

De l'art public comme opérateur de changement Public Art as Value Engineering

Richard Purdy

Number 66, Winter 2003–2004

La sculpture et le précaire
Sculpture and the Precarious

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9033ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Purdy, R. (2003). De l'art public comme opérateur de changement / Public Art as Value Engineering. *Espace Sculpture*, (66), 19–22.



De L'ART PUBLIC comme opérateur de changement

Public Art as VALUE ENGINEERING

RICHARD PURDY

Lors du Festival d'Onam dans la province de Kerala, dans le sud de l'Inde, les rues du village sont envahies d'*athapus*, des offrandes confectionnées avec de la bouse de vache et ornées de fleurs¹. On est pour le moins déconcerté lorsqu'on tombe sur l'un de ces objets sacrés, le gris jaunâtre de la merde contrastant drastiquement avec le délicat coloris des fleurs, les fragrances subtiles se mêlant à l'odeur nauséabonde des excréments.

L'engouement populaire pour ces objets de culte, qui combinent art et merde, tranche à coup sûr avec la polémique suscitée par l'exposition *30 ans de merde en art contemporain*, à laquelle je participais, l'été dernier, à la Galerie Saw d'Ottawa². L'exposition, assurément la plus médiatisée dans l'histoire canadienne des centres

During the Onam Festival in India's Southern province of Kerala, *athapu* are found in village streets, offerings made out of cow dung and decorated with flowers.¹ Stumbling upon one of these sacred objects is a disconcerting experience, as the grey-yellow slime of the shit provides a dramatic contrast to the coloured delicacy of the blooms, and the flower fragrances mix with the pungent odour of the dung.

Public enjoyment for these ritual shit-art objects contrasts sharply with the polemic that accompanied the group show *Scatalogue: 30 Years of Crap in Contemporary Art / 30 ans de merde en art contemporain*, which I participated in this summer, at Ottawa's SAW Gallery.² The most médiatized exhibition in an artist-run centre in

Canadian history, it raised the hackles of over 3000 visitors, and once the politicians put their foot in it, the stink grew into a media storm of over 150 newspaper articles stretching all the way to Russia. This contrast in public reaction and acceptance of faeces as an art material is both cultural and interesting. From defecation to deification, it would seem to me to be natural for human beings to erect piles. My long-standing study of the *stupa*³ originates in this primal urge. Indeed, the "pile" is one of the first things the human body spontaneously creates. "Heaps" of things delimit a place from the monotony of the horizon and are a sign of human presence, a *sanctification*, even if the medium is excrement.

A mound symbolizes something else — it "stands in for." Working with my co-creator François Hébert at the Mont-Royal Metro station in 2000, we questioned the *commemorative function* of the "monument" in a public context. Commemorating poet and politician Gérard Godin, we rejected several avenues of signification: *naming* the person in the artwork would mean absolutely nothing to tourists or to immigrants; an *portrait* of Godin would imply that his body was his "self"; an *extract*

d'artistes, a choqué pas moins de 3 000 visiteurs, et à la suite de la visite de quelques hommes politiques, le scandale s'est transformé en véritable tempête médiatique avec la publication de plus de cent cinquante articles de journaux et ce, jusqu'en Russie. L'aversion ou l'acceptation du public que des matières fécales soient utilisées

of his work would destroy the integrity of the artwork itself. Our eventual solution was to represent Godin through an entire unpublished poem, the integration of one of his complete artworks into our artwork.⁴ This schematization through name, image, fragment and totality took some time, but has greatly clarified my understanding of

RICHARD PURDY et TANYA ST-PIERRE, *The Atlas of the Afterlife, Hell / L'Atlas de l'Au-delà, L'Enfer*. (Vue partielle). Installation 3,70 x 7,70 m. Centre d'exposition du Vieux-Palais, Saint-Jérôme, 2000. Photo: Richard-Max Tremblay.



comme matériaux artistiques constitue un phénomène culturel fort intéressant. Pour ma part, il me semble des plus naturels que les humains édifient des amoncellements, que ce soit par... défécation ou par déification. Ma longue expérience des *stupas*³ est issue de cette impulsion originelle, ces « tas » étant l'une des premières substances que le corps crée spontanément. Les « empilements » de matières inscivent et délimitent un espace dans l'horizontalité monotone du paysage, et ils constituent un signe de présence humaine, une sacralisation, même s'il s'agit d'excréments.

Le monticule a aussi une autre signification : il remplace, il « tient lieu de ». Il y a quelques années, alors que je travaillais au projet du métro Mont-Royal avec mon partenaire François Hébert, nous nous sommes questionnés sur la *fonction commémorative* du « monument » dans la sphère publique. Le fait de devoir commémorer le poète et politicien Gérald Godin nous a amenés à rejeter plusieurs pistes de recherche : nommer la personne dans l'œuvre n'aurait aucune résonance auprès des touristes et des immigrants ; de même, un *portrait* de l'homme l'aurait réduit à n'être qu'un corps, tandis que prélever seulement un *extrait* de son œuvre aurait détruit l'intégrité même de l'œuvre d'art. Nous avons donc choisi de représenter Godin par l'un de ses poèmes encore inédit, d'intégrer à notre œuvre l'une de ses œuvres — et non un simple fragment⁴. Cette schématisation, recouvrant à la fois le nom, l'image, le fragment et la totalité, a nécessité un certain cheminement de notre part, mais elle m'a permis de mieux saisir les enjeux entourant la fonction de commémoration et la symbolique qui y est rattachée. En fait, j'ai toujours le souci de garder au symbole toute sa cohérence, ce qui explique sans doute l'intérêt que je porte depuis trente ans aux *stupas*, qui sont pour moi le *monument idéal*. Lorsqu'en 2001, j'ai présenté mon travail de doctorat à la Chapelle historique du Bon-Pasteur, j'ai fondu les *stupas* dans l'espace en jouant avec le mimétisme des éléments architecturaux. Cette stratégie de camouflage par le biais de l'imitation (présence, résistance, absence) a été reprise dans l'installation et les écrits subséquents, intitulés *Built and Unbuilt*, présentés à la galerie Oboro⁵, où je montrais le *stupa* à travers son absence, comme le lieu du non-lieu, comme la mémoire de l'oubli⁶.

Je n'établis aucune différence entre mes œuvres publiques et mes autres créations, et mon attitude reste la même face à la pérennité ou à la brièveté de l'intervention. Ma pratique a émergé d'une approche multiple, interdisciplinaire, qui déconstruit les codes de la soi-disant vérité. Revisitant les différents points de vue postmodernes, je procède par narrations auto-réflexives élaborées sur le mode de la parodie, poussé par les théories et les anti-théories. Je démontre alors les divers protocoles entourant un champ spécifique de connaissance et je les applique à des fictions, faisant imploser les métarécits. Cette approche se révèle tout autant dans les installations *in situ* que dans les projets d'art public. L'intérêt dont bénéficient mes œuvres récentes pour les études académiques⁷ — il s'agit d'un phénomène cyclique —, peut sembler surprenant de prime abord ; cela est dû au fait que la pratique postmoderne valorise maintenant l'usage de la parataxe et du faux-fuyant, des stratégies auxquelles j'ai recours depuis près de trente ans.

Dans mes œuvres publiques, par ailleurs, c'est la réception qui s'avère totalement différente. L'architecture, l'art engagé et l'art public sont parmi les derniers secteurs d'activités où l'œuvre se présente à la conscience de tout un chacun sans interprétation préalable. Comme l'architecture est toujours cautionnée par le goût du public, que l'art engagé reste malheureusement un phénomène marginal, seul l'art public

the dynamics of the symbolic/commemorative function. Indeed, this obsession for symbolic coherence may be the root of my three-decade love of the *stupa*, which I consider the consummate monument. Installing my doctoral project at the Chapelle historique du Bon-Pasteur in 2001, I camouflaged the *stupa* in the space through the mimicry of architectural details in the room. This strategy of camouflage through imitation (presence, resistance, absence) are integral to the installation and subsequent writings entitled *Built and Unbuilt*, shown at Galerie Oboro,⁵ where I presented the *stupa* through its absence, as the place of no-place, the recollection of forgetfulness.⁶

I have never considered my works in public art as being any different from any of my other creations. My creative approach remains



the same regardless of the work's permanence or impermanence. My practice has emerged from a varied, interdisciplinary approach that deconstructs the codes of so-called truth. Eschewing the dictates of postmodernism, my self-conscious structures could be defined as parodic, self-reflexive narratives that transcend all the theories and antitheories. I show the protocols surrounding a particular field of knowledge and then apply them to fictions, have them coalesce into a metanarrative. This approach is manifest in both site-specific installations and in public art. At first glance, the resurgence of interest in academic studies in my recent work⁷ — a cyclical phenomenon — may seem surprising. This is because post-modern practice now promote the use of paratext and subterfuge, artistic strategies that I have been employing for almost thirty years.

What is different in my public art projects, however, is the reception. Architecture, *art engagé*, and public art are among the last venues where the non-interpreted work of contemporary art is thrust into the public consciousness. As architecture is always cautioned by public taste, and *art engagé* an unfortunately rare phenomenon, only public art carries the double-burden of an established and traditional art-form delivered to the public without interpretative conceptualization. Art is unsupported once it is on the street where the interpretative strata of curators and critics are nowhere to be found. While quantum physics or medical research are solemnly delivered to the non-specialist public by an accredited "expert" (the highly technical facts are *never* emphasized),⁸ and research results appropriately pack-

Apathu, 2000. Objet d'art populaire (Kerala, Inde), bouse de vache, fleurs / Folk-art object, Kerala, India, Cow dung, flowers. Approx. 1.01 m/diam. Photo: Richard Purdy.

RICHARD PURDY, *The Stupa: Built and Unbuilt*. (Vue partielle en cours de réalisation) Residency / installation / bookwork. 13,71 x 9,75 m. Échafaudage, contreplaqué, projection DVD, systèmes électriques, projections lumineuses à travers cinq puits de lumière / Scaffolding, plywood, DVD projection, electrical systems, light projections through five skylights. Galerie Oboro, 2003. Photo: Richard Purdy.





aged and delivered by publicists promoting the specialists' cause and competence, in artistic institutions, on the other hand, the jargon acts as an effective silencer — no one dares to attack artists any more, except for some bullying on the playground of public art. Meanwhile, a stillborn contemporary art continues to be applauded at the openings, ensconced behind the aseptic white walls of Galleries and Museums, sanctioned by paralyzed critics, the work to be later set upon by scholars in a doctoral feeding-frenzy. In such an atmosphere, survival depends on borrowing the

Mihintale stupa,
Anuradhapura,
Sri Lanka.
Photo: Richard Purdy.

porte le double fardeau de constituer une forme d'art traditionnelle et répandue, mais présentée sans mise en contexte au niveau interprétatif. L'art ne bénéficie d'aucun soutien lorsqu'il se retrouve dans la jungle de la rue, puisque les réflexions des conservateurs et des critiques n'y ont pas cours, comme dans la recherche médicale ou la physique quantique, où ce sont des « experts » reconnus qui initient les profanes que nous sommes. Des publicistes présentent seulement les *résultats* de la recherche⁸, bien emballés et de manière efficace, pour mettre en valeur la compétence des chercheurs et la cause qu'ils défendent. Les activités routinières ne sont *jamaïs* examinées. Dans les institutions artistiques, le jargon de l'art agit comme un véritable « éteignoir » de sorte que plus personne n'ose contester les artistes — sauf quelques réprimandes quand il s'agit d'art public. Entre-temps, c'est un art contemporain moribond qu'on continue de célébrer dans les vernissages, un art terré derrière les murs aseptisés des galeries et des musées, encensé par une critique coincée, tandis que l'œuvre est ensuite récupérée par les universitaires en mal de doctorat. Dans un pareil climat, on ne peut survivre qu'en empruntant le masque de l'ennemi, répétant le discours en vogue et recourant à d'infinis subterfuges. ←

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

face of the enemy, talking the talk, and practising infinite ruses. ←
This column was created by the Artex te 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 Artex te Information Centre's Web site: www.artex te.ca/publicart.

NOTES

1. Robert Adams and Rajeev Sethi (ed.), *Aditi: The Living Arts of India*, Washington, Smithsonian Institution, 1985; or B.N. Sharma, *Festivals of India*, New Delhi, Shakti Malik Abhinav, 1978.
2. L'exposition s'est tenue du 19 juin au 3 août 2003. Les commissaires Stefan et Jason St-Laurent préparent, pour 2004, une publication sur l'exposition et le scandale qui en a découlé / On exhibition from June 19 to August 3, 2003. Curators Stefan and Jason St-Laurent are preparing a book on the show and ensuing scandal that will be out in 2004.
3. Voir / See <http://www.uqtr.ca/dessin/stupa>.
4. Gérald Godin peignait des poèmes sur le mur de sa maison au carré Saint-Louis, ce qui confère une certaine validation historique à notre projet / Godin had been known to paint poems on the side of his Carré St-Louis flat, providing us with historical validation for our concept.
5. Du 25 août au 17 octobre 2003 / From August 25 to October 17, 2003.
6. Le *stupa* symbolise le *Bouddhadharma* qui symbolise l'instabilité et la non-existence des fonctions mentales comme la mémoire et la sensation / The *stupa* symbolizes the *Buddhadharma*, signifying the instability and non-existence of mental aggregates like memory and sensation.
7. Yzabelle Martineau, *Le Faux littéraire : plagiat, intertextualité et dialogisme*, chap. 3 : « Richard Purdy : le plagiat dans les arts plastiques », Québec, Nota bene, 2001; Suzanne Folsy, « Artefacts en canon et artiste en fugues », *Æ: La revue électronique de la Société Canadienne d'Esthétique*, vol. 7, automne 2002; Johanna Mizgalla, *The Museum in the Work of Lance Bélanger and Richard Purdy*, Master's thesis in Art History, Concordia University, 1996.
8. Le public n'a pas accès au réacteur 60 cobalt, le bloc opératoire central, ni à l'atelier de l'artiste / The public is not given access to the cobalt 60 reactor, the heart surgery suite, or to the artist's studio.