attached to an ideology of uniqueness and aura, while the photograph, with its logic of repetition, implies an anytime anywhere availability, a sort of "placelessness." This aspect of the photograph belongs to the post-authorial ideology of "new media," with its radically "democratized" accessibility and transmissibility corresponding somewhat to the definition of modern spatiality as urban "non-place."

With works such as these, situated as they are in media contexts, we can ask what the current relationship of contemporary art with mainstream culture is. Certainly, these works, and similar ones, go into that place where media control in everyday life is mimetically internalized, hoping to deflect or disperse its domination of artistic practice. If there can be no "outside," at least there can be the destabilization of fixed identities, and a creation of spaces characterized as transitional, spaces that invite creative living.

Stephen Horne is an artist and a writer whose essays have appeared in periodicals (Third Text, Parachute, Art Press, Flash Art, Canadian Art, C Magazine, Fuse) and anthologies in English, French, and German. He edited *Fiction, or Other Accounts of Photography* (Dazibao, Montreal, 2000) and published *Abandon Building: Selected Writings on Art* (Press Eleven, 2007). Horne was an associate professor at NSCAD University from 1980 to 2005 and taught MFE seminars at Concordia University from 1992 to 2000. He currently lives in France and Montreal.

1 Krzysztof Wodiczko, "Strategies of Public Address," in Hal Foster (ed.), *Discussions in Contemporary Culture* (Seattle: Bay Press/Dia Art Foundation, 1987), p. 41.

2 Barbara Kruger, "Strategies of Public Address," in Hal Foster (ed.), *Discussions in Contemporary Culture* (Seattle: Bay Press/Dia Art Foundation, 1987), p. 52.

3 Johanne Sloan, "At Home on the Street," in Johanne Sloan (ed.), *Urban Enigmas* (Montreal: McGill-Queens University Press, 2007), p. 213.

les œuvres innovatrices révèlent leur véritable complexité en relation avec le discours sur l'art et le parcours individuel de l'artiste

ticulière. Lorsque les œuvres publiques sont désignées comme telles, voire accompagnées de panneaux didactiques expliquant leur statut et leur fonction artistiques, ces procédés d'identification sapent tout l'intérêt potentiel de ce qui est exposé.

La présence d'œuvres photographiques dans l'espace urbain génère des propositions très différentes de celles qu'implique, de façon plus classique, la sculpture exposée dans un lieu public ou la notion d'*in situ* en général. En premier lieu vient la relation entre le créateur et le lieu physique, expérimental. Les attributs de la sculpture et son statut de pièce unique lui confèrent une sorte d'aura, tandis que la photographie, reproductible à volonté, semble exister en dehors d'un lieu ou d'un temps particulier, pour ainsi dire nulle part. Cet aspect de la photographie appartient à l'idéologie des nouveaux médias où la notion d'auteur apparaît dépassée en raison d'une « démocratisation » radicale de l'accessibilité et de la transmissibilité, qu'on peut rapprocher de la définition de la spatialité moderne en tant que « non-espace » urbain.

Des œuvres comme celles-ci, inscrites dans un contexte médiatique, posent la question de la relation actuelle entre l'art contemporain et le grand public. Il est certain que ces œuvres, et d'autres du même genre, interviennent dans l'espace même où les médias régissent nos vies par effet mimétique. Elles espèrent ainsi déjouer ou disperser cette influence dans le domaine artistique. Si rien n'est « extérieur au marché », on peut du moins amorcer une déstabilisation des identités fixées, ainsi que la création d'espaces transitionnels, de lieux qui invitent à vivre de façon créative.

Traduit par Emmanuelle Bouet

Stephen Horne est un artiste et un écrivain dont les essais ont paru dans plusieurs périodiques (Third Text, Parachute, Art Press, Flash Art, Canadian Art, C Magazine, Fuse) et dans des anthologies en anglais, en français et en allemand. Il a dirigé l'ouvrage *Fiction* ou d'autres histoires de la photographie (Dazibao, Montréal, 2000) et a aussi publié *Abandon Building: Selected Writings on Art* (Press Eleven, 2007). Horne a été professeur agrégé à NSCAD de 1980 à 2005 et a donné des séminaires à l'Université Concordia de 1992 à 2000. Il vit présentement en France et à Montréal.

1 Krzysztof Wodiczko, « Strategies of Public Address », dans Hal Foster (ed.), *Discussions in Contemporary Culture*, Seattle, Bay Press/Dia Art Foundation, 1987, p. 41.

2 Barbara Kruger, « Strategies of Public Address », dans Hal Foster (ed.), *Discussions in Contemporary Culture*, Seattle, Bay Press/Dia Art Foundation, 1987, p. 52.

3 Johanne Sloan, « At Home on the Street », dans Johanne Sloan (ed.), *Urban Enigmas*, Montréal, McGill Queens Press, 2007, p. 213.
