

Vancouver International Sculpture Project 2000

Paula Gustafson

Number 53, Fall 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9567ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gustafson, P. (2000). Vancouver International Sculpture Project 2000. *Espace Sculpture*, (53), 27–31.



Sculpture

PROJECT 2000

PAULA GUSTAFSON

Lynn Chadwick,
High Wind IV, 1995.
Bronze, 69 x 26 x
47,5 inches. Photo
courtesy Buschlen
Mowatt Gallery,
Vancouver.

La sculpture publique fut, encore une fois, le point de mire de l'été à Vancouver. Toutefois, à l'instar du récent tohu-bohu quant à savoir qui dirige la Vancouver Art Gallery et pourquoi, ce fut une polémique des plus bénignes qui reflète bien les préoccupations de cette ville de bord de mer où les trottinettes motorisées en aluminium poli et les « frappuccinos » à saveur de fruits sont les grands paradigmes de la culture en ce début de millénaire !

Le programme d'art public de Vancouver, qui n'existe que depuis une dizaine d'années, est à l'image même de la « superficialité » de la ville sur le plan historique. Il est issu des « legs » hérités de l'Expo 86, où un comité avait été constitué pour initier des procédures visant à introduire de l'art dans l'espace public et à lui assurer un emplacement adéquat. Modelées sur le programme de Seattle — lequel a fait ses preuves depuis vingt-cinq ans —, les politiques d'art public de Vancouver, cependant, ont toujours été critiquées systématiquement par les entreprises immobilières (qui doivent déboursier un pourcentage de leurs coûts dans l'art public), par les artistes en colère qui se plaignent que le processus de sélection est non seulement d'une lenteur excessive, mais qu'il ne privilégie que des valeurs sûres et insipides, et par les habitants eux-mêmes qui prétendent connaître la différence entre le bon et le mauvais art.

Malgré que l'œuvre soit installée depuis plus de quatre ans, les entrepreneurs de la Concord Pacific Place continuent toujours de recevoir des plaintes au sujet de *Street Light*, le projet de 680 000 \$ conçu par l'équipe d'artistes et d'architectes de Toronto Bernie Miller

Public sculpture was again Vancouver's summer buzz. But like the recent hubbub about who's running the Vancouver Art Gallery and why, it is harmless controversy, entirely suited to this city by the sea where polished aluminum fold-up scooters and fruit-flavoured frappuccinos are the millennial keynotes of culture.

Reflecting the city's own historical shallowness, Vancouver's public art program is barely a decade old. Its origins date back to the "legacies" left over from Expo '86, when a committee was formed to develop procedures for accepting art into the public realm and ensuring that it had appropriate siting. Modelled on Seattle's successful 25-year-old program, Vancouver's public art policies have nevertheless consistently been criticized by real estate developers (who have to ante up a percentage of their capital costs to fund public art), by irate artists who complain that the approval

process is not only glacially slow but favours safe and insipid works, and by Vancouverites who think they know the difference between good art and bad.

More than four years after it was installed, Concord Pacific Place developers are still fielding complaints about the \$680,000 *Street Light* commissioned from Toronto artist and architect team Bernie Miller and Alan Tregebov. Initially the protests came from owners of the waterfront condominiums who were not informed that the 12-metre high deconstructivist assemblage of girders and etched copper and glass



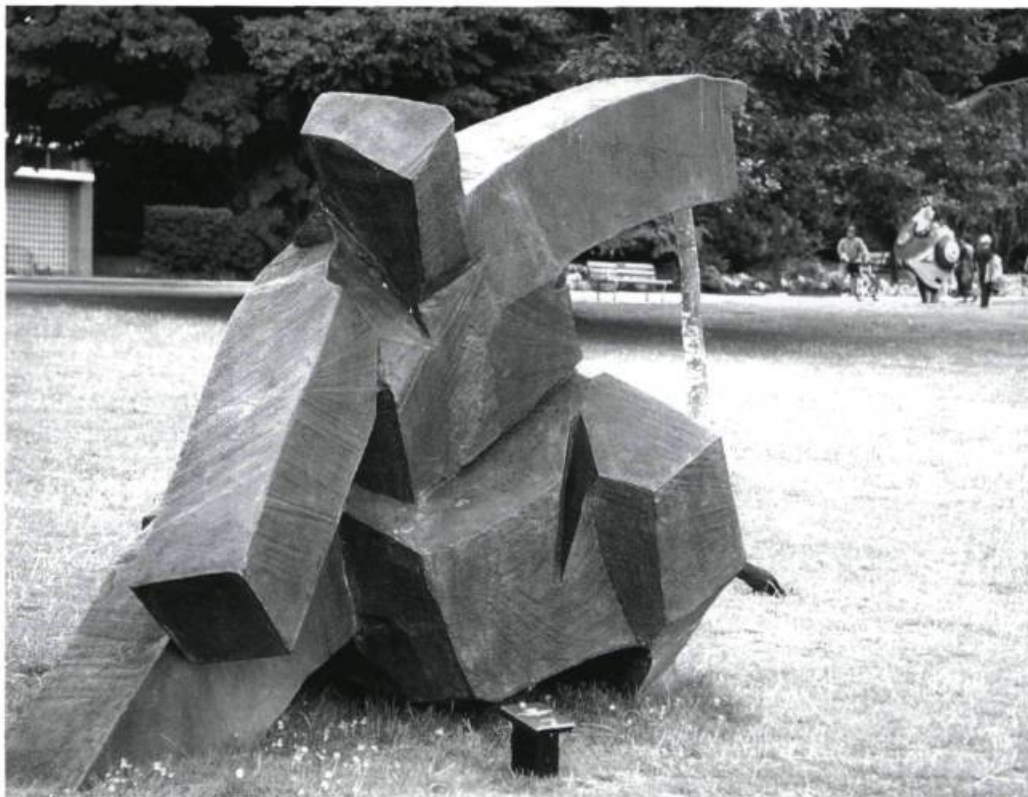
et Alan Tregobov. Au début, les protestations émanaient des propriétaires de condos riverains qui n'avaient pas été informés que l'assemblage *déconstructiviste* de douze mètres de hauteur — fait de poutres, de cuivre gravé et de panneaux de verre — viendrait abruptement boucher la vue de False Creek¹. Lorsque le grand public a joint sa voix au concert de critiques adressé à cette « sculpture-Lego », le responsable des Affaires culturelles de Vancouver, Brian Newson, a affirmé sans ambages qu'il n'était pas question pour la ville « de retirer une œuvre d'art et ce, parce qu'elle est dénigrée depuis au moins cinq ans² ».

Certes, ce ne sont pas tous les projets d'art public qui soulèvent l'indignation. Certaines installations sont intégrées à des architectures ou des paysages de façon si « inoffensive » qu'elles passent totalement inaperçues. Parmi celles-ci, notons les *100 000 Doorknobs* (poignées de porte, avec loquets et pièces de plomberie) de Joey Morgan, une œuvre scellée dans du polyuréthane ambré enfoui dans le trottoir devant le 933, rue Seymour. Signalons également les trois couvercles d'évents de vapeur, en acier et en verre, également incorporés dans des trottoirs, et qui se veulent une référence aux « systèmes d'échange ». Soulignons enfin le présentoir trop design en verre et en métal (à l'épreuve des balles, du vandalisme et sans doute des... missiles!) qui renferme une sélection — du reste mal éclairée — de verre *Persian* d'une valeur de 350 000 \$ de Dale Chihuly, à The Residences, près des rues Georgia et Bute.

Working Landscape est un exemple parfait du genre de propositions qui enchante habituellement les jurys des projets d'art public à Vancouver. Il s'agit d'une installation mécanisée de 160 000 \$, signée par l'artiste local Daniel Laskarin, et érigée sur une plaza pédestre le long de la rive. L'œuvre comprend quatre immenses plates-formes circulaires, chacune portant un banc de parc et un arbre planté dans un pot en acier rouillé. Trois des plates-formes tournent à des vitesses qui sont associées aux horaires de travail : l'une opère un tour à l'heure, l'autre durant huit heures, et la troisième pendant quarante heures — la quatrième plate-forme est stationnaire. Au dire de l'artiste, l'œuvre « pointe les dynamiques sociales de la plaza en tant que site parfaitement adapté au repos, à la réflexion et à la déambulation³ ». Le critique d'art du *Vancouver Sun*, Michael Scott, parle plutôt d'une œuvre « égocentrique, sur-rationalisée et maladroite sur le plan esthétique⁴ ».

Une autre installation publique effacée — bien qu'elle attire suffisamment l'attention pour que certains s'y arrêtent un moment — s'intitule *New Currents: An Ancient Stream* (1996). Il s'agit de deux pierres jumelles, immenses et massives, de Gwen Boyle, posées sur l'ardoise noire d'un cours d'eau entourant un gratte-ciel de condominiums dans le West End de Vancouver. L'artiste oppose une pierre naturelle (le roc de granite est un bloc « erratique » de l'ère glaciaire trouvé sur les terrains de l'Université de Colombie-Britannique) à son double coulé en bronze, établissant ainsi un lien symbolique entre l'environnement bâti actuel de la ville et un ancien cours d'eau qui coulait à proximité.

Consterné par l'insipidité de la sculpture publique de la ville, le marchand d'art de Vancouver, Barry Mowatt, y est allé de son propre programme. En 1998, il a demandé et obtenu la permission d'installer temporairement dix prototypes de sculpture contemporaine européenne près des sentiers pédestres et des plages dans les parcs municipaux du centre-ville. Même si l'événement fut financé par des fonds privés de la Buschlen Mowatt Foundation et que les sculptures ne furent exposées que durant quatre mois, le *Vancouver International Sculpture Project* de 1998 a bénéficié d'une attention excessive de la part des médias : les journaux ont mené un sondage d'opinion auprès des visiteurs ; on a rédigé des éditoriaux vantant l'initiative de Mowatt ; on a publié une multitude de lettres de lecteurs, certaines défendant les sculptures, d'autres les contestant. Les commentaires les plus élogieux — sans doute parce que les gens y reconnaissaient les gestes



panels would abruptly interrupt their view of False Creek.¹ When the general public joined in the criticism of the Lego-like sculpture, Vancouver cultural-affairs planner Brian Newson dug in his heels, asserting that the city's policy "is not to remove works due to adverse publicity for at least five years."²

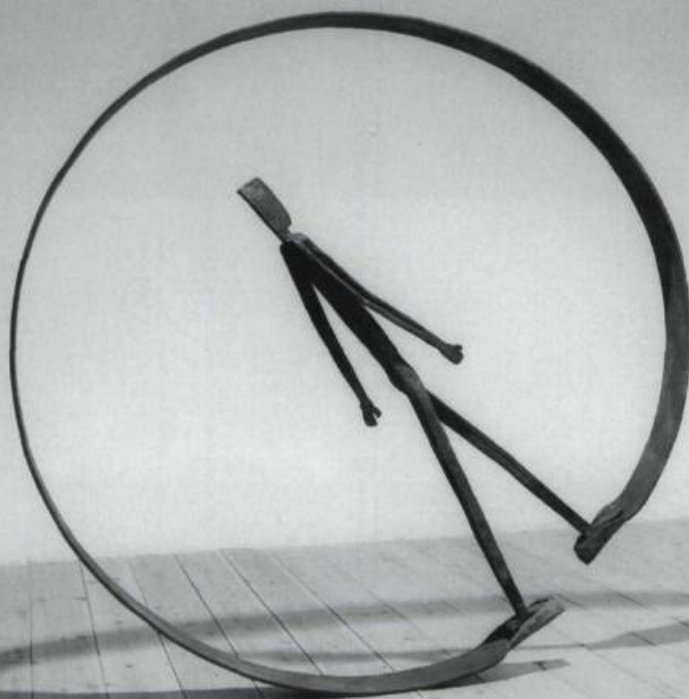
Not all of Vancouver's public art projects have generated outrage. Some installations have been so innocuously integrated into adjacent architecture or landscaping they are completely ignored. Among the easily overlooked pieces are Joey Morgan's *100,000 Doorknobs* (plus door latches and bits of plumbing fixtures) sealed in amber-coloured polyurethane embedded in the sidewalk along the base of the building at 933 Seymour Street, three round steel and glass steam vent covers (also inset in sidewalks) purporting to reference "systems of exchange," and the over-designed (bullet-proof, vandal-proof, perhaps missile-proof) glass and metal enclosure that houses a badly-lit, \$350,000 selection of Dale Chihuly *Persian* glass at The Residences, near Georgia and Bute streets.

Typical of the concept-oriented proposals that usually get a thumbs up from Vancouver's public art juries is *Working Landscape*, a mechanized installation in a waterfront pedestrian plaza. The \$160,000 commissioned piece by Vancouver artist Daniel Laskarin consists of four large circular platforms, each bearing a park bench and a tree growing in a rusted steel planter. Three of the platforms rotate at speeds associated with the work calendar; once every hour, once every eight hours, and once every 40 hours. The fourth platform is stationary. According to the artist, *Working Landscape* "addresses the social dynamics of the plaza as a well used site of rest, reflection and passage."³ The *Vancouver Sun* art critic Michael Scott calls it "self-conscious, over-intellectualized and esthetically clumsy."⁴

Another unobtrusive public art installation — yet one that is commanding enough to momentarily stop passersby — is Gwen Boyle's massive twin boulders set in a black slate watercourse around the base of a condominium high-rise in Vancouver's West End. *New Currents: An Ancient Stream* (1996) pits natural stone (the granite boulder is a glacial "erratic" found on the grounds of the University of British Columbia) against its duplicate in cast bronze as symbolic linkages between the present built environment of the city and an ancient stream which once flowed past the site.

Dismayed by the city's unwhelming public sculpture, Vancouver

Ju Ming, *Single Whip (Tai Chi)*, 1995. Bronze, 212 x 277 x 154 cm. Photo credit: Ken Mayer, K M Studios, Vancouver.



Marcus Schaller, *In a Circle*, 1999. Steel, 300 cm. Photo courtesy of Buschlen Mowatt Gallery, Vancouver.

des adeptes du Taï Chi que l'on retrouve abondamment dans les parcs de Vancouver — concernaient l'œuvre du sculpteur taïwanais Ju Ming, *Single Whip* (1995), un bronze de sa célèbre série *Tai Chi*. On a formulé des remarques moins flatteuses sur *Minotaur and Hare* (1990), une sculpture de fil de fer barbelé et de tiges métalliques provenant de sommiers, réalisée par l'artiste britannique Sophie Ryder (en fait, ce qui dérangeait les visiteurs ce n'était peut-être que la démesure des phallus), et sur *Gwendolyn*, une sculpture organique très colorée de la célèbre artiste française Niki de Saint-Phalle. L'œuvre présente un énorme personnage en fibre de verre de sa série *Tarot Card* qui pose la question « Qu'est-ce que c'est ? », tout en suggérant de façon humoristique que Gwendolyn pourrait être une gigantesque... jarre à biscuits !

Les sculptures les plus dispendieuses étaient *Back to Venice*, un bronze de 1988 de l'artiste britannique Lynn Chadwick évalué à 800 000 \$US et le corpulent *Horse* de Fernando Botero, daté de 1992 et valant 700 000 \$US. Par-delà le prix des œuvres, cependant, les visiteurs plus âgés ont déclaré avoir préféré les formes classiques de la *Vénus de Milo* (1996) d'Arman et de la *Grande Sappho* (1925) d'Émile-Antoine Bourdelle (1887-1925).

Parlant de manière... altruiste, Mowatt a déclaré vouloir que les gens de Vancouver aient la chance de découvrir les plus grands et les meilleurs artistes internationaux. Certes, en présentant la collection de 2 millions de dollars, il espérait aussi qu'un mécène puisse être tenté d'acheter une sculpture et de l'offrir à la municipalité : « Ce sont toutes des sculptures importantes, a-t-il affirmé, conçues par des artistes reconnus sur la scène internationale. Actuellement, les pièces se vendent bien en deçà du coût qu'elles atteindront dans quelques années⁵. » La critique d'art de Vancouver, Robin Laurence, n'était pas d'accord avec Mowatt qui prétend que les sculptures sont des œuvres majeures signées par des artistes importants : « Dans l'ensemble, écrivait-elle dans *The Georgia Straight*, ce sont des exemples d'un art moderniste sans originalité, de deuxième ordre, ridicule et obsolète. À mon avis, ces œuvres n'occupent pas et n'occuperont pas une place significative dans l'histoire de l'art⁶. » Soulevant la question de savoir si l'une ou l'autre de ces sculptures méritait d'être acquise, Laurence affirma que, mis à part *Single Whip*, les œuvres n'établissaient « aucun lien social, culturel, historique, ni même esthétique avec leur site ou la ville de Vancouver⁷ ».

art dealer Barry Mowatt stepped in with his own agenda. In 1998 he asked for and got permission to temporarily install ten examples of contemporary European sculpture near the walking paths and beaches in Vancouver's downtown city parks. Although the installation was privately funded by the Buschlen Mowatt Foundation and the sculptures were on display for only four months, the 1998 Vancouver International Sculpture Project drew an inordinate amount of media attention.

Newspapers conducted viewer opinion polls. Editorials were written applauding Mowatt's initiative. Letters to the editor were published by the dozens; some defending, some dissing the sculptures. The most positive comments were made about Taiwanese sculptor Ju Ming's *Single Whip*, 1995, bronze casting from his acclaimed *Tai Chi* series — perhaps because of the familiarity of seeing the same gestures performed by Tai Chi devotees in Vancouver's parks. Less complimentary remarks were made about British sculptor Sophie Ryder's barbed wire and mattress wire *Minotaur and Hare*, 1990, (well, maybe what bothered people was only the man/bull's masculine bits) and French socialite Niki de Saint-Phalle's colourfully painted abstract sculpture,

Gwendolyn, a fibreglass lumpen-figure from her *Tarot Card* series which drew "What is it?" questions, and a laughing suggestion that maybe Gwendolyn was a big cookie jar.

The most expensive sculptures Mowatt installed during the July to November viewing period were British artist Lynn Chadwick's 1988 bronze, *Back to Venice* (which carried a price tag of \$800,000 US) and Fernando Botero's 1992 pudgy *Horse* (\$700,000 US). Ignoring the pricier works, elderly viewers declared their favourites were the classical forms of *Vénus de Milo*, 1996, by French sculptor Arman, and *Grande Sappho*, 1925, by Émile-Antoine Bourdelle (1887-1925).

Speaking altruistically, Mowatt said he wanted the people of Vancouver to have an opportunity to see the biggest, finest names in the world. Of course, in bringing in the \$2 million collection, he also hoped a well-heeled patron might be enticed into purchasing a sculpture and donating it to the city. "They're all very important and sought-after international artists whose works are a fraction of the costs they will be in future years," he persuaded.⁵

Vancouver art critic Robin Laurence disagreed with Mowatt's claim that the sculptures were important works by important artists. "On the whole, they're examples of derivative, second-rate, silly, or superannuated modernist art," she wrote in *The Georgia Straight*. "It's my opinion that they do not and will not occupy a significant place in art history."⁶ Taking up the question of whether any of the sculptures might be suitable for acquisition, Laurence stated that, with the exception of *Single Whip*, they did not have "any social, cultural, historical, or even aesthetic relationship to their sites or to the city of Vancouver."⁷

Much of the venom directed against Mowatt's 1998 project was because he had circumvented the snail-paced process of the public art committee (instead, he convinced the Parks Board) and pushed aside its cherished objective of having "each work relate to the cultural, historical, social, or political dimensions of its particular site, however complex those dimensions may be."⁸ No mention of great or even good works of art sullies Vancouver's public art policy. Instead, projects are supposed to "express the spirit, values, visions, and poetry of place that collectively define Vancouver."⁹ Approval hangs on all of the complex site "dimensions" being met; a criteria that, by default, rules out most figurative or representative imagery.

As Michael Scott remarked in a July 22, 1998, article in *The Vancouver Sun*, "intricate protocols created in 1990 to coerce devel-

La plupart des récriminations en regard de l'événement de 1998 pointent le fait que Mowatt a déjoué la procédure habituelle du comité d'art public (il a plutôt convaincu l'Administration des Parcs), ne tenant ainsi aucun compte des objectifs du programme que « chaque œuvre soit reliée aux dimensions culturelles, historiques, sociales ou politiques de son emplacement particulier, aussi complexes que puissent être ces dimensions⁸ ». En outre, aucun commentaire n'a été émis sur le fait que de grandes — voire simplement de bonnes — œuvres d'art porteraient ombrage à la politique de l'art public ; au lieu de cela, les œuvres étaient censées « exprimer l'esprit, les valeurs, les visées et la poésie du lieu, qui définissent collectivement Vancouver⁹ ». Les conditions d'approbation d'une œuvre supposent que toutes les « dimensions » complexes du site soient prises en compte ; un critère qui, par défaut, exclut la plupart des œuvres figuratives ou représentatives. Comme le notait Michael Scott dans un article paru dans *The Vancouver Sun* le 22 juillet 1998, « les protocoles compliqués élaborés en 1990 pour forcer les entrepreneurs à payer pour l'art public ont eu comme conséquence de ne générer qu'un seul type d'œuvres. Dans ses efforts pour opérer dans la transparence et ne choquer personne, le processus d'art public à Vancouver ne produit que de la décoration extérieure complaisante¹⁰. »

En exposant des sculptures à l'intérieur des parcs, hors du contrôle du comité d'art public, Mowatt amène effectivement l'art monumental directement aux gens — qui d'ailleurs l'apprécient. Les commentaires du public furent indéniablement enthousiastes, affirmant qu'ils n'étaient peut-être pas emballés par toutes les sculptures, mais qu'ils préféraient à coup sûr cette sorte d'art public aux installations réparties dans la ville qui ont été choisies par jury.

Si le média local a assurément connu de beaux jours en débattant des mérites des installations validées par la municipalité et des sculptures exposées de façon temporaire, cela n'a pas suscité l'engouement espéré par Mowatt pour que son projet d'exposition devienne un événement annuel. En homme déterminé, il a lancé cet été une deuxième édition, toujours avec la Buschlen Mowatt Foundation couvrant les frais de transport, d'installation et d'aménagement. Présenté de juillet à octobre, le *Vancouver International Sculpture Project 2000* regroupe des œuvres de cinq artistes américains, sept de l'Europe et un Canadien — l'incontournable Sorel Etrog dont on pourrait dire que sa sculpture *King and Queen* (1995) s'apparente à un impressionnant couple *heavy-metal* assis sur des trônes angulaires. Comme en 1998, la majorité des sculptures sont figuratives et s'inspirent de personnages classiques et mythiques, comme ce *Twin Venuses from Thunder* (1999) de Jim Dine, un bronze légèrement dégrossi patiné de cuivre, et le *Centaure avec chapeau* (1996) de l'artiste belge Jean-Michel Folon. L'œuvre très connue de Sophie Ryder, *Minotaur and Hare*, exécutée en fil de fer galvanisé, est présentée en deux versions : l'une de 1990 montrant deux créatures de mêmes dimensions installées côte à côte, et une version de 1996 où le Minotaur se tient sur ses sabots, la tête penchée vers l'avant, les bras tendus, portant un lièvre miniature devant son visage. La figure humaine est représentée par *High Wind IV* (1995), un personnage féminin portant une jupe gonflée, réalisé par Lynn Chadwick ; par les partenaires androgynes *Ammi'el and Amaryahu* (1999), de la sculpteure de pierre Boaz Vaadia (New York) ; et par *In a Circle* (1999) de Marcus Schaller, une figure énigmatique fili-forme dont le pied repose sur les extrémités intérieures d'un anneau de métal.

Lorsque des modèles similaires de sculptures figuratives furent exposés en 1998, la critique Robin Laurence a avancé que celles-ci renforçaient « la perception étroite et anachronique de l'art public associé



opers to pay for public art have yet to produce a single inspiring object. In its efforts to operate transparently and to offend no one, the public art process in Vancouver produces polite exterior decoration.¹¹⁰

By placing the sculptures inside parks, outside the control of the public art committee, Mowatt effectively took monumental art directly to the people — and they loved it. Comments from the public were overwhelmingly enthusiastic. They said that maybe they weren't wild about a few of the sculptures, but they were unequivocal about preferring this kind of public art over the city's juried installations.

Although local media had a heyday debating the merits of city-vetted public art installations and the temporarily-displayed sculpture, it didn't generate the groundswell Mowatt had hoped would make the sculpture project an annual civic event. Undaunted, he launched a second round this summer, with the Buschlen Mowatt Foundation again covering the costs of transportation, installation and site restoration.

On exhibit July through October, the Vancouver International Sculpture Project 2000 featured works by five U.S. artists, seven from Europe, and one Canadian — the omnifarious Sorel Etrog, whose 1995 sculpture, *King and Queen*, might be said to resemble an intimidating heavy-metal couple seated on angular thrones. As in 1998, the majority of the sculptures were figurative and many were based on classical or mythical characters, such as Jim Dine's roughly-delineated, copper-patinated bronze *Twin Venuses from Thunder* (1999), and Belgian artist Jean Michel Folon's hatted bronze *Centaure* (1996). Sophie Ryder's trademark galvanized wire *Minotaur and Hare* returned in two versions; a 1990 sculpture showing two equally-sized creatures in a side-by-side fond embrace, and a 1996 depiction of the Minotaur standing high on his hooves, his head bent forward, arms outstretched, holding a miniature hare in front of his nose. The human form was represented as a female with a billowing skirt in Lynn Chadwick's *High Wind IV* (1995), as androgynous partners in New York stone-stacker Boaz Vaadia's *Ammi'el and Amaryahu* (1999), and as an enigmatic stick figure whose walking step bridged the inside ends of Marcus Schaller's steel band, *In a Circle* (1999).

When similar types of representational sculpture were on display in 1998, critic Robin Laurence suggested that they reinforced "a narrow and anachronistic understanding of public art as monumental,

Boaz Vaadia, *Ammi'el and Amaryahu*, 1999. Bronze and stone, no dimensions given. No photo credit.



Sophie Ryder, *Minotaur and Hare*, 1996. Galvanized wire, no dimensions given. Photo courtesy Buschlen Mowatt Gallery, Vancouver.

à la sculpture figurative et monumentale. De plus, la présence et les dimensions de ces œuvres laissent supposer que les artistes canadiens ne sont pas à la hauteur pour créer de l'art public, et que nous devons regarder ailleurs, plus spécifiquement en Europe, pour retrouver de l'art ayant une véritable "stature"¹¹. » La répétition de commentaires aussi négatifs a été en partie déclenchée par l'œuvre du sculpteur Steve Jensen (Seattle), *Fisherman's Dance* (1999), montrant un ensemble de trois totems en rondins de cèdre de 2,43 mètres de hauteur. Par contre, la préoccupation environnementaliste de Jensen s'accorde bien avec l'attitude « pro-arbres » très répandue à Vancouver, ce dernier n'utilisant que des arbres déracinés par des orages, rejetés sur les grèves ou sauvés des piles de bois brûlées par les bûcherons.

En fait, les Vancouverois ont manifesté beaucoup d'intérêt pour l'œuvre d'un autre artiste de Seattle — probablement la seule sculpture publique sanctionnée par un comité officiel qui a rencontré la faveur populaire. *Brush with Illumination*, de Buster Simpson, est constituée d'un « pinceau » cinétique lumineux, posé sur un piédestal en acier, mû par deux grandes flotteurs pivotants en acier. Le pinceau de huit mètres, actionné par fibre optique, bouge selon les courants et les variations de température et selon les marées de False Creek, près du rivage du David Lam Park. Simpson souligne que « *Brush with Illumination* s'inscrit dans la filiation d'un ancien outil de communication : le pinceau utilisé en calligraphie. La pièce est munie d'une rangée de senseurs qui glanent les données environnementales de l'air et de l'eau... et les transmettent à la fois visuellement — à travers les pulsations lumineuses au laser du curseur au bout du pinceau — et électroniquement à un ordinateur situé tout près. Les fonctions mathématiques traduisent ces données relatives aux éléments en une série de caractères qui sont continuellement affichés sur le site www.brushdelux.com¹². »

Est-ce que l'une des sculptures de la manifestation de cette année retiendra l'attention des promeneurs et des patineurs à roues alignées qui sillonnent les parcs de Vancouver ? Le candidat le plus probant est sûrement Jim Dine, avec son bronze *Twin 6' Heart* (1999), illustrant deux cœurs rouges de la Saint-Valentin, aussi banals que ceux que l'on retrouve sur les cartes de vœux Hallmark — tout comme le sont la plupart des œuvres publiques officielles de cette ville. ■

figurative sculpture. Their presence and promotion here also suggest that Canadian artists aren't equal to the public-art task, and that we have to look elsewhere, especially to Europe, to find art of real 'stature.'¹¹ A repeat of such dismissive remarks was partially offset by the inclusion this year of Seattle carver Steve Jensen's totemic trio of 8-foot tall cedar logs, *Fisherman's Dance* (1999). Jensen's ardent environmentalism matches Vancouver's well-known tree-hugger spirit; he only uses trees which are blown down by storms, washed ashore, or salvaged from logger's burn piles.

In fact, Vancouverites have developed a genuine fondness for a sculpture by another Seattle artist — perhaps the only public art committee-sanctioned sculpture they have so far taken to heart. It's Buster Simpson's *Brush with Illumination*, an illuminated kinetic "paintbrush" bobbing on a steel pedestal balanced by two large spun steel buoys. The 8-metre, fibre-optically operated brush moves with the currents and records weather and tide changes in False Creek off the shore of David Lam Park. In his artist's statement, Simpson explained that "*Brush with Illumination* is the evolutionary successor of an ancient communication tool: the calligraphy brush. The piece is fitted with an array of sensors that

glean environmental data from the air and water... and transmit it both visually, through the laser lighted pulsations of the cursor at the tip of the brush, and electronically to a land based computer. Mathematical functions translate these elemental events into a series of characters that are continually displayed... at www.brushdelux.com."¹²

Will any of the sculptures in this year's Vancouver International Sculpture Project find its way into the hearts of the leisurely strollers and the rollerbladers who patrol the pathways of Vancouver's parks? The most likely candidate is Jim Dine's bronze casting, *Twin 6' Heart* (1999), an upbeat depiction of two red valentine hearts that's as Hallmark-card innocuous as most of this city's official public art. ■

NOTES:

1. Peter Birnie and Cori Howard, "Street Sculptures Stir Up Hot Debate", *The Vancouver Sun*, July 15, 1998, p. A7-8.
2. *Ibid.*
3. *Panorama*, Public Art Newsletter, City of Vancouver, Spring 1999, n° 9.
4. Michael Scott, "Whose art is this?", *The Vancouver Sun*, July 22, 1998, p. C5-8.
5. Janet Smith, "Art Attack," *Westender*, August 6, 1998, p. 4-5.
6. Robin Laurence, "Some Questions and Concerns About Public Art", *The Georgia Straight*, Aug. 27 - Sept. 3, 1998, p. 70-71.
7. *Ibid.*
8. Sean Rossiter, "Art of the Future?", *The Georgia Straight*, August 9-16, 1991, p. 7-10.
9. Robin Laurence, "Some Questions and Concerns About Public Art", *The Georgia Straight*, Aug. 27 - Sept. 3, 1998, p. 70-71.
10. Michael Scott, "Whose art is this?", *The Vancouver Sun*, July 22, 1998, p. C5-8.
11. Robin Laurence, "Some Questions and Concerns About Public Art", *The Georgia Straight*, Aug. 27 - Sept. 3, 1998, p. 70-71.
12. *Panorama*, Public Art Newsletter, City of Vancouver, Spring, 1999, n° 9.