

Esthétiques urbaines émergentes Emerging Urban Aesthetics

Julie Boivin

Numéro 69, automne 2004

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/8965ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Boivin, J. (2004). Esthétiques urbaines émergentes / Emerging Urban Aesthetics. *Espace Sculpture*, (69), 22–25.



ESTHÉTIQUES URBAINES ÉMERGENTES

EMERGING URBAN AESTHETICS

JULIE BOIVIN

Les pratiques urbaines parfois qualifiées de « relationnelles » (Bourriaud), d'« infiltrantes » (Loubier, 3^e Impérial), de « passages entre l'art et la vie », de glissements de « formes d'art » à des « formes de vie » (Bourriaud, Rancière) valorisent le contact social immédiat et informel en exploitant les attributs physiques, sociaux et symboliques d'un « site » pour faire surgir une « situation » dynamique relationnelle, commémorer ou susciter une expérience particulière de l'espace public. Ces expériences, *a priori* indéfinissables et particulières à chaque intervention, découlent de la mise en œuvre d'une stratégie singulière. Il serait probablement possible de faire une typologie des stratégies des pratiques urbaines, mais chacune commande sa manière de déployer son propre principe actif.

Comme le projet artistique s'intéresse aux dimensions formelles, sémantiques et sociales de la ville, il y a lieu de se demander comment celui-ci est reçu par le passant, ce « pratiquant de l'ordinaire », pour utiliser l'expression de Michel de Certeau. L'intervention artistique interpelle un public qui est loin d'être passif, qui n'est pas nécessairement là pour faire l'expérience d'une « œuvre ». Dans ses modes de vie prenant place dans l'urbain, le public est déjà pleinement engagé dans la production du sens du lieu parcouru et même dans la détermination de la forme urbaine. Avec ses propres conduites esthétiques, polémiques ou éthiques¹, il fait usage du lieu physique et le détourne de sa fonction.

Cette manière d'envisager la pratique urbaine « vernaculaire » amène une série de questions souvent inexplorées dans les discours sur l'art. S'il est généralement admis que l'artiste n'intervient jamais en terrain neutre, il est par ailleurs périlleux de cerner la part de l'art dans l'expérience esthétique des participants. Quel est le « fond urbain » que les artistes investissent ? Que signifie investir un lieu « habité » ou investir le « réel » ou la « vie » ? Quels sont les critères qui président au choix d'un lieu d'intervention ? On entretient souvent des préjugés favorables ou défavorables en regard de la qualification d'un lieu. Par exemple : la place publique ou le parc considérés d'emblée comme des lieux de socialisation : la station de métro ou le stationnement, souvent présumés être des « non-lieux », anonymes, homogènes, isotropes. De ces critères découle la stratégie adoptée pour mettre en place une « situation » dans l'urbain. À quelle aune apprécier son déroulement si le rôle de l'artiste consiste à n'en mettre en place que les bases, puisque, dans l'urbain, c'est en agaçant et en mobilisant l'environnement par une activité perceptive et expressive que les acteurs produisent *ensemble* un champ d'observabilité et d'action partagé² ? Sur quoi fonder une analyse critique de ces aller-retour de « l'*in situ* à l'*in socius* », pour reprendre l'idée de Bourriaud ? Ces questions sont d'autant plus importantes que les prémices de plusieurs interventions appellent la remise en question de l'espace public dans toutes ses dimensions et qu'il devient courant d'invoquer, à leur sujet, la dynamique de présumés « nouveaux espaces publics ».

En regard de nos pratiques de la ville, dans un contexte où les modes de vie sont de plus en plus axés sur la mobilité, alors que

Urban practices, sometimes described as “relational” (Bourriaud), “infiltrating” (Loubier, 3^e Impérial), as “passages between art and life,” and as shifts from “art forms” to “life forms” (Bourriaud, Rancière), favour immediate and informal social contact. They take advantage of a “site's” physical, social and symbolic attributes to bring out a dynamic, relational “situation,” to commemorate, or to elicit a particular experience of public space. These experiences, indefinable and specific to each intervention from the outset, ensue from the implementation of a singular strategy. It may be possible to create a typology of urban art strategies, but each practice has its own way of effectively using its active components.

Because the art project is about a city's formal, semantic and social dimensions, there is good reason to ask how it is received by the passerby, that “practitioner of the everyday” (Michel de Certeau). The public addressed by the artistic intervention is far from passive, it is not necessarily there to experience the “work.” In its way of experiencing city life, the public is already fully engaged in giving meaning to a place, even in determining urban form. Through their aesthetic, polemical, or ethical behaviour,¹ people make use of the physical place and alter its function.

This way of envisioning “vernacular” urban practice leads to a series of issues often unexplored in art discourse. Although it is generally accepted that an artist does not intervene in neutral ground, in other respects it is dangerous to define art from the participants' aesthetic experiences. What is the “urban substance” that artists work with? What does it mean to invest an “inhabited” place, to invest “reality,” or “life”? What are the criteria for choosing the location of an intervention? We often foster favourable or unfavourable prejudices regarding the description of a place. For example: the public square or park is immediately considered a place to socialize, while the metro station or parking lot is often presumed to be an anonymous, homogeneous, isotropic “non-site.” From these criteria, a strategy is adopted to create a “situation” in the urban environment. But how can its development be appreciated if the artist's role is only to put the foundations in place? For, in an urban setting, it is by organizing and mobilizing the environment through perceptive and expressive activity that the actors *together* produce an observable field of shared action.² On what do we base a critical analysis of these comings and goings from “*in situ*” to “*in socius*,” to again take up Bourriaud's idea? These issues are all the more significant in that the premise of many interventions calls for a complete rethinking of public space, in all its dimensions, and that, in referring to it, one commonly refers to the presumed emergences of “new public spaces.”

With respect to our city practices — in the context of a way of life increasingly focused on mobility, in which everyone “cobble up” their own urbanism from practical and aesthetic considerations, in varying degrees and according to a plurality of situations —, I would be tempted to believe, following Pierre Mayol's example, in a reshaping of the public space as



KAREN SPENCER, *Facing the Lost*, avril 2004. Dans le cadre de l'événement / in « La lumière comme surmoi », organisé par / organized by Dazibao, centre de photographies actuelles. Photo : Marie-Orphée Duval.



Pendant plusieurs jours, l'artiste agit à titre de témoin en narrant sur bandes sonores des événements du réseau sous-terrain du métro de Montréal, d'autres qui eurent lieu le long du canal de Lachine — par exemple, la noyade d'un enfant —, et des souvenirs d'enfance. Le 17 avril, au métro Sherbrooke, Karen Spencer invitait les passants à écouter ces moments (sur des casques d'écoute) et à s'en imprégner, en superposant les images mentales, suscitées par les histoires qu'elle raconte, à un autre lieu. L'auditeur imagine alors des événements qu'il n'a pas vécus, tout en observant le va-et-vient des trains du métro et des passagers.

For several days, Spencer acted as a witness, relating events on a sound track that happened underground in the Métro de Montréal along with others that took place on the Lachine Canal, for example, a child's drowning, childhood memories and so on. On April 17, at Métro Sherbrooke, she invited passersby to listen to these stories on earphones, and to absorb them while superimposing their mental image to another place. Listeners then imagined an event they had not experienced while watching trains and passengers come and go.

Dans la lignée de ce qu'il appelle lui-même un « terrorisme sémiotique », l'artiste glisse un rectangle noir dans les pages de la revue, ce geste de « blocage » par le noir signifiant à la fois Censure et Anarchie, et se présentant comme un acte de résistance contextualisé. La présence du rectangle noir préfigure par ailleurs, de manière énigmatique, une intervention à venir, dans le cadre de l'événement organisé par le Centre d'information Arttexte à l'automne 2004.

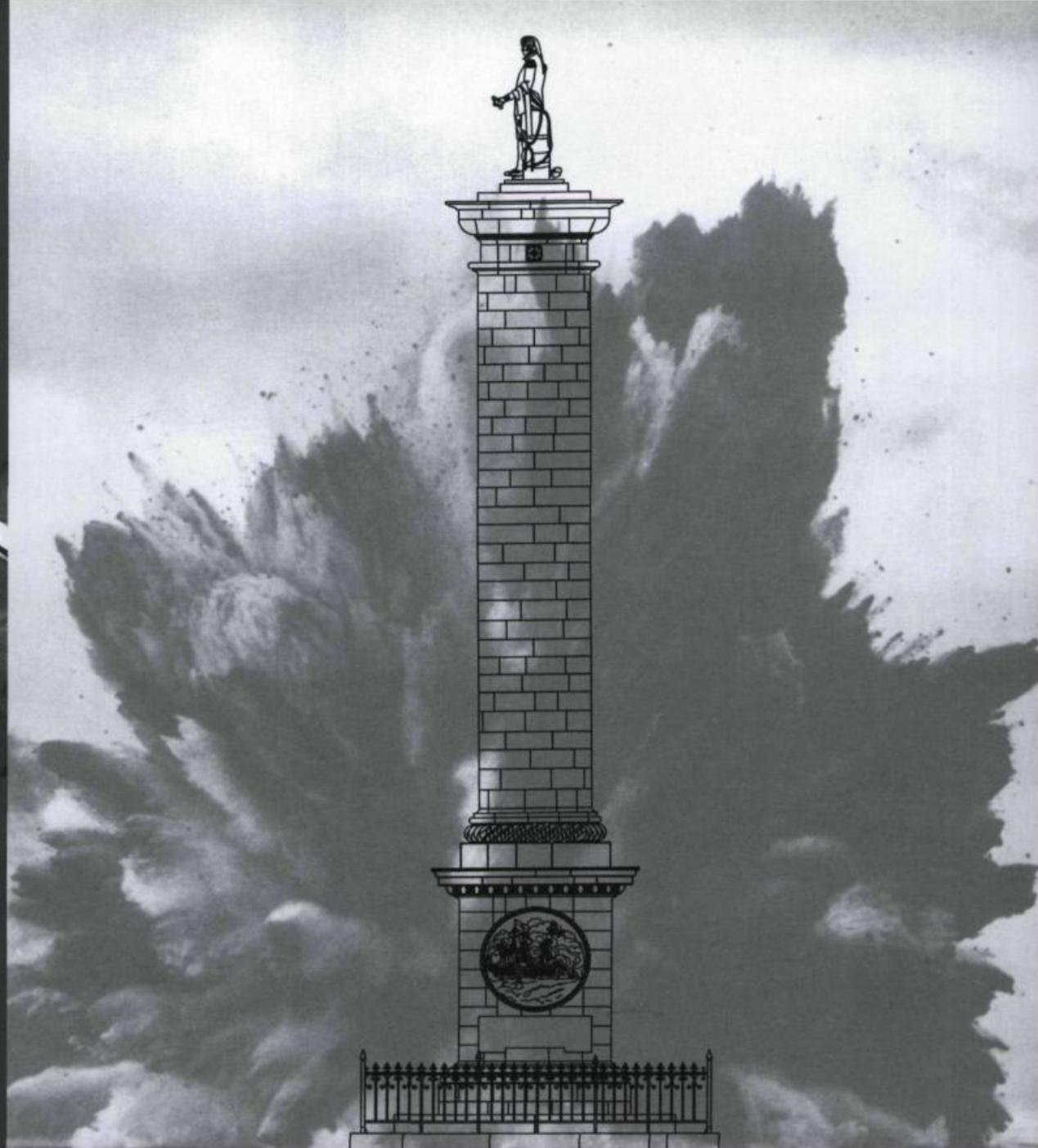
In the tradition of what the artist calls "semiotic terrorism," he slipped a black rectangle onto the pages of the magazine. This gesture of "blocking out" with black signifies both Censorship and Anarchy, and is presented as an act of contextualized resistance. The presence of this black rectangle also enigmatically prefigures a future intervention in conjunction with the event Arttexte Information Centre is organizing in the fall of 2004.



MATHIEU BEAUSÉJOUR, extrait de la série / from the series of *Image Média / Media Image*, 2004. Anti-© Internationale Virologie Numismatique / Mathieu Beauséjour, 2004.



MATHIEU BEAUSÉJOUR, détail
du projet *Horatio Nelson
1758-2002* / detail of *Horatio
Nelson 1758-2002*, 2002.
Photo : Anti-© Internationale
Virologie Numismatique /
Mathieu Beauséjour.



Le 1^{er} juillet 2002, jour de la Confédération, l'artiste dépose des bâtons d'explosifs en bronze sur le socle de la colonne Nelson, place Jacques-Cartier. Cette effigie de l'amiral britannique Horatio Nelson (1758-1805) érigée en 1809 sert à glorifier sa victoire à la Bataille de Trafalgar le 21 octobre 1805. L'intervention artistique se rapporte à la tentative de faire exploser le monument par un groupe de jeunes hommes en date du 20 novembre 1893. Ils voyaient en ce monument un symbole de l'impérialisme britannique. Une affiche fixée à la clôture entourant le monument cite les propos de l'honorable juge Dugas lors du procès des jeunes gens : « Des dangers beaucoup plus sérieux et / beaucoup plus graves que l'existence du / monument Nelson nous menacent. » Une autre composante de l'œuvre se retrouve dissimulée dans la collection permanente du Centre d'histoire de Montréal. En 1999, la Ville de Montréal décida de remplacer la statue endommagée de l'amiral par une réplique de l'original qui se retrouve sur le sol même du musée. L'artiste surélève la statue sur un piédestal recouvert de feuilles d'or.

On July 1, 2002, Canada Day, the artist placed bronze-cast sticks of dynamite at the base of Nelson's column in Place Jacques-Cartier. This statue of British Admiral Horatio Nelson (1758-1805) was erected in 1809 to glorify his victory at the Battle of Trafalgar on October 21, 1805. The art intervention is related to the attempt by a group of young men to blow up the monument on November 20, 1893. They saw the monument as a symbol of British imperialism. A plaque attached to the fence cites the words of Mr. Justice Dugas during the trial, "Much more serious and grave dangers threaten us than this Nelson monument." Another element of this work is found hidden in the Centre d'histoire de Montréal's permanent collection. In 1999, the Ville de Montréal decided to replace the damaged statue of the admiral with a reproduction of the original, which is in this same museum. The artist raised the statue onto a pedestal covered in gold leaves.

chacun « bricole » sa propre urbanité à partir de considérations pratiques et esthétiques, à des échelles variables et en fonction d'une pluralité de situations, je serais tentée de croire, à l'instar de Pierre Mayol, à un remaniement de l'espace public dans une sorte de privatisation progressive qui serait peut-être une solution de continuité entre l'intime et l'inconnu³. Ainsi, ce serait peut-être la manière d'investir l'espace qui serait nouvelle : l'ouverture à des expériences sensibles d'un lieu connu qui suscitent l'expression de notre altérité et qui mettent à l'épreuve l'ordinaire de la perception et nos modes de représentation. Dès lors, il apparaît intéressant d'accorder autant d'attention aux stratégies artistiques qu'aux conduites des « non-producteurs de culture » (Certeau) pour comprendre comment ces pratiques « situées » deviennent lisibles et sont symbolisées, comment les espaces « pratiqués » par les uns et les autres se rencontrent dans l'urbain.

Les pratiques actuelles sont souvent éphémères et transitoires. C'est ce qui fait leur intensité et marque fortement l'imaginaire. Leur expérience fait appel à la mémoire en même temps qu'elle participe à la construction de celle-ci, en puisant à même des archives de perceptions polysensorielles, d'expériences phénoménologiques et de canevas relationnels. Ce type d'expérience ne laisse souvent pas de traces tangibles autres que celles que documentent les ouvrages spécialisés traitant des démarches et des intentions de l'artiste et du déroulement du processus. De plus, comme le mentionne Jacques Rancière, les pratiques actuelles, en autant qu'elles soient à l'écoute d'un retour sensible, entraînent généralement une perte de visibilité des choses de l'art⁴. Il serait sans doute pertinent de tenter de repérer des « formes de visibilité » autant que des « moments » du projet sans attendre l'arrivée à destination d'une forme aboutie dans la synchronicité des regards et des perceptions.

L'exploration des multiples natures de l'expérience esthétique aurait sans doute avantage à faire usage des grilles de lecture issues de plusieurs champs disciplinaires. Le geste d'artiste peut interpeller sur le mode de l'étrangeté réciproque autant que sur celui de la co-présence relationnelle et participative. Il concerne bien plus que le *soi* et l'*autre*, et l'espace ainsi créé ne se limite pas à celui des *producteurs*. On connaît déjà la richesse de ces moments précieux, rares et fragiles que sont la rencontre, le partage, le don, l'écoute et toute forme d'engagement qui nous touche individuellement et collectivement. On soupçonne toutefois la richesse de types d'interaction non valorisés dont les sciences sociales et humaines mesurent la portée (interactions « non focalisées » basées sur « l'inattention proche », voire même d'autres attitudes telles que « l'inattention polie »). La mise en forme sociale et sensible de l'espace public est ainsi pensée dans toute sa richesse, et avec toutes ses possibilités. Les compétences socio-esthétiques des citoyens sont effectivement mises en vue, dans des lieux précis et selon des logiques temporelles particulières. La richesse, donc, de tout ce *non-vu* ou de ce *non-entendu* influence la mise en place et le déroulement de la « situation » et revêt des formes intelligibles : activités qui s'ajustent réflexivement, signes, images, ambiances et autres données que peuvent interpréter les acteurs à partir de perspectives et de situations particulières, qui configureront la forme et le sens de l'urbain et qui alimentent l'imaginaire. ←

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

a kind of progressive privatization, providing continuity, perhaps, between the private and the unknown.³ This might be a new way to use space: openness to the sensory experience of a well-known place that makes us aware of our differences, tests our ordinary perception, and questions our modes of representation. It then would appear pertinent to pay as much attention to the behaviour of “non-producers of cultures” (Certeau) as to artistic strategies, to understand how these “situated” art practices become readable and are symbolized, and how the spaces people “use” in the city take shape.

Current art practices are often ephemeral or transitory. This is why they are so intense and remain vividly in our imagination. Their experience stimulates memory and at the same time takes part in its construction, drawing directly from our store of polysensorial perceptions, phenomenological experiences and relational frameworks. This kind of art leaves few tangible traces other than the specialized ones that document the works, showing the artist's intentions, concerns and unfolding process. Also, as Jacques Rancière mentions, much as current practices look for a sensitive response, they generally lead to a loss of visible art objects.⁴ It would certainly be relevant to try and locate a project's “forms of visibility,” and its “moments,” without waiting for formal completion in the synchronicity of gazes and perceptions.

When exploring the numerous kinds of aesthetic experience, surely it would be worth interpreting them from the perspective of several disciplinary areas. The artist's gesture may call upon a form of mutual strangeness as easily as upon relational and participatory co-presence. It concerns much more than the *self* and the *other*, and the space created in this way is not limited to that of the *producers*. We are already aware of the richness of these precious, rare and fragile moments that are the encounter, sharing, giving and listening, all forms of engagement that touch us individually and collectively. I wonder, however, about the richness found in non-valued kinds of interaction, the consequences of which the social sciences and humanities assess — “non focused” interactions based on “near inattention,” indeed even other attitudes such as “polite inattention.” The sensitive social shaping of a public space is thus thought out in all its richness and potential. The citizens' sociological-aesthetic competencies are effectively put on view in precise locations and according to specific temporal logic. The richness of all the *unseen* and of the *unheard* influences the setting up and unfolding of a “situation” and takes on intelligible forms. These activities are reflectively adjusted as signs, images, moods, and other data that the actors can interpret from particular perspectives and situations, shaping the form and meaning of a city and nourishing the imagination. ←

TRANSLATED BY JANET LOGAN

This column was created by 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 the Artex
te Information Centre's Web site: www.artex.te.ca/publicart.

NOTES

1. Esthétiques, lorsqu'elles ouvrent un espace propre dans un ordre imposé, comme le fait le geste poétique qui plie à son désir l'usage de la langue commune dans un réemploi transformant : polémiques, lorsqu'elles tracent leurs chemins dans la résistance du système social par des opérations à peine visibles : éthiques, lorsqu'elles restaurent un espace de jeu, un intervalle de liberté qui permet de prendre ses distances, de défendre l'autonomie d'un propre. Voir Luce Giard dans Michel de Certeau, Luce Giard et Pierre Mayol, *L'invention du quotidien*, T. II : *Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essai », 1994 / Aesthetics, when it works imposingly in the space, like a poetic gesture when it bends common language at will in a transforming re-use : polemics, when it makes its way, resisting the social system through barely visible methods : ethics, when it restores a space to play, a free space that lets one keep one's distance, defend one's autonomy. See Luce Giard in Michel de Certeau, Luce Giard and Pierre Mayol, *L'invention du quotidien*, T. II, *Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, coll. “Folio Essai,” 1994.
2. Grégoire Chelkoff et Jean-Pierre Thibaud, *Les mises en vue de l'espace public*, Grenoble, Cresson / Plan Urbain / École d'architecture de Grenoble, 1992 / Grégoire Chelkoff and Jean-Pierre Thibaud, *Les mises en vue de l'espace public*, Grenoble, Cresson / Plan Urbain / École d'architecture de Grenoble, 1992.
3. Le niveau de connaissance et, dès lors, de confort, que l'on a de lieux précis régulièrement parcourus leur confère une stabilité relative qui permet de les remanier, de les re-fabriquer en y appliquant sa propre loi en vertu d'impératifs fonctionnels ou esthétiques, d'en détourner le sens et l'usage. Voir Pierre Mayol, *op. cit.* / The level of knowledge and, consequently, of comfort that one has in precise regularly-visited places gives them a relative stability and enables them to be modified and re-shaped according to function and aesthetic demands, altering their meaning and use. See Pierre Mayol, *op. cit.*
4. Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, Éditions de la Fabrique, 2000.