

L'art public comme processus

Public Art as Process

Millie Chen

Number 63, Spring 2003

Art & publicité
Art & Publicity

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9198ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Chen, M. (2003). L'art public comme processus / Public Art as Process. *Espace Sculpture*, (63), 22–25.



L'ART PUBLIC comme PROCESSUS PUBLIC ART as PROCESS

L'artiste Millie Chen a présenté de nombreuses expositions et conférences. Sa démarche interdisciplinaire regroupe des installations, des performances et des interventions en art public. Elle est l'auteure de plusieurs œuvres publiques permanentes, la plupart d'entre elles réalisées en collaboration avec Warren Quigley. Millie Chen est actuellement assistante professeure d'art à la State University de New York, à Buffalo. L'essai qu'elle propose ici est accompagné d'images extraites de la Base de données Art public et de descriptions mises au point par l'équipe d'Artex.

Les procédures qui permettent la réalisation des œuvres d'art public permanentes soulèvent des questions délicates. Souvent, au moment où l'artiste entre dans le processus d'élaboration, les paramètres conceptuels et formels sont établis de manière si serrée — en regard de contraintes urbanistiques ou architecturales, de coupures budgétaires, des caprices esthétiques des promoteurs ou des préoccupations de la communauté, entre autres — que son travail de création est confiné à la banalité. Créer une œuvre se limite dès lors à « remplir la commande », et le succès de l'opération ne dépend pas tant des qualités de l'œuvre que de la gestion du processus.

Bien que mon attention porte ici sur les problématiques entourant les œuvres permanentes, c'est l'expérience de la création artistique, acquise à partir d'autres perspectives, qui nourrit mon approche critique. J'ai pratiqué tous les aspects de l'art public : des performances de style « guérilla » dans des espaces controversés, des installations temporaires dans des lieux accrédités ou des installations permanentes officiellement désignées comme « art public ». Je me suis ainsi impliquée dans une variété de réalisations où je recherchais une façon de travailler et de produire qui se caractérise par l'acuité du jugement esthétique, la distance critique et l'exercice responsable de la citoyenneté.

Dans l'appellation « art public », on entend qu'il ne s'agit pas simplement d'un art situé dans un espace public, mais d'un art qui s'adresse au public, qui le concerne et qui est concerné par lui. Lorsqu'on réussit à le débarrasser de ses connotations péjoratives (par exemple, un art « plaqué », étranger à son environnement, et qui ne servirait qu'à embellir), l'art qui s'insère dans la sphère publique apparaît motivé par un bel idéal, un idéal par ailleurs ouvert à la discussion.

Dans son livre *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*¹, Miwon Kwon distingue trois grands paradigmes qui rendent compte de l'histoire des pratiques contemporaines en art public : l'« art-dans-les-lieux-publics », associé à l'art « plaqué » ; l'« art-comme-espace-public », ou l'art conçu (le plus souvent sur un plan formel) en vue d'une intégration à l'architecture, au tissu urbain ou à l'environnement naturel ; enfin, l'« art-dans-l'intérêt-public », c'est-à-dire l'art qui favorise un engagement social et la responsabilité citoyenne.

Pour éviter le double écueil d'un art « plaqué » et d'un art purement fonctionnel, il est primordial que la communauté s'implique, comme le préconise le paradigme de l'« art-dans-l'intérêt-public ». Mais, trop souvent, l'idée d'une participation de la communauté n'est que cela : un idéal. En clair, le terme « communauté » désigne selon moi des non-professionnels², des gens ne possédant pas de formation artistique et ne pratiquant pas dans le champ des arts visuels, et dont l'implication

Millie Chen has exhibited and lectured widely. Her interdisciplinary work involves installations, performances and public interventions. She has completed a number of permanent public art commissions, mostly in collaboration with Warren Quigley. Chen is currently Assistant Professor of Art at the University at Buffalo, State University of New York. The images and descriptions accompanying her essay were taken from the Public Art Database created by Artex.

There are tricky aspects in the process of generating permanent public art. Often, by the time the artist is engaged in the process, the conceptual and formal parameters have been set so tightly—by such factors as urban planning restrictions, architectural design, budgetary cutbacks, funders' aesthetic quirks, community agendas, and so on—that there is very little left to do but basic design work. Art-making becomes a job, the successful completion of which will depend less on the quality of the work than on project management.

Although in this article I focus on processes surrounding permanent public art, much of my criticism is informed by experience gained through approaching art-making from other angles. Having been intensely involved in the gamut of public art works, from guerrilla-style performances in contested public spaces to temporary installations in sanctioned public spaces and permanent installations officially designated as “Public Art,” I have become involved in a variety of productions in which I sought modes of working and producing that most effectively exercise aesthetic savvy, critical distance, and responsible citizenship.

The “public” in public art suggests not just that art is in public space but it is also for the public and about the public. Once the pejorative associations of public art (e.g. “plunk” art, dissociated from its surroundings and meant for mere embellishment) are peeled away, what remains are the idealistic, albeit debatable, motivations behind putting art into the public sphere.

Miwon Kwon, in her book *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*,¹ succinctly categorizes public art practice into three paradigms that map out a general history of the development of contemporary public art: “art-in-public-places” (associated with the “plunk” model), “art-as-public-spaces” (designed to be integrated, largely on a formal level, with its surroundings, be it architecture, urban planning, or nature), “art-in-the-public-interest” (connoting public art that prioritizes social engagement and responsibility).

To avoid being drawn either into “plunk” art or into a design-oriented functionalism, community involvement (via the “art-in-the-public-interest” paradigm) is vitally important. Often, however, the idea of community involvement is just that: an ideal. To clarify, my use of the term “community”² refers to non-professionals (i.e. those not trained or practising in the visual art field) who are involved because of personal interest, home or workplace proximity, historic connection, etc.

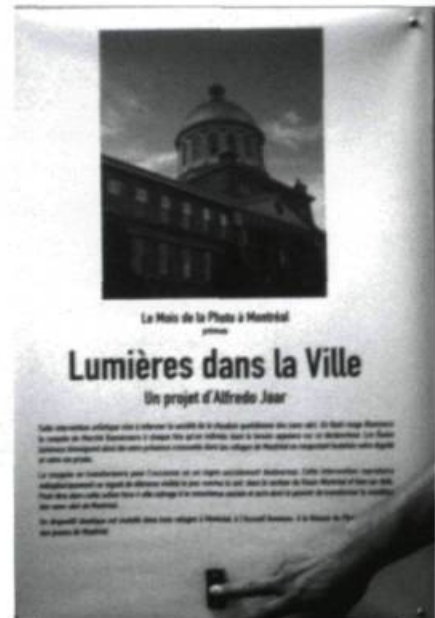
I trust in the existence of a thoughtful and reflective public, but am simultaneously wary of being dictated to. Am I allowed enough free rein to develop and exercise a critical sense? The core tenet of art, for me, is not to please but to challenge. Whether fortunate or not, depending on one's point of view, it was community involvement that effectively censored such public works as Richard Serra's *Tilted Arc* and John Ahearn's South Bronx Sculpture Park piece. It was community involve-



ALFREDO JAAR, *Lights in the City*, 2 septembre – 17 octobre 1999. Marché Bonsecours, Montréal. Photos : Alfredo Jaar.

L'installation éphémère repose sur un dispositif technique décentralisé, ancré dans la communauté particulière des « sans-abri », un dispositif que dissimule l'effet spectaculaire de l'ensemble. Une lumière rouge jaillit de la coupole du marché Bonsecours lorsqu'un sans-abri actionne le dispositif à l'entrée de l'un des trois refuges situés dans le Vieux-Montréal : l'Accueil Bonneau, la Maison du Père, le Refuge des jeunes de Montréal. Selon l'artiste, la lumière rouge est un indicateur de détresse : un individu a besoin d'aide. L'éclair peut aussi symboliser une « prise de vue », mais sans image matérielle, qui respecte la vie privée et la dignité de la personne en détresse. La lumière rouge rappelle enfin les incendies qui ont ravagé la coupole au cours de son histoire ; cette fois, la tragédie « menace la société elle-même ». L'œuvre fut présentée lors de la sixième édition du Mois de la photo à Montréal, dans le volet thématique « Le souci du document ». Elle est représentative d'une volonté clairement affichée d'échange social, qui emprunte la métaphore du jet de lumière rouge, et qui s'appuie sur un processus réel de participation volontaire des sans-abri, au point de leur en être absolument redevable.

This ephemeral work is based on a decentralized technical device installed in a particular "homeless" community, a device concealed in the overall dramatic effect. A red light flashes on the dome of Marché Bonsecours when a homeless person activates the device at the door to one of three shelters located in Old Montreal: L'Accueil Bonneau, La Maison du Père, Le Refuge des Jeunes de Montréal. According to the artist, the red light indicates distress: someone in need. The flash can also symbolize the photographic "shot," but without the tangible image, thus respecting the distressed person's private life and dignity. As well, the red light recalls fires that have ravaged the dome throughout history; however, this time the tragedy "threatens society itself." *Lights in the City* was part of the sixth edition of Mois de la photo à Montréal, in the theme section "Le souci du document." It represented a clearly displayed wish for social exchange, borrowing the metaphor of a beam of red light and relying on the homeless to participate voluntarily in the actual process, to the point being entirely accountable to them.





L'installation, réalisée dans le cadre du Programme d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement du gouvernement du Québec, allie impressions photographiques et projections numériques. Elle comporte également une sculpture cinétique, quatre colonnes et une base en pierre. Les images photographiques (mains, visages, arbre) sont imprimées sur quatre écrans translucides en tulle suspendus autour de la base. Les motifs apparaissent isolément ou se fondent mutuellement selon le point de vue et la diffusion de la lumière. Au centre, une croix et deux cerceaux suspendus tournent sur leur axe grâce à un mécanisme. Des images numériques sont projetées sur les écrans, modifiant ainsi la perception de l'espace. Au troisième étage, en quittant les ascenseurs pour se diriger vers le mail central, les visiteurs et les usagers du centre circulent nécessairement autour de l'œuvre. Baignant d'ordinaire dans un éclairage diffus, elle émerge de la pénombre et s'avère impossible à ignorer. Pourtant, selon les témoignages d'usagers recueillis sur place par la chercheuse d'Artexte, la fréquentation du lieu — expérience parfois déstabilisante —, invite plutôt à la rêverie. Les contraintes de l'intégration dans ce type d'établissement sont multiples, mais n'entraînent pas l'abandon de toute liberté de création et d'expérimentation.

The installation was created for the Quebec government's program to integrate art into architecture and the environment (Programme d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement du gouvernement du Québec). *Image Site* combines photographic prints and digital projections. It also includes a kinetic sculpture, four columns and a stone base. Photographic images of hands, faces and a tree printed on four translucent tulle screens are hung around the base. These motifs appear isolated or merge together depending on the viewpoint and lighting. In the centre, a device turns a cross and two suspended hoops on their axis. Digital images are projected on screens and modify one's perception of the space. On the third floor, visitors, patients and staff leaving the elevators must walk by the work to get to the central hallway. Normally bathed in diffused light, the work emerges from the shadows and is impossible to ignore. According to statements collected from people on the premises by an Artexte researcher, the sometimes upsetting experience of visiting the place tends to invite reverie. Integration constraints in this kind of establishment are numerous, but they do not entail giving up one's freedom to create and experiment.

JEAN-FRANÇOIS CANTIN,
Image Site, 1998. Détail.
Centre hospitalier Saint-Charles-Borromée,
Montréal. Photo : Centre
d'information Artexte



repose sur des motifs personnels, la proximité de leur lieu de résidence ou de travail, des affinités d'ordre historique, etc.

Je crois en l'existence d'un public réfléchi et attentif, mais en même temps, je redoute de me voir imposer des règles. Ai-je suffisamment de latitude pour prendre la distance nécessaire au développement et à l'exercice de mon sens critique? Pour moi, l'enjeu central de l'art n'est pas de plaire, mais de provoquer. Selon le point de vue adopté, on accueillera favorablement ou non la censure effectivement pratiquée par la communauté à l'endroit d'œuvres comme *Tilted Arc* de Richard Serra, ou celle de John Ahearn au South Bronx Sculpture Park. C'est aussi la communauté qui a fait ajouter une sculpture figurative et très prosaïque sur le site du *Vietnam Memorial*, édulcorant ainsi la proposition initiale franchement minimaliste de Maya Lin. C'est encore la communauté qu'il faut tenir responsable de la mise en place d'œuvres réalisées avec les meilleures intentions, mais néanmoins embarrassantes. Des œuvres que nous, professionnels de l'art, trouvons ridicules mais avec lesquelles il faut bien vivre. C'est la communauté, enfin, qui peut ériger en dogme des paramètres esthétiques, imposer de façon étroite certains sujets ou un contenu politique insipide. Travailler à la conception, la réalisation et la production d'une œuvre d'art public avec la collaboration de la communauté peut et doit constituer une expérience vraiment enrichissante, valorisante et efficiente; mais cela peut facilement devenir un processus exaspérant qui oblige à de nombreux compromis. Où devra-t-on tracer la limite entre une participation satisfaisante et une trop forte participation de la communauté?

Je termine en soulignant l'importance d'une implication communautaire dans le processus de production des œuvres permanentes destinées à l'espace public. Quoi qu'il en soit des conclusions de la controverse — que ce soit le démantèlement forcé de l'œuvre, comme dans le cas de Serra, ou que l'artiste consente à son retrait, comme dans celui d'Ahearn, ou encore qu'il accepte un compromis comme l'a fait Lin —, la situation demeure foncièrement ceci: l'art public peut devenir un outil d'échange social. En définitive, et malgré la ténacité des antagonismes, c'est l'échange vivant des opinions et des idées, résultant de la participation et de l'interaction de la communauté, qui se rapproche le plus de l'idéal. Cette sorte d'échange génère les débats indispensables sur la fonction de l'art dans la vie quotidienne. Toutefois, c'est avec la mise en place d'un processus d'échange intelligent que les artistes pourront exercer leur imagination et leur liberté d'interprétation. Cette latitude est nécessaire à la production d'un art public réellement pertinent. ←

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 de plus amples renseignements sur le Projet Art public et sur la Base de données, nous vous invitons à consulter le site web: www.artexTe.ca/artpublic

ment that forced the placement of the figurative and very literal sculpture on the site of Maya Lin's *Vietnam Memorial*, diluting the minimalist integrity of the original design. Community involvement is also responsible for those earnest yet embarrassing examples of public works that we "professionals" may ridicule but must learn to live with. Lastly, community involvement can set rigid parameters on aesthetics, a narrow approach to subject matter, and bland political content. Working with a community in conceiving, designing and producing a public art work can and should be a truly moving, rewarding and effective experience, but it can easily become a compromising and aggravating process. Where should the line be drawn between enough and too much community involvement?

I want to end by re-emphasizing the importance of community involvement in the generation of permanent work that resides in public space. No matter the outcome of these controversial situations, whether it be a dismantling of the work in question, as in the case of Serra, or voluntary withdrawal, as in Ahearn's case, or compromise, as in Lin's, what it boils down to is: public art can function as a tool for social exchange. Ultimately, it is the lively exchange, no matter how antagonistic, of opinions and ideas created by public involvement and interaction in the public art process that comes closest to an ideal. It is this kind of exchange that generates the necessary debates about the function of art in everyday life. But it is in the creation of an intelligent process for mediating this exchange that artists can exercise their freedom to envision and interpret. Such latitude is indispensable in the generation of relevant public art. ←

This column was created by the 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.

NOTES

1. Miwon Kwon, "Sittings of Public Art: Integration Versus Intervention," in *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (Cambridge: The MIT Press, 2002), 56-99.
2. Le terme « communauté » peut aussi inclure des professionnels, c'est-à-dire ceux qui ont une formation ou une pratique en arts visuels. Toutefois, dans ce cas-ci, le mot renvoie à des non-professionnels / "Community" can also entail professionals, i.e. those formally or empirically trained in visual art. However, in this instance, the term is used to refer to non-professionals.

GILLES GIRARD,
Verrière, 1988. École
des Bois-et-Marées,
Sainte-Luce. Détail.
Photo: Robert
Baronet.



L'œuvre consiste en une série photographique représentant le foyer pour personnes âgées qui se situe en face de l'école primaire où l'œuvre est intégrée. L'appel que lance l'artiste en faveur de l'échange et de la responsabilité entre les générations, et les moyens déployés pour le faire entendre, sont les aspects considérés favorablement par un jury constitué sur une base régionale, dans le Bas-Saint-Laurent, selon une politique gouvernementale qui existe depuis 1981; mais il s'agit aussi d'un geste inédit et imprévu. L'ensemble est constitué de vingt-huit clichés, chacun étant encadré et monté sous verre dans des caissons lumineux disposés sur la cloison vitrée du hall principal. Les images, d'abord filmées en vidéo par balayage séquentiel, ont ensuite été captées par un moniteur de télévision. Le succès de ce genre d'œuvres comme médium de l'échange social dépend largement de la proposition de l'artiste, et plus fondamentalement de la façon dont le public s'en accapare.

The work is a series of photographs that shows an old people's home situated across from the elementary school where the artwork is integrated into the architecture. This artist's appeal for exchange and responsibility between generations and the means he uses to make it heard are aspects considered favourable by a regional jury constituted in the Bas-Saint-Laurent following a government policy existing since 1981; however, this is also an original and unexpected gesture. *Verrière* is composed of twenty-eight pictures: each one framed and displayed behind glass in light boxes placed on the glass partition in the main lobby. The images, first recorded on video by sequenced scanning, were then screened on a television monitor. The success of this kind of work as a medium for social change depends to a great extent on the artist's project, and yet more fundamentally on the way the public appropriates it.