

Qu'a-t-on dit à Dublin à propos de la sculpture publique? Suite

What did they say about public sculpture in Dublin? Continued

Elizabeth Wood

Volume 6, Number 3, Spring 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9786ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Wood, E. (1990). Qu'a-t-on dit à Dublin à propos de la sculpture publique? Suite / What did they say about public sculpture in Dublin?: Continued. *Espace Sculpture*, 6(3), 36–41.



QU'A-T-ON DIT À DUBLIN À PROPOS DE LA SCULPTURE PUBLIQUE?

Il est à noter que la première partie de cet article est parue dans le précédent numéro d'ESPACE, vol. 6 n° 2.

Plusieurs propositions d'intérêt ont été présentées par Richard Andrews dans une communication intitulée *Seattle: Learning the Language of Public Art*. Andrews, un Américain, a été coordonnateur du programme Art in Public Places de la Seattle Arts Commission de 1978 à 1984. Dans sa présentation il identifie trois types d'art public : le monument commémoratif, le repère (comme la Tour Eiffel) et l'objet esthétique. Il rend compte ensuite d'une expérience très révélatrice, celle de demander à un enfant de dessiner la ville très ordonnée qu'est Seattle. La vision du bambin fait ressortir tout ce qui importe aux enfants : il élimine les édifices aux toitures sans intérêt, dessine une grande roue de manège aussi volumineuse qu'une tour de six cents pieds, etc. De cette manière, Andrews comprend que l'image qu'on se fait d'une ville est changeante, malléable... que c'est à l'intérieur de cet espace que se situe l'art et qu'à travers lui nous pouvons transformer cette image... Pour les architectes, designers et ingénieurs impliqués dans le projet "pédestre" relativement peu emballant de concevoir un relais électrique (d'ailleurs érigé sur un site où les maisons allaient être démolies et les souvenirs disparaître), l'apport des artistes fut déterminant. Au lieu d'ériger une clôture de béton et de peindre les transformateurs en gris, ils ont laissé un côté transparent au

LA SCULPTURE PUBLIQUE : RÉCENTS PROJETS, NOUVEAUX DÉVELOPPEMENTS ET L'AVENIR DE LA SCULPTURE PUBLIQUE
PUBLIC SCULPTURE - RECENT PROJECTS, NEW DEVELOPMENTS
AND THE FUTURE FOR PUBLIC SCULPTURE

WHAT DID THEY SAY ABOUT PUBLIC SCULPTURE IN DUBLIN?

Please note that the first part of this article appeared in ESPACE, vol. 6 n° 2.

Elizabeth Wood

Several innovative propositions were presented in a paper entitled "Seattle: Learning the Language of Public Art" by Richard Andrews (USA), Coordinator of the Art in Public Places Program, Seattle Arts Commission from 1978-84. Andrews identifies three types of public art: the commemorative (ie. civil monument); the landmark (ie. Eiffel Tower in Paris) and the object of beauty. Andrews grounded his work on a revealing experience in which he asked a child to draw a map of neatly and tightly ordered Seattle. The child's vision emphasized all those things important to a child: elimination of any building without an interesting top, rendering a ferris wheel as large as a 600 foot space needle, etc. The city image, Meagher learned, is malleable in our minds.....it is the realm inhabited by public art, and through which we can transform this image. For the architects, designers and engineers involved in the relatively "pedestrian" and unexciting project of designing an electrical receiving substation site (which would be built on a block from which homes and memories would be demolished and removed) was greatly modified by the involvement of artists on the design team. Instead of a concrete perimeter fence and grey transformers, the substation had a transparent side and a chain link fence, so that one could look in. Inside, the equipment was colour-coded in pink, yellow and green,

relais et l'ont entouré d'une clôture en chaîne qui ne bloque pas la vue. À l'intérieur, l'ensemble du système a été coloré selon un code précis en rose, jaune et vert de sorte que si «quelqu'un suit des yeux tous les constituants verts, il peut "voir" l'énergie électrique entrer dans la ville, se répandre dans les différents transformateurs et finalement pénétrer dans chaque maison». Dans un autre projet, celui d'une carrière abandonnée, Robert Morris a carrément découpé une forme à même la pente à 40°, accentuant le cratère plutôt que de le recouvrir avec une oeuvre "d'embellissement". Ainsi, l'artiste a créé un monument qui témoigne des ravages de la société industrielle plutôt que de chercher à les camoufler.

Pour conclure, Andrews s'interroge, un peu comme l'a fait Elsen (première partie), sur les possibilités de permanence de l'art public : «La permanence est une notion erronée quand elle est appliquée à l'art public et à l'environnement construit puisque, dans ces cas-là, la seule vraie constante est le changement». À son avis, la permanence est un concept directement «emprunté à l'univers des musées»; elle «limite les expérimentations qui sont indispensables lorsqu'on cherche à comprendre la relation entre le modernisme et la réalité de nos espaces

publics... les oeuvres bâties pour durer deviennent des objets figés tandis que celles conçues à court terme permettent de poursuivre des recherches plus pertinentes quant aux liens qui existent entre les artistes contemporains et le public».

Mentionnons un autre projet, le *Hospital Arts UK*, fondé en 1973 sous le nom de Hospital Arts Manchester et agrandi en 1987-1988. Peter Senior d'Angleterre, directeur des programmes *Arts for Health* et *Partnership Environmental Art Organization*, décrit comment Hospital Arts Manchester, maintenant devenu national, diffuse des renseignements et des conseils à tous ceux qui veulent intégrer le milieu des arts à celui de la santé publique. Logé au Department of Architecture and Landscape de la Manchester Polytechnic, le centre met de l'avant que a) pour le patient, l'oeuvre d'art constitue un objet de stimulation et de "désennui" b) qu'elle s'avère un moyen de réflexion et de contemplation c) qu'elle accroît le moral des employés d) et favorise la communication entre eux. Le but poursuivi est en fait de rendre le milieu de la santé plus digne et plus humain. Le centre emploie dix artistes à temps plein, auxquels s'ajoutent plusieurs artistes de passage; ils ont le loisir d'accepter des commandes et de devenir des artistes en résidence.

Ceci leur permet de poursuivre un questionnement sur «la fonction et le sens de l'art dans le milieu de la santé, dans ce milieu particulier où le spectateur est un public "captif" entouré d'une communauté d'intervenants (médecins, infirmiers...) attentifs et sensibles à leurs besoins».

Co-organisateur de *Skulpture Projekte in Munster 1987*, l'auteur et conservateur Friedrich Meschede a commenté son projet et celui de *Munster: Skulpture 1977*, en notant la controverse qui entoure la sculpture publique. Il a parlé de Joseph Beuys qui, ayant décliné l'offre de participer à la manifestation de 1977, déclara de manière fracassante : «La sculpture publique est de la pollution esthétique». À cette époque, Beuys refusait de s'attaquer aux problèmes urbains en décorant les villes avec des sculptures traditionnelles. Dix ans plus tard, à l'exposition de 1987, le jeune sculpteur Thomas Schütte prônait le contraire en affirmant que son désir premier était «de garnir cet endroit...» (d'une sculpture qui représentait deux cerises sur une colonne, comme une immense

A DISCUSSION OF SELECTED SUBMISSIONS FROM THE INTERNATIONAL CONFERENCE ON SCULPTURE, DUBLIN, IRELAND: AUGUST 1988



«so if, for example, one followed all the green components, one could visualize the electricity coming into the city and then going out through the transformers into individual homes». In another project, when presented with a former gravel site (sloping at 40 degrees) the artist Robert Morris deliberately carved out a particular shape from the slope, more an open pit than beautification project. In this example the artist, according to Andrews, created a monument which, «rather than cover up, remembers the evils of industrial society».

In conclusion Andrews, like Elsen earlier on, questions the feasibility of permanence in public art. «Permanence is a fraudulent conception when applied to public art and the built environment... the only constant is change.» Permanence in public art is a concept which he feels we «pulled from the museum field.» It «limits the very experimentation which is necessary as we grapple with the relation of Modernism to the reality of our public spaces... Works deliberately meant for the long term can have one purpose, while works meant for the short term can provide a very viable vehicle for pure research into the relation of contemporary artists to a public audience».

Another project of considerable interest, Hospital Arts UK, was founded in 1973 as Hospital Arts

Manchester, and expanded in 1987-88 after fifteen years of work. Peter Senior (director of England's 'Arts for Health' programme and also 'Partnership' - Environmental Art Organisation) describes how the now national Hospital Arts Manchester centre gives information and advice to all who are concerned with integrating art as a fundamental part of health care. Housed in the Department of Architecture and Landscape at Manchester Polytechnic, the centre believes that a) patients hospitalized benefit from art through stimulation and reduction of boredom; b) that it provides an opportunity for contemplation and reflection; c) that staff morale is lifted, and d) that inter-staff communication is increased. With its goal of providing a «human and civilized environment for health care», the organisation's ten full-time (and several temporary) artists are provided with the opportunity for commissions and residences, and the opportunity to seriously question «the function and meaning of art in relation to a captive audience and a sensitive and caring community».

The *Skulpture Projekte in Munster 1987* and *Munster: Skulpture 1977* were discussed by writer and freelance curator Friedrich Meschede, the Munster Project co-organizer, in a paper which reveals the controversy surrounding public sculpture. He cites Joseph Beuys who initially refusing to partici-

pate in the first exhibition (1977), made the provocative statement that «public sculpture is aesthetic pollution.» Beuys at that time refused to solve urbanization problems by decorating the city with traditional sculpture. Ten years later, at the 1987 exhibition, the young sculptor Thomas Schütte affirmed the contrary, stating that his main wish was to «garnish this place...» (with a sculpture consisting of two cherries on a column, like an oversize chessman...). According to Professor Meschede, the latter reflects to a large extent the current view of sculpture in Germany where, since 1949, the law "Kunst am Bau", which requires 1/2 % to 2 % of total public building expenses to be allocated to a work of art has been relatively unsuccessful. Questioning the role of public sculpture, Meschede proposes that within this context, sculpture is often just "decoration", more or less a cultural disguise for bad architecture, more or less a kind of commission program for bad artists.

The Munster exhibitions involved ten projects in 1977 and fifty six in 1987, both of which were «reactions to the misuse of public sculpture in Germany.» After familiarizing themselves with the city,

pièce d'échec...). Cette position, selon le professeur Meschede, reflète bien la perception actuelle de la sculpture en Allemagne où, depuis 1949, la loi "Kunst am Bau" stipule que 1/2 à 2% du budget total d'un projet public doivent être alloués à une œuvre d'art. Une loi qui en réalité s'est avérée peu efficace puisqu'alors, d'affirmer Meschede, la sculpture a souvent été réduite à un rôle décoratif, un quelconque déguisement culturel pour de mauvaises architectures, réduite également à un système de commandes pour les mauvais artistes.

L'exposition Munster de 1977 comptait dix projets et celle de 1987 cinquante-six; les deux se voulaient «une réaction à la mauvaise utilisation de la sculpture publique en Allemagne». Après s'être familiarisés avec la ville, les artistes étrangers ont travaillé en collaboration avec le conservateur afin de définir leur projet. Les contrats assuraient que les œuvres resteraient sur le site pour une période de trois mois. Un an plus tard, en effet, on constatait que la pièce de Richard Serra avait disparu, que celle de Dan Graham avait été détruite suite à l'invasion

du lieu par des itinérants; la première sculpture de Sol Lewitt, une pyramide blanche, avait été démolie par les organisateurs et sa deuxième pièce, *Dedicated to the Missing Jews*, manque aujourd'hui.

ART PUBLIC ET ÉDUCATION

La relation qui existe entre ces deux mondes est soulignée par Sally Morgan, artiste et professeure au Darlington College of Arts d'Angleterre, dans son exposé : *Beyond the Aesthetic Adventurer: Public Art and Education*. Morgan attribue le fossé actuel qui existe entre art public et éducation à une perception romantique des artistes. Ils seraient (lui a-t-on enseigné) «des héros situés quelque part entre Dieu et le diable... Nous (les artistes) étions des êtres privilégiés, différents; nous ne pouvions pas et ne devions pas nous attendre à être compris par les gens de la masse car nous possédions une perception, une vision des choses et eux non; nous comprenions la beauté et eux pas; nous souffrions et la souffrance provenait d'eux. Nous effectuions des voyages intérieurs secrets pour revenir riches d'un monde étrange et, si personne ne nous comprenait, c'était de la faute des autres. Notre unique responsabilité était envers nous-mêmes, nous n'avions pas de comptes à rendre et notre seul devoir était de nous "exprimer". Nous n'étions assurés que d'un public restreint, un public d'initiés qui s'élargirait peut-être un jour... Nos idoles étaient à la fois des martyrs et des êtres intrépides et libertins (des prototypes assurément très conflictuels)». Morgan explique comment l'Artiste avec un grand "A" a accepté ce rôle de marginal, d'être

perçu comme un Artiste-Héros, et comment (puis-que les martyrs et les héros, pour se définir, ont besoin d'ennemis) le public en général a été choisi pour tenir systématiquement ce rôle de l'ennemi. En observant les inconvénients provoqués par une telle situation, Morgan affirme que les artistes d'aujourd'hui, même s'ils se prétendent influents et investis d'un pouvoir sur le plan de l'éthique, ont tendance à éviter le type de discours qui les amènerait à détenir une influence et un pouvoir réels. Par là, ils acceptent la ghettoisation et l'absence de pouvoir et ce, autant pour eux en tant que groupe que pour l'art et le rôle qu'il a à jouer. Elle constate que les écoles d'art, en perpétuant ce stéréotype romantique, donnent une formation qui s'avère des plus nuisibles, et elle propose que soit instauré un nouvel état d'esprit. Que les étudiants s'interrogent sur : qui croyons-nous être? comment la société nous perçoit-elle? que devons-nous accomplir? quelle est notre influence réelle?... Parmi les réponses à ces questions, elle tire les catégories suivantes: a) des personnes qui donnent un service (historiquement à l'Église ou à l'État, aujourd'hui de manière plus générale aux promoteurs d'art); b) des observateurs critiques; c) des animateurs ou des agitateurs (éveillant la créativité du public, souvent par le biais d'une participation active); d) des copérateurs (travaillant avec des groupes ou des communautés afin de créer des œuvres qui correspondent aux opinions et aux aspirations de tous); e) des gens qui facilitent la création. Morgan donne des conseils pratiques pour que les artistes qui oeuvrent dans le secteur de l'art public développent des connaissances adéquates sur les plans social et financier, sur les contrats à signer entre les parties et sur

the artists invited from outside worked in collaboration with curators to define their project. Contracts guaranteed that works remained on site for three months. In effect, the works proved to be less than permanent: one year later Richard Serra's work had disappeared, Dan Graham's work had been destroyed (following a period of habitation by the homeless), Sol Lewitt's first sculpture, a white pyramid, had been demolished by the organizers and his second work *Dedicated to the Missing Jews* is missing today.

EDUCATION FOR PUBLIC ART

The relationship between these two worlds is examined by Sally Morgan (Senior Lecturer, Darlington College of Arts, England) in her discussion *Beyond the Aesthetic Adventurer: Public Art and Education*. Morgan attributes the current chasm between the two factions to the Romantic definition of the artist who were (she was taught) «heroic individuals, somewhere between God and the Devil.....we (artists) were special; we were different; we could not and should not expect to be un-

derstood by the common masses because we had 'insight' and they didn't; we understood 'beauty' and they didn't; we suffered and they caused pain. We made secret inward journeys and came back uttering strange tongues and if no-one understood us then it really was their own fault. Our only responsibility was to ourselves, we were answerable to no-one and our only duty was to 'express ourselves'.» The artist was assured that «our audience would be the 'enlightened'; they would always be few and would always more likely exist in the future than in the present.....our role models were martyrs, libertines and intrepid explorers, all of whom are models of conflict.» Morgan explains how the Artist with a "capital A", has accepted the role of apartness, the Artist-hero, and how (since martyrs and heroes need enemies to define themselves) the general public has consistently been cast in that role. Examining the current ravages of this tradition, Morgan believes that, while claiming ethical power and influence, today's artist tends to avoid the kind of discourse that would lead to real influence and actual power and, as such, unwittingly accept ghettoization and disempowerment, both for themselves as a group as well as for Art as a function. She believes that art colleges, in promoting this Romantic stereotype, are providing less-than-useful artist training.

The changes required to avoid this, according to Morgan, are attitudinal. She proposes that students of art ask themselves thought-provoking questions such as "Who do we think we are? How does society at large see us? What do we think we achieve? What is our actual effect?..." From the answers would be extracted the following categories:

ries; a) Servicer represented historically by church or state, today by the section of society which pays for art; b) Critical Observer; c) Catalyst or Animator (provoking creative action from their audience, often through active participation); d) Collaborator (working with group or community to create a work representing the views and aspiration of both parties); and finally e) Enabler or Facilitator.

Morgan provides practical advice in suggesting that artists working with public art develop the necessary skills; collaborative, social, financial and contractual. She advocates "stages" or apprenticeships with professional artists and arts organizations as a viable means to this end and emphasizes that public and social contextualized art requires, instead of conventional art courses, radically different attitudes and practice in order to function meaningfully.

British Lecturer and Public Art Consultant Malcom Miles in *Education for Public Art* extends this argument, explaining how British education reflecting the wider fragmentation of life and knowledge, splitting art, design and architecture into separate courses, often within separate institutions. As a result of this separation of education, he is not surprised at the scanty history of collaboration between the fields. Miles maintains that «only if mutual respect of differences is learned at the formative stage of first degree courses, will such a divide be overcome in professional practice.» He outlines differences between the approaches of art education and architecture education. Art acts as a focus for feeling and human sympathy, whereas urban development lacks both these qualities. In

le fait de travailler en collaboration avec d'autres. Pour y parvenir, elle suggère la mise sur pied de stages auprès d'artistes professionnels et d'organismes culturels. Pour que le secteur de l'art public fonctionne de façon significative, conclut-elle, on a moins besoin des cours d'art conventionnels que de développer des attitudes et des pratiques qui soient radicalement différentes.

Malcolm Miles, consultant en art public et conférencier, poursuit cette idée dans : *Education for Public Art*. Il explique comment l'enseignement britannique témoigne de la fragmentation de la vie et du savoir, sectionne les champs de l'art, du design et de l'architecture en des cours séparés les uns des autres et qui, souvent, sont dispensés dans institutions différentes. Devant un tel cloisonnement, il n'est pas étonnant que jusqu'ici on ait trouvé si peu de collaboration entre les disciplines. Miles soutient que «seul un respect mutuel acquis au tout début de la formation artistique éliminerait cette rupture sur le plan professionnel». Il souligne la diversité des méthodes d'approche entre l'enseignement de l'art et celui de l'architecture : le rôle de l'art étant de canaliser les sentiments humains, tandis que ces mêmes émotions disparaîtraient quand il s'agit de développer la ville; dans une exposition d'étudiants en art presque tout le travail, si expérimental

soit-il, est donné à voir comme terminé, tandis que dans un cours d'architecture il reste au niveau conceptuel et est présenté sous forme de dessins ou maquettes. Le type de dessins diffère aussi : pour les uns il est expressif et renvoie aux émotions personnelles et universelles, pour les autres il est le fruit d'un travail basé sur la perspective et des systèmes qui entendent favoriser la raison au détriment des sentiments. Les méthodes d'approche varient également : la plupart des étudiants en art fonctionnent individuellement alors que l'architecture favorise les regroupements en équipes (en art, cette pratique se retrouve surtout dans les domaines du cinéma et du théâtre). Un individualisme, d'ailleurs, qui a mené à une certaine méfiance quand intervient une personne autre que le créateur lui-même, tandis qu'on accepte volontiers qu'un projet en architecture puisse être réalisé par plusieurs auteurs. Miles affirme qu'on pourrait modifier cette situation en instaurant des terrains d'échange où les étudiants des deux disciplines auraient la possibilité d'œuvrer sur des projets communs, ce qui leur permettrait d'être sensibilisés aux différences et aux similitudes d'approche tout «en rejoignant le point de vue de l'autre sans le menacer». Constatant que, dans la société, beaucoup des changements majeurs sont plus ou moins dépendants de l'enseignement, «un début de rencontre à ce stade entre l'art

et l'architecture pourrait agir comme catalyseur... afin d'aboutir éventuellement à ce que les sphères du savoir soient moins compartimentées». Il identifie quelques pistes importantes pour ce nouvel enseignement et ce, peu importe que «l'art public» se donne sous forme de cours régulier ou comme une série de projets à réaliser dans le cadre d'un cours plus élargi. L'habilité à communiquer, par exemple, constitue un élément primordial, de la présentation préliminaire d'un projet à sa réalisation, en passant par les négociations et les consultations; et le jeu de rôle s'avère un bon

Quelques conférenciers au colloque/Several of the conference participants : Eduardo Chillida, Albert Elsen, Dani Karavan, Lynn Cooke, Simon Benetton. Photo : Beth Ridgell, 1988.



student fine art exhibitions, nearly all the work, however experimental, is presented in its finished form, whereas in an architecture course the work is conceptual, presented in the form of a drawing or maquette. The type of drawing also differs; for fine art students, drawing is expressive, dealing with feelings about the world and self, whereas «the classic architecture drawing is the product of systems and perspectives designed to promote reason over feeling.» The work method differs between the two disciplines: most fine art students work on their own, whereas architecture courses involve team work the equivalent of which is found in fine arts only in film and drama. The ideology of individualism has caused fine art to «cast suspicion on any 'interference' by other than the author of the work, whereas in architecture projects the 'authorship' is multiple».

Miles believes that changes in this situation could be made through the creation of areas of interaction between the two fields, allowing students from both subject areas to work on the same project. In this way, they would become aware of differences and similarities, «moving toward each other's viewpoint without threatening it.» Miles suggests that since most major changes in society depend in some way on education, «the beginning of a rela-

tionship between art and architecture in education could be a catalyst... to a less fragmented sphere of knowledge.»

Miles outlines the areas of importance for the content of this new education, regardless of whether public art is taught as a course or as a set of projects within a broader course. Communication skills, necessary in public art projects for presentation of a brief and for negotiating a proposal from idea to reality, involve presentation, negotiation and consultation. Role-playing is proposed as a means of improving these skills. Documentation can involve photographic processes as well as the accumulation of media resources and personal interviews, conversations, and research about physical location, people, and local history. Hands-on experience for the development of these skills can be found through placements arranged with established artists and public art groups.

At the Glasgow School of Art in Scotland, a course in Environmental Art has been established. The head of that department David Harding, in his submission entitled *Public and Private* describes the course as one which attempts namely to strengthen collaboration and to encourage direct interaction between the students and local author-

ity departments, police, and other host situations relevant to their proposals. It advocates, in addition, the attendance by fine art students at lectures and critiques of work in the departments of architecture, urban design and landscape and planning. The course «not only forge(s) links between art and architecture, but also create(s) a synthesis of art and the city and attempt(s) to create a public art of ritual and expression, mythical, radical, universal.»

ART AND ARCHITECTURE

Fresh perceptions of the relationship between architecture and sculpture are revealed in *Architecture and Sculpture - Towards an Integrated Environmental Public Art*, by Liam Kelly, Exhibition Director of Orctagon Gallery in Ireland. Like Miles, Kelly rec-

moyen de renforcer cette habilité. L'aspect documentation, quant à lui, comprendrait plusieurs niveaux : la photographie ainsi que l'ensemble des techniques médias; les entrevues personnelles et les conversations; les recherches sur les lieux, les gens et sur l'histoire locale. Finalement, il serait possible d'acquérir une expérience pratique et de se perfectionner grâce à des stages auprès d'artistes professionnels et au sein d'organismes culturels.

Un cours sur l'art environnemental a été mis sur pied au Glasgow School of Art en Écosse. Le chef du département, David Harding, dans une présentation intitulée *Public and Private*, explique que l'on tente de renforcer l'aspect collaboration et d'encourager une interaction directe entre les étudiants et les autorités locales, le corps policier et les autres organismes liés à leur projet. De plus, on invite les étudiants à participer aux conférences et aux évaluations des projets qui se font aux départements d'architecture, d'architecture du paysage et d'urbanisme. Le cours cherche à «répondre aux développements de

ognizes the tendency to categorize architecture, which involves functional problem-solving activity, as design, and the tendency as well to designate fine art as an expression of some kind of personal experience which is worthy of value. This separation, he maintains, «sets up a preciousness about commissioned works of sculpture and established fine art in the role of embellishment of the building. In this light, if architecture becomes art, it is somehow a bonus and, similarly, sculpture on occasion is used to rescue difficulties of interior space».

One architectural firm to «manifestly consider architecture as art rather than design is the American group practice S.I.T.E.», which brings together artists and architects. Their intention is the «expressive and symbolic use of form, facade and scale»... and the group incorporates linguistic and literary concepts such as punning, metaphor and concept inversion. According to the group, «...what this shift of emphasis does open up, however, is the possibility for buildings (like theatre and literature) to begin to articulate society's subconscious responses to changing phenomena, instead of continuing only as a chronicler of its economic ambitions and fixed

l'art public qui a augmenté d'une façon significative ces dernières années... et ce, non seulement en établissant des liens entre l'art et l'architecture mais aussi en opérant une synthèse entre l'art et la ville...».

ART ET ARCHITECTURE

De nouvelles manières d'envisager la relation entre l'architecture et la sculpture sont présentées dans *Architecture and Sculpture - Towards an Integrated Environmental Public Art* de Liam Kelly, directeur des expositions à la Orctagon Gallery d'Irlande. Kelly reconnaît qu'on a tendance à catégoriser l'architecture et le design comme des activités aptes à résoudre des problèmes pratiques, et les arts visuels comme l'expression d'une expérience personnelle. Cette séparation, dit-il, «donne aux oeuvres de commande un côté "précieux" et confirme les beaux-arts dans leur fonction d'embellissement des édifices».

Une firme d'architectes qui «considère l'architecture comme une forme d'art et non comme du design est le groupe américain S.I.T.E.», regroupant des artistes et des architectes. Leur intention est «l'utilisation expressive et symbolique de la forme, de la facade et de l'échelle de l'oeuvre». De plus, ils incorporent à leur travail des concepts linguistiques et littéraires tels que le jeu de mots, la métaphore et l'inversion. Selon eux, «ce déplacement de l'emphase a fait en sorte que les édifices,

ideologies» (SITE "Architecture as Art", Essays by Pierre Restany and Bruno Zevi). In this way, explains Kelly, it becomes architecture as commentary and opinion, rhetoric and dialogue. According to Pierre Restany, «SITE style is the emanation of a state of mind, of an optimistic humanism based on the acceptance of the relentless flux of life and nature far more than it is a tactic or a method: change (social, psychological, emotional, cultural) is the essence of reality.» An example of their work is the NOTCH project (1976-77, Sacramento, California). «The NOTCH element is wheeled out by day and retrieved by night. This offset notch parodies the traditional placement of sculpture as afterthought in as much as it is designed as an integral but moveable element of the building proper.»

Kelly affirm that when art and architecture are brought into a relationship where they are, in effect, one project as environmental art, the traditional role of sculpture as both commissioned afterthought and embellishment is abolished.

THE FUNDING OF PUBLIC ART

Isolated instances indicate that the allocation of funding for public sculpture can be influenced and/or changed as a result of pressure. In her paper Grass Roots 1% Initiative in Cape May County, New Jersey (USA), American artist Jude Burkhauser recalled how in 1981 artists from her small community recognized that no block money was coming to their county from the state-run Percent for Art in Public Buildings Program, «not because the artists were not worthy but because no one was asking for

comme c'est le cas pour le théâtre et la littérature, ont commencé à exprimer les réponses subconscientes de la société face aux changements, au lieu de continuer à être de simples "représentations" des ambitions économiques et des idéologies figées» (S.I.T.E. *Architecture as Art*, essai de Pierre Restany et Bruno Zevi). De cette façon, explique Kelly, l'architecture devient commentaire et opinion, rhétorique et dialogue. D'après Pierre Restany «le style S.I.T.E. ne constitue pas une tactique ou une méthode, mais il émane d'un état d'esprit, d'un humanisme optimiste basé sur une acceptation du changement continu et inévitable de la vie et de la nature; le changement social, psychologique, émotif et culturel étant l'essence même de la réalité». Un bon exemple de cela se retrouve dans le projet *Notch* (1976-1977, Sacramento, California) où une partie de l'édifice est amovible. Roulé à l'extérieur le jour et rangé la nuit, cet élément veut parodier cette mentalité traditionnelle de placer une sculpture après coup au lieu de la considérer comme partie intégrante de l'édifice même». Lorsque l'art et l'architecture sont réunis dans un projet d'art environnemental, affirme Kelly, disparaît alors ce rôle traditionnel de la sculpture comme «pensée après coup» et faisant joli.

LE FINANCEMENT DE L'ART PUBLIC

Certains exemples démontrent qu'il est possible, suite à des pressions, de modifier l'attribution des fonds pour la sculpture publique. Dans sa présen-

it from the state council on the arts; ...they had never organized.» In response, a group of three artists, including Burkhauser, convinced the Freeholder Board (the governing body) of Cape May County to initiate a 1% law at a county level, in this way securing commissions for local artists. Subsequent to the obtention of this law they initiated a newsletter and obtained a one year grant from the state council on the arts in order to pay for the development of a slide registry of artists in the county and to cover the salary of a project coordinator. As of August 1988, over ten significant commissions had been obtained.

The sole Canadian conference participant Lynda Cronin (from the Ottawa School of Art) presented The Sanctioning of Public Art, a well-researched and informative paper which examined aspects of public art situation in Ottawa. Cronin highlighted in particular the Transart Project, a collaboration between the Canada Council Art Bank and the Ottawa-Carleton Regional Transportation Commission. The Transart project involves displaying a changing selection of outdoor sculptures and large indoor wallworks, on loan from the Art Bank, at transitway stations. The number of works accessible to the public through their placement in the various transit way stations is greatly increased through the Transart Program.

Cronin attributes many of the problems with Public Art to insufficient relevant art education within the school system. She explains that «many of the sculptures included in Transart are well removed from the Monument of the 19th C. and its sense of 'connectedness', and deal instead with the abstract private world of the 20th C.» She describes a Toronto Organization "Arts and the Cities" which

tation intitulée *Grass Roots 1% Initiative in Cape May County, New Jersey (USA)*, l'artiste américaine Jude Burkhauser raconte comment en 1981, les artistes de sa petite communauté se sont rendus compte qu'ils ne recevaient aucune subvention du programme du 1% géré par leur État... «non parce qu'ils ne le méritaient pas mais simplement parce personne n'en avait fait la demande auprès du Conseil des Arts... Ils ne s'étaient jamais regroupés.» Constatant cela, trois d'entre eux dont Burkhauser, réussirent à convaincre la municipalité d'instaurer une loi du 1% au niveau du comté, assurant de ce fait des commandes pour les artistes locaux. Une fois la loi adoptée, ils mirent sur pied un bulletin périodique et obtinrent une subvention d'un an du Conseil des Arts de l'État afin de défrayer les coûts d'un catalogue qui recensait les artistes de la région. En août 1988, plus de dix projets avaient déjà été réalisés.

Dans sa communication : *The Sanctioning of Public Art*, la seule participante canadienne Lynda Cronin de l'Ottawa School of Art a présenté un aperçu de la place de l'art dans la capitale nationale. Elle a parlé plus particulièrement du *Trans-*

art Project, une collaboration entre la Banque d'oeuvres d'art du Conseil des Arts du Canada et la Commission de transport régional de Ottawa-Carleton. Le projet, qui consistait à exposer dans des gares d'autobus des sculptures extérieures et des tableaux prêtés par la Banque d'oeuvres d'art, a permis d'augmenter considérablement le nombre d'oeuvres données à voir au public.

Cronin attribue beaucoup des problèmes qui entourent l'art public à un enseignement des arts qui s'avère nettement insuffisant dans les institutions scolaires : «Plusieurs des sculptures du *Transart Project* s'éloignent de la sculpture-monument, de la sculpture à caractère social du XIXe siècle et concernent plutôt le monde abstrait et privé du XXe siècle». Elle signale l'existence de Arts and the Cities, une organisation de Toronto qui avance que, pour les prochaines décennies, les municipalités pourraient devenir de «généreux et dynamiques promoteurs de l'art». Un retour à cette pratique qui avait cours à la Renaissance, engendrerait un sentiment de fierté civique qui serait basé sur «des réalités et talents locaux». (Spicer: *Ottawa Citizen*, February 1988). Des politiques sur l'art dans les

places publiques pourraient fort bien constituer le début de la reconnaissance de l'art au coeur même de la société. Elle cite le critique canadien Northrop Frye pour qui les «peintres et les auteurs ne sont pas d'essence divine mais sont issus de communautés spécifiques et représentent des points de vue de cette communauté». Parlant de l'*Ottawa's Visual Arts Policy*, du *Arts Advisory Committee*, du *Council for the Arts in Ottawa* qui date de 1983 et de la *Conférence canadienne des arts*, elle suggère que de telles structures (auxquelles les gouvernements accordent une priorité de plus en plus grande), jointes aux possibilités d'étendre la participation des communautés, pourraient faire de l'art le centre du développement urbain au lieu que de le confiner dans un rôle secondaire. ♦



Louise Walsh,
*And The Boat We Made
Went Further*, 1988.
Techniques mixtes/Mixed media,
120 cm h.
Photo: Beth Ridgell.

suggests that municipalities may become a «generous dynamic promoter of the arts» in the following decades. She proposes that «a return to city states as patrons of culture, as with Renaissance times, may help to foster a return of civic pride, founded 'in local realities and potentials' (Spicer: *Ottawa Citizen*, February 1988)». Art in Public Places policies, according to Cronin, may well represent the beginning of a recognition of the position of art at the core of any society. She cites Canadian critic Northrop Frye, who believed that «painters and writers are

not acts of God; they come out of specific communities and are the individual points where those communities have become articulate».

Cronin examines the progressive city of Ottawa's Visual Arts Policy which was established in 1985; the city's Arts Advisory Committee provides a broad source of expertise on 'aesthetic, policy, and administering issues' with regards to the implementation of the visual arts policy. As well, she mentions the Council for the Arts in Ottawa (founded in 1983)

and the Canadian Conference of the Arts, and suggests that with structures such as these being accorded increasing priority in government, together with the «future possibilities of extended community involvement, it may well be that art will no longer be at the periphery of urban development, but at the centre of its matrix.» ♦