

## L'oeuvre/site comme échange et action Artsites. Public *Interchange* Action Generator

John K. Grande

Number 50, Winter 1999–2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9656ac>

[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. K. (1999). L'oeuvre/site comme échange et action : artsites. Public *Interchange* Action Generator. *Espace Sculpture*, (50), 27–32.

# L'œuvre / site

## COMME ÉCHANGE ET ACTION

# Artsites

## PUBLIC INTERCHANGE ACTION GENERATOR

JOHN K. GRANDE



Jenlea Zempel, *Guns and Rosettes*, 1995-1998. Poznan, Poland. Photo: Courtesy of the artist.

**L**e fait d'instaurer un lien de continuité entre l'œuvre d'art et son lieu de présentation permet d'ancrer l'artiste dans son milieu, tout en favorisant de possibles accointances avec un public qui ne fréquente pas nécessairement les musées et les galeries. Lorsqu'une œuvre est exposée dans une institution reconnue, elle peut perdre fréquemment de son impact. En revanche, les rencontres fortuites avec les créations des artistes—que ce soit près d'une autoroute ou dans un parc, sur un site urbain désaffecté ou à la campagne, en pleine nature ou encore dans les rues achalandées des grandes villes—sont souvent excitantes car elles nous rappellent que ce n'est pas l'ensemble des productions artistiques qui est assujettie aux échéanciers prévisibles des expositions officielles. L'idée que l'art puisse servir le public, qu'il ait une véritable résonance sur le plan social, a été carrément rejetée par quelques artistes et certains activistes du milieu (bureaucrates, commissaires et marchands). Il y a quelque chose de triste

**B**uilding a sense of continuity between the artwork and the site links artists to their environment and opens up chance encounters with a public that may not go to museums or art galleries. When an artwork is sited in a place that is officially sanctioned to exhibit art, it often loses some of its pertinence. The accidental encounters with artists' creations, be it near a highway, in a lost or abandoned city or rural space, a park, in the wilderness or on our busy city streets, is often exciting, for it reminds us that art does not always follow a schedule of predictable production for official exhibition. The notion that art can serve a public, that it has social significance, has been outright rejected by some arts bureaucrats/curators/dealers and even some artists. This is a sad commentary for it negates the very purpose of art, which is to communicate to a public. In the New World Order, economies of scale are largely disarming local economies and leaving individuals with less and less control of how they choose to live,



dans cette position car elle nie l'objectif même de l'art qui est de communiquer avec l'autre.

Dans le nouvel ordre mondial, les économies à grande échelle nuisent grandement aux économies locales, laissent aux gens de moins en moins de contrôle quant à leur manière de vivre, d'interagir, de travailler, voire de s'engager dans une activité publique. Alors que le culte de l'image et les économies planétaires jouent un rôle de plus en plus dominant dans la société, un même effet de dislocation se produit sur la culture locale ou régionale. Les initiatives provenant d'artistes inscrits dans leur communauté sont boudées par les «bonzes» du domaine de l'art, les centres d'exposition, les conservateurs de musée, et totalement ignorées par les galeries commer-

interact, work, even engage in public activity. As image culture and economies of scale play an increasingly dominant role in our society, a corresponding dislocation takes effect on the local or regional culture. In the art world, local community-based artists' initiatives are largely paid lip service by arts aficionados, public gallery and museum curators and ignored outright by commercial art galleries. This is the top heavy, trickle-down approach to public culture. It disarms our local cultures of their vitality and capacity to realize and determine their own strategies for enhancing public space with artists' creations. Community-based, public participation projects are springing up everywhere, despite the reticence or apathy of the officially



ciales. Cette approche autoritaire paralyse la culture publique et dévitalise les cultures locales, leur enlève toute possibilité de définir leurs propres stratégies en vue d'accroître le nombre de créations artistiques dans l'espace public. Toutefois, en dépit de la réticence et de l'apathie manifestées par les tenants de l'art officiel, des projets locaux surgissent çà et là, qui impliquent la participation des gens. À l'heure où une prise de conscience se développe, de jeunes créateurs et des collectifs d'artistes inscrivent des œuvres dans l'espace public, témoignant ainsi d'une recrudescence de l'approche démocratique face à l'expression publique—le même phénomène se manifeste dans des secteurs de l'économie locale.

Créé à Toronto en 1992, le collectif d'artistes Symbiosis travaille à la diffusion de l'art et à initier des lieux spécifiques d'intervention.

sanctioned art world. As awareness grows, younger artists and artists' collectives are actively producing works in the public sphere, expressing a trickle-up, democratic approach to public expression. The same can be seen in spheres of local economy.

Founded in 1992, the Toronto urban artist's collective Symbiosis is dedicated to shared art and site-specific interventions. Their hands on, provocative projects have attracted widespread public interest. *The Bank of Symbiosis* (1997) was held in an abandoned bank outlet in Toronto's Hydro Building and *The Clinic* in a cosmetic surgery and liposuction clinic on Victoria St., abandoned after a patient died of improper surgical practice. *The Bank of Symbiosis* kept many of the original structures intact (leftover boxes of personal financial and transaction records, credit applications, etc.) and much

Michael Alstad, *Growth*, 1997. The Bank of Symbiosis. Letter forms of wheat grass, felt, foam. 10,9 x 1,8 m. Hydro Building, Toronto. Photo: Barbara Greczny.





Evan Levy, *Fillet of School Bus*, 1994. Mixed media. Installation view. Photo: Courtesy of the artist.



Provocateurs, leurs projets suscitent un vif intérêt auprès d'un vaste public, comme *The Bank of Symbiosis*, réalisé en 1997. L'événement se tenait dans le guichet désaffecté d'une banque à l'Hydro Building de Toronto, et dans une clinique de chirurgie esthétique et de liposuction de la rue Victoria, abandonnée après le décès d'un patient à la suite d'une erreur médicale lors de l'opération. Le groupe a conservé plusieurs des éléments trouvés sur place — des cartons renfermant des dossiers de transactions financières et personnelles, des demandes de crédit, etc. — ainsi que le lettrage identifiant la banque et les divers appareils, même s'ils étaient endommagés. À l'intérieur des voûtes, une liste des comptes dormants dans des banques suisses depuis la Seconde Guerre mondiale était étalée ça et là et des machines distributrices offraient des œuvres d'art plutôt que de l'argent. Dans la vitrine, à l'entrée de l'installation, d'immenses lettres vertes, constituées de plantes vivantes, donnaient à lire le mot GROWTH, sous-entendant que la croissance holistique et naturelle peut s'avérer plus bénéfique que celle issue du commerce. Pour *The Hoarding Project* (1998), Symbiosis a installé des œuvres derrière les ouvertures pratiquées dans la palissade entourant le chantier de construction du Festival Hall, à l'angle des rues John et Richmond, au centre-ville de Toronto — un complexe récréatif comprenant notamment quinze salles de cinéma. Les six artistes proposèrent des thématiques sur l'historique du quartier, son développement et sa démolition. Bartley Harnett a montré *Before/After*, une série de photographies retraçant l'histoire du lieu avant, pendant et après la construction. Victoria Scott, quant à elle, a découpé, puis rassemblé de différentes façons, des maisons-jouets Fisher Price, tandis que Michael Alstad, avec *Global Culture*, présentait sept petits globes posés sur un lit de plumes et percés d'épingles — à la manière vaudou — illustrant le mot CULTURE...

Toujours dans l'espace urbain, à Montréal cette fois, Daniel Corbeil a installé son *Balénoptère: simulacre technique* (1998)<sup>1</sup> à l'ancienne École des technologies supérieures. Il s'agit d'un gigantesque dirigeable gonflé à l'air et muni d'une plate-forme d'arrimage. Constituée d'un tissu aluminium qui réfléchit la lumière, l'œuvre mesure 15,2 mètres de longueur par 4,5 mètres de diamètre. À l'instar des interventions antérieures de Corbeil, l'installation reprend un véhicule qui sert à se déplacer, permettant ainsi d'élaborer un récit fictif sur les métamorphoses qui accompagnent tout changement. On sait que la technologie du dirigeable a été délaissée à cause de sa prétendue imperfection et ce, même si sa faible consommation d'énergie aurait pu en faire un moyen de transport tout aussi efficace que ceux qui sont apparus depuis lors — on notera, cependant, que des dirigeables, pilotés à distance, sont utilisés aujourd'hui pour dresser des cartes de la surface terrestre. Corbeil ne construit pas un dirigeable uniquement pour critiquer la manière dont les tentatives de création de certains artistes sont *de facto* marginalisées par le système de l'art « dominant » — tout comme plusieurs inventions restent en marge du courant économique — ; empruntant le mode ironique, il a fixé à chacune des extrémités de la pièce les instruments directionnels avant que l'on retrouve habituellement sur les vrais dirigeables... De nos jours, l'avancement technologique est devenu une hydre bicéphale dont les progrès génèrent une sorte de darwinisme

of the original bank signage and fixtures, though battered, was still present. Within the vaults, a list of dormant Second World War Swiss bank accounts was displayed, while cash machines dispensed art instead of money. The large lettered green signage on the entrance window to the project, Michael Alstad's assemblage of living plants, spelled out the word GROWTH, the implication being that holistic and natural growth can be more rewarding than commercial. For *The Hoarding Project* (1998), Symbiosis placed works within viewing holes behind the hoarding walls surrounding the Festival Hall construction site, at John and Richmond Streets in downtown Toronto, soon to be a 15-screen film and entertainment complex. Development, construction and deconstruction, and the history of the neighbourhood, were all themes the six participating artists played on and with. Bartley Harnett's *Before/After* presented photos of the same site's history before, during and after the construction. Victoria Scott's Fisher Price playhouses were literally cut away and reassembled in different ways, while Michael Alstad's *Global Culture* had seven small globes pinned



with map pins, voodoo-like, sitting on a bed of feathers. The pins spelled out the word CULTURE... (<http://www.interlog.com/~alstad/symbiosis>).

Working in another urban space, in Montreal, Daniel Corbeil presented *Balénoptère: simulacre technique* (1998), a giant inflatable-type blimp, complete with docking platform, at the École des technologies supérieures de Montréal. Patched together out of reflective aluminum-covered material, 50 feet long and 15 feet in diameter, Corbeil's current installation, like his earlier interventions, reinvented an artifact of travel to create a fictional narrative on the paradigm shifts that accompany progress. The dirigible is certainly a lost technology, abandoned in its supposed imperfection in the wake of progress, yet for its low energy consumption could have proven as effective a form of transport as those that have come since. (Indeed remote-piloted blimps are now used to map the earth's surface). For Corbeil, designing and building a blimp is more than just a critique of the way certain artists' creative endeavours become *de facto* marginalized by the « mainstream » art system, as some inventions are marginal to the mainstream economy. As an ironic aside to this, Corbeil

Daniel Corbeil, *Balénoptère: simulacre technique*, 1998. Présentation en France au château de Val-Freneuse dans le cadre de l'exposition *Gothique*. Photo: D. Corbeil.



technologique forcé. Il en ressort que les créations peuvent aisément emprunter des voies différentes, parfois avançant, parfois reculant, certaines étant reconnues, d'autres non.

Renommée pour ses installations publiques et ses « faux monuments » — fabriqués de débris naturels ou urbains laissés par les humains, qu'elle transforme « en caricatures saugrenues par rapport à leur identité initiale » —, l'artiste Jerilea Zempel — qui vit à New York — a travaillé durant trois ans sur un projet visant à recouvrir un tank russe avec une toile crochétée ressemblant à un... couvre-théière. Le char de combat a été placé près d'un musée militaire dans la citadelle de Poznan — une ville industrielle le long de la rivière Warta, à mi-chemin entre Berlin et Warsaw —, qui fut le théâtre de nombreux combats depuis les invasions napoléoniennes. Le musée militaire, géré par le gouvernement municipal, est devenu un « dépôt » de vieux avions, de tanks et de canons, postés derrière une clôture comme « des animaux en cage dans un zoo », de dire Zempel. L'un de ces chars a d'ailleurs été utilisé en 1956 dans les rues de Poznan contre les citoyens polonais afin de réprimer l'agitation sociale. Zempel a conçu et élaboré le projet, puis trouvé le financement auprès de Artslink, la Gunk Foundation and Money for Woman qui lui a permis de parcourir la Pologne à maintes reprises. Dès le départ, elle a trouvé un appui auprès d'un groupe d'étudiants en architecture et en textile de l'Académie des arts de Poznan (Agnieszka Kawa, Agnieszka Dryl, Zyta Kaleta, Iwona Popowicz et Hania Graczyk-Szdlowska) : « Ils étaient emballés et très compétents, affirme Zempel, et ils crochetaient bien mieux que je ne pouvais le faire. » Après avoir mesuré le tank avec précision, on a réalisé des dessins, et des prototypes d'appliqués ont été crochétés. Les roues et l'extrémité du canon furent recouvertes de larges « rosettes » et le reste de l'engin avec un motif en filet de pêche. Chaque fleur mesurait jusqu'à 1,5 mètre de diamètre et le rose fut choisi comme couleur principale de l'œuvre. Placé à proximité des autres « dinosaures » issus du militarisme de l'ère communiste, le char de Zempel s'est métamorphosé en un magnifique et curieux *fantôme* de la puissance militaire, à la fois désuet et inerte. Les citoyens de Poznan se sont précipités le jour de l'inauguration officielle de l'œuvre, en août 1998. Les enfants ont offert des fleurs et demandé des autographes, les grand-mères ont inspecté minutieusement le travail au crochet et admiré sa qualité, tandis que les hommes discutaient des avantages d'un tel modèle de char. Un économiste éthiopien de passage a suggéré à Zempel de réaliser un projet similaire en Afrique où l'on trouve des quantités de chars abandonnés. Des propositions sont en cours pour transporter l'œuvre en Europe et l'installer sur d'autres chars dans différents sites...

Les œuvres/performances de François Morelli ont longtemps été inspirées par le besoin de transgresser les juridictions standardisées du musée ou de la galerie. Invité — pour une exposition en Italie — à concevoir une pièce faisant référence à ses origines italiennes, Morelli a proposé *Terra à Terra*, une œuvre ingénieuse qui impliquait de travailler à partir et autour de la pierre tombale de ses parents — des Italiens de seconde génération —, située au Cimetière Saint-François d'Assise à Montréal. L'installation se présente comme une sculpture flexible, une sorte de filet constitué de bandelettes de coton, pouvant recouvrir la pierre tombale et se répandre sur le sol. L'immense grillage rectangulaire est muni d'appendices en forme de poches à l'intérieur desquelles on peut se glisser. Morelli s'est lui-même fait « envelopper » par son fils Didier, le geste étant documenté à l'aide de photographies. À Palerme, au Cantieri Culturali alla Zisa, des photographies de cette action/performance ont été fixées près de l'œuvre créée pour l'exposition. Les gens qui ont vu le travail ont parlé d'une réflexion sur l'identité et la mémoire, une intervention *site specific* dont la thématique tisse un lien entre les générations, entre deux cultures — italienne et québécoise — tout autant qu'entre deux lieux sur deux continents, dans l'ancien et le nouveau monde.

Installé à Atlanta, Evan Levy a élaboré le projet *Fillet of School Bus* (1994) pour partager avec les gens de la rue ses conceptions en ce qui a trait à la participation active de la communauté aux arts. Il a convaincu les dirigeants du Tri-City High School de laisser travailler plusieurs artistes — dont lui-même — avec des adolescents de la ville afin

affixed front-end directional symbols similar to those actually used on the original air transport blimps to both ends of the piece. Technological advancements become a two-headed hydra that engender a kind of forced, technological Darwinism. Also implied, is that creativity can likewise move in many different directions, some forwards, others backwards, some recognized, others not.

Renowned for her public art installations and « mock monuments » that appropriate urban and natural detritus left behind by humans, « transforming them into strange shadows of their former identities, » New York based artist Jerilea Zempel worked for three years on a project to cover a Russian tank with an elaborate crocheted webbing that resembled a tea cozy. The tank sits in a military museum in the Citadella of Poznan, an industrial town which has seen many military battles since at least the Napoleonic invasions, situated along the Warta River halfway between Berlin and Warsaw. The military museum, run by the City government, has become a place where obsolete planes, tanks and field guns are left sitting behind a fence, in Zempel's own words, « like animals trapped in a zoo. » At least one of the tanks in the plaza was used against Polish citizens in the streets of Poznan, to quell civil unrest in 1956. Zempel conceived and initiated the project and eventually obtained funds from Artslink, the Gunk Foundation and Money for Women, enabling her to travel to Poland several times. When Zempel arrived to begin work on the project she found support from a group of architecture and textile students (Agnieszka Kawa, Agnieszka Dryl, Zyta Kaleta, Iwona Popowicz and Hania Graczyk-Szdlowska) from the Poznan Art Academy. Zempel comments: « They were well trained, very enthusiastic and they crochet a lot better than I do. » They measured the tank, made drawings, and crocheted sample patches. They covered the wheel wells and barrel top of the tank with large rosettes and the rest with a fishnet-like pattern. Pink was chosen as the main colour for the piece, and the rose coverings measured one and one-half metres in diameter. Sitting among the other abandoned dinosaurs of militarism from the Communist era, Zempel's tank was transformed into a strangely beautiful ghost of military might, obsoleted and stopped dead in its tracks. The citizens of Poznan flocked to see Zempel's *Guns and Rosettes* project when it was officially opened in August 1998. Children offered flowers and asked for autographs, grandmothers inspected the knitting and pronounced it « fantastic », while men discussed the merits of the actual tank model. A visiting Ethiopian economist suggested Zempel create a similar project in Africa as there are so many abandoned tanks there. Proposals are underway to transport the crocheted tank cover and situate it in other sites with tanks in Europe... (<http://home.earthlink.net/~tanktop1>).

François Morelli's performance projects have long been inspired to go beyond the standard gallery/museum venue. Invited to create a work that referenced his Italian roots for an exhibition in Italy, Morelli came up with *Terra à Terra*. This ingenious project/performance involved working with and around the tombstone of his Montreal-born, second generation Italian parents in Le Cimetière St-François d'Assise in Montreal. The result was a flexible sculpture comprising netted material and riveted cotton strapping made to fit over the tombstone of his parents and extend outwards onto the surrounding ground. Forming a sort of rectangular grid with pouch-like appendages that could be crawled into, Morelli had himself « wrapped » into the piece by his son Didier, and documented the project with photo images. At the Palermo venue, Cantieri Culturali alla Zisa, photos of Morelli's action/performance in Montreal were exhibited next to the artifact he had created for the event. The work was perceived by the public that witnessed it to be a reflection on identity and memory, a site-specific intervention that extended its theme between generations, between two cultures — that of Quebec and Italy — and likewise between two sites on two continents, in the old world and the new.

Atlanta-based artist Evan Levy took his notions about community participation in the arts to the streets when he conceived of the *Fillet of School Bus* project in 1994. Levy convinced the Tri-City High School in East Point, Georgia, to let several practising artists including himself work with inner city teenagers to create



d'organiser une exposition multimédia. Le financement est venu d'une étonnante variété de sources, dont la Fondation Andy Warhol, Alternate Roots, le National Endowment for the Arts, et le Fulton County Arts Council. Levy n'a pas eu vraiment besoin de chercher des jeunes de la rue qui accepteraient de faire de l'art, ce sont eux qui l'ont contacté. Habituellement incapables d'exprimer leurs émotions sur la violence, l'emprisonnement, les abus ou la piètre qualité de l'éducation, ces adolescents se sont impliqués avec enthousiasme. Tony Loadholt, le professeur en charge du projet—lui-même un ancien prisonnier— a signalé que «les jeunes sont présentement dans une période de grande fragilité. Certains d'entre eux vivent dans des milieux bizarres ; la nuit, ils sortent du lit et s'assoient sur le plancher pour regarder la télévision et cela, pour éviter d'être atteints par des balles tirées à travers les fenêtres.» Un autre signe indiquant à quel point l'expérience de la ville peut s'avérer néfaste pour certains jeunes en Amérique a été fourni par l'un d'eux : lorsqu'on lui demanda quel métier il comptait pratiquer plus tard, il affirma qu'il souhaitait devenir un... revendeur de drogue. C'était là le seul modèle qu'il connaissait...

Chaque participant recevait un siège d'un vieil autobus scolaire à partir duquel il créait son œuvre. Les résultats furent fascinants. L'un des sièges est devenu une cellule de prison où un personnage était enfermé ; un autre, une salle d'étude futuriste avec des livres et un ordinateur ; tandis qu'un troisième présentait un squelette blanc en bois portant des Nike noires. Le squelette arborait une pierre tombale sur laquelle on pouvait lire : « Tout enfant U.S.G. (United States Ghetto). A vécu par les armes. Est mort par les armes ». La fenêtre arrière de l'autobus était pour ainsi dire remplie à ras bord de jouets d'enfants et de poupées. Selon Levy, *Fillet of School Bus* «visait plusieurs objectifs dont l'un d'eux—et non le moindre—était de combler le vide engendré par les coupures budgétaires dans les écoles ». Des parties de l'autobus furent littéralement «désossées» ou taillées en pièces. Ces fragments et les sections de siège conçues par les jeunes furent installés dans une exposition qui comprenait également des œuvres d'artistes professionnels ayant aidé et supervisé le travail des *teenagers*. L'installation a été présentée à la City Gallery East, et elle fut considérée comme l'une des meilleures expositions de l'année à Atlanta.

Le milieu de l'art vit présentement un changement de paradigme qui met l'accent sur d'autres environnements et transforme le geste artistique en une expérience collective partagée par un public qui, autrement, ne pourrait pas faire l'expérience de l'art. Il en ressort une nouvelle *approche* de l'art et de la société, basée sur la communication directe—le processus. L'importance est mise désormais sur la décentralisation, la culture locale, l'accessibilité du public et sa participation. Bien que de tels projets artistiques soient difficiles à initier, ils favorisent assurément une plus grande ingéniosité de la part des artistes, et les retombées s'avèrent encore plus gratifiantes en termes de reconnaissance du public et d'échange culturel. De plus, en investissant de tels sites, les artistes encouragent une véritable et réelle communication avec le public. À l'aube du nouveau millénaire, de telles initiatives ne peuvent qu'éveiller, en chacun de nous, une plus grande vitalité de l'expression culturelle. ■

NOTE :

1. L'œuvre sera présentée en juin 2000 dans un hangar du port de Chicoutimi. L'événement est organisé par la galerie Espace virtuel.

a multimedia exhibition. Funding was cobbled together from an amazing array of sources, including the Andy Warhol Foundation, Alternate Roots, the National Endowment for the Arts and Fulton County Arts Council. Levy did not have to look for inner city street kids who wanted to make art. They found him. Usually unable to express their feelings about violence, prison, abuse, neglect and false education, the teenagers enthusiastically got involved. Tony Loadholt, the teacher in charge of the project, and a former prisoner himself, commented that: "They [the teenage participants] are in a very fragile period right now. Some of these kids live in weird areas. At night they get off the couch and sit on the floor to watch television so they won't get shot through the windows." A sign of how bad the inner city experience is for some youth in America is how one teenage participant, when asked what career he would eventually like to pursue, said that he wanted to become a drug dealer. He had no other role models. Each participant was given a seat on an old school bus to work with and create art. The results were fascinating. One seat became a cordoned-off prison cell with a body cast inside, another a futuristic study with books and computer, yet another had a white wooden skeleton wearing black NIKE shoes. The skeleton cradled a tombstone that read: "Any kid U.S.G. (United States Ghetto). Live by the gun. Die by the gun." The back window of the bus was likewise filled to the brim with abandoned children's toys and dolls. Evan Levy's comment on the *Fillet of School Bus* project was that it "serves many purposes — not the least of which is to fill the gap left by cuts in school funding." On completion, sections of the bus were literally "filleted" like a fish or cut into pieces. Individual seat sections created by participants and actual sections and fragments of the bus were installed in a summary show that included works by the professional artists who helped supervise and assist teenagers with their creations. *Fillet of School Bus* was exhibited at the City Gallery East, in Atlanta, and was deemed one of the city's best shows that year.

A new paradigm shift is taking place in the arts that emphasizes actual environments and transforms the artistic process into a collective experience shared by a public that would otherwise not experience artwork firsthand. A re-souling of art and society, based on direct communication—the process, is taking place. The emphasis is on decentralization, local culture, accessibility and public participation. Though hard to initiate, such art projects encourage greater resourcefulness on the part of artists, yet the public recognition and cultural exchange are far more rewarding. Likewise, the sites they take place in encourage a more honest and open communication between artists and public. As the new millennium arrives, such artistic initiatives can awaken a sense of the vitality of cultural expression in each of us. ■