

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

1^{ère} partie

What did they say about public sculpture in Dublin?

Part One

Elizabeth Wood

Volume 6, numéro 2, hiver 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9718ac>

[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

Wood, E. (1990). Qu'a-t-on dit à Dublin à propos de la sculpture publique? 1^{ère} partie. *Espace Sculpture*, 6(2), 12-18.

IRLANDE



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

(1ère partie)

Le vaste débat actuel sur l'art public, la sculpture en particulier, n'est pas nouveau; il est, par contre, fort important. À Dublin, en août 1988, l'Association des sculpteurs d'Irlande était l'hôte d'un Colloque international sur la sculpture. Une rencontre qui a permis d'échanger des idées et des expériences vécues sur le sujet. Durant trois jours, quarante-neuf conférenciers ont exposé leurs opinions et points de vue. Nous présentons ici un compte rendu (condensé bien sûr) des diverses présentations.

Sculpture publique - Langage public ou privé?

Pour amorcer les débats, Brian McAvera, dramaturge, critique d'art et conservateur irlandais, cite les *Bourgeois de Calais* de Rodin: une oeuvre qui, dans l'histoire de la sculpture publique, a suscité à son époque de vives protestations du fait que l'artiste délaissait une pratique traditionnelle et convenue de la sculpture et instaurait une toute nouvelle approche. Selon lui, la sculpture publique du XXe siècle est dominée par l'impérialisme et le capitalisme, promue par des multinationales puissantes ou par des gouvernements qui entassent les oeuvres dans des parcs de sculpture, sortes de versions agrandies de la galerie d'art. Et parce qu'il a perdu sa place privilégiée, l'art se doit de «ré-évaluer ses nouvelles positions et ce, sous plusieurs angles : le politique, l'économique, le divertissement, l'aménagement extérieur, l'histoire régionale, la planification urbaine conçue par les autorités municipales et/ou contrôlée par une véritable communauté de citoyens». À l'instar du dramaturge, signale-t-il, le sculpteur doit apprendre à survivre dans un monde "nouveau", à s'ajuster à des règles différentes tout en préservant sa propre identité. Se demandant d'entrée de jeu : «la sculpture publique pour qui?», McAvera conteste la prise de position par trop arrogante d'un William Turnbull qui affirme que la question de la sculpture extérieure se pose au niveau du public et non

What did they say about public sculpture in Dublin?

(Part One)

The current debate surrounding the colossal issue of public art in general and public sculpture in particular, while not new, is important. The Sculptor's Society of Ireland, as organisers of the International Conference on Sculpture have provided a valuable international forum for the exchange of experience, philosophy, and reality. Of the 49 contributors to the three day conference, the following subjective selection of opinions represents (by necessity) only a fragment of the voice that was heard.

Public Sculpture - Public or Private Language?

In his introductory address to the conference, Brian McAvera (Irish playwright, art critic and curator) cited Rodin's *The Burghers of Calais* as a work which, in the history of Public Sculpture, (especially that of the 19th C.) incited an outcry by the public against an artist's abandoning of pure craftsmanship and his subsequent redefinition of the rhetoric. In the 20th C., according to McAvera, public sculpture is dominated by imperialism and capitalism; sculpture which confers status on the multi-national (in effect the gilt-edged advertising logo), or on the received values of government work residing in sculpture parks which he calls grandiose versions of the art gallery. He believes that art has forfeited its privileged position and must «re-assess its recently acquired roles, be they those of the strait jacket or the liberator, in terms of politics, economics, entertainment, environment landscaping, local history, town planning and the acquisition of authorial interference, and/or control by a veritable community of individuals». McAvera reminds the artist that, like the playwright, the public sculptor must learn to survive in a new world while retaining his essential identity. Bringing immediately to light the question "Public Sculpture for whom?", McAvera disavows William Turnbull's somewhat arrogant comment that the problem with public sculpture lay with

à celui du sculpteur, celui-ci n'étant qu'un simple employé puisqu'il est rémunéré pour son travail à même les fonds publics!...

L'écrivain et historien d'art Albert Elsen des États-Unis présente un article dans lequel il énumère *Dix propositions concernant "Ce qu'en Amérique nous avons appris sur la sculpture publique depuis Rodin"*. À son avis, l'artiste est pris dans un dilemme, un paradoxe entre le fait de pouvoir redéfinir le concept de beauté (voire même le répandre et le populariser), et le fait d'utiliser un langage plastique purement autoréférentiel qui ne concerne que lui-même. Elsen propose donc dix alternatives qui sont : «À partir de Rodin, la majorité des sculpteurs ont édifié leur oeuvre publique selon leurs propres critères à eux, leurs valeurs personnelles qui souvent entraînent en contradiction avec celles du public et que, malgré cela, ils décidaient de mettre de l'avant»... «En rupture avec la tradition et commençant avec Rodin, la sculpture publique moderne a voulu célébrer l'art et la vie plutôt que la mort ou la guerre»... «De récents développements dans la sculpture publique moderne ont démontré qu'il subsiste un besoin toujours actuel pour les monuments commémoratifs par lesquels une société peut exprimer publiquement sa secrète affliction»... «L'histoire récente a également montré que la sculpture publique moderne, de manière intentionnelle ou non, continue d'être un symbole "civique" important pour la communauté, une façon d'être fière de son environnement immédiat»... «Dans les espaces publics, il est toujours aussi impératif de "remplacer" la laideur par la beauté», et la sculpture «humanise l'environnement urbain, l'investit de poésie et de mystère; elle

the public rather than the sculptor. McAvera claims instead that the sculptor is financed by public funds and, as such, constitutes an employee.

In his insightful and comprehensive paper *Ten Propositions Concerning 'What We Have Learned In America About Public Sculpture Since Rodin'*, American art historian and writer Albert Elsen argues that while the artist can redefine or even expand the public's notion of beauty in terms of his 'gift to the street', this is not necessarily best achieved through a purely self-referential language which communicates only to himself. He offers ten observations: «Beginning with Rodin, most modern public sculpture has derived from the artist's deeply held private values that have often conflicted with those of the public which he has chosen not to celebrate»... «By contrast with tradition, and beginning with Rodin, modern public sculpture has celebrated art and life, rather than the dead and dying for one's country»... «Recent developments in modern public sculpture have shown, however that there remains the need for memorials through which the community may publicly express private grief»... «Recent history has shown also that modern public sculpture, intentionally or not, can again serve the traditional needs of communities to have pride of place by means of a civic symbol»... «There still remains the old need to replace or counter ugliness with beauty in public spaces» and modern public sculpture does «humanize the urban environment through wit, poetry and mystery, and by means of beauty to counter bad architecture and reclaim devastated nature»... «Another and growing



Jacki Aheme, *Live at the Project*, 1988. Photo: Beth Ridgell. Performance dans le cadre du colloque organisé par la Société des Sculpteurs d'Irlande.



Gerard Cox, *Seat*, 1988.

Exposition de meubles présentée au Symposium de Dublin

est un défi aux mauvaises architectures, à la disparition des espaces verts... «Un autre changement que l'on note de plus en plus est l'abandon d'une attitude méprisante de la part de certains artistes contemporains à l'égard du public; en lieu et place, on entend installer un climat de sympathie et de collaboration entre les divers intervenants, que ce soit dans les rapports professionnels ou autres»... «Dans plusieurs pays, les sculpteurs ont acquis de nouveaux droits sous forme de lois qui protègent autant l'art privé que public»... «L'histoire récente a démontré qu'en Amérique le public utilise abondamment les recours dont il dispose afin de protéger la sculpture publique»... «Pour le public en général, reconnaître la sculpture moderne, même de haute qualité, a souvent été difficile; mais l'histoire récente nous a montré qu'un effort sur le plan de l'éducation tend à diminuer ces risques»... «Les oeuvres d'art sont exposées à toutes sortes de vicissitudes - et la permanence de l'art public a de tout temps fait problème»...

Lynn Cooke, pour sa part, une historienne et critique d'art de Grande-Bretagne, tente de définir les termes *public* et *privé* dans une communication intitulée précisément : *La sculpture extérieure, publique ou privée*. Selon elle, le privé s'applique à une «oeuvre réalisée par un artiste dans l'intimité de son atelier pour être ensuite présentée,

recent development has been the rejection of the 'public be damned' attitude of certain modern artists and the deliberate creation of 'viewer-friendly' public art in which the artists collaborate with other professionals and the community»... «In certain countries the modern sculptor has won unprecedented rights in the form of laws protecting public as well as private art»... «Recent history has shown that in America the public is also exerting increasingly its rights to protect and protest public sculpture»... «Public acceptance of modern sculpture even of the highest quality has always involved risk for the artists, but recent history has taught us that the public's education, inducing that by commissioners and artists, helps reduce those risks»... «How exposed are works of art to all madness - the permanence of public art has always been problematic».

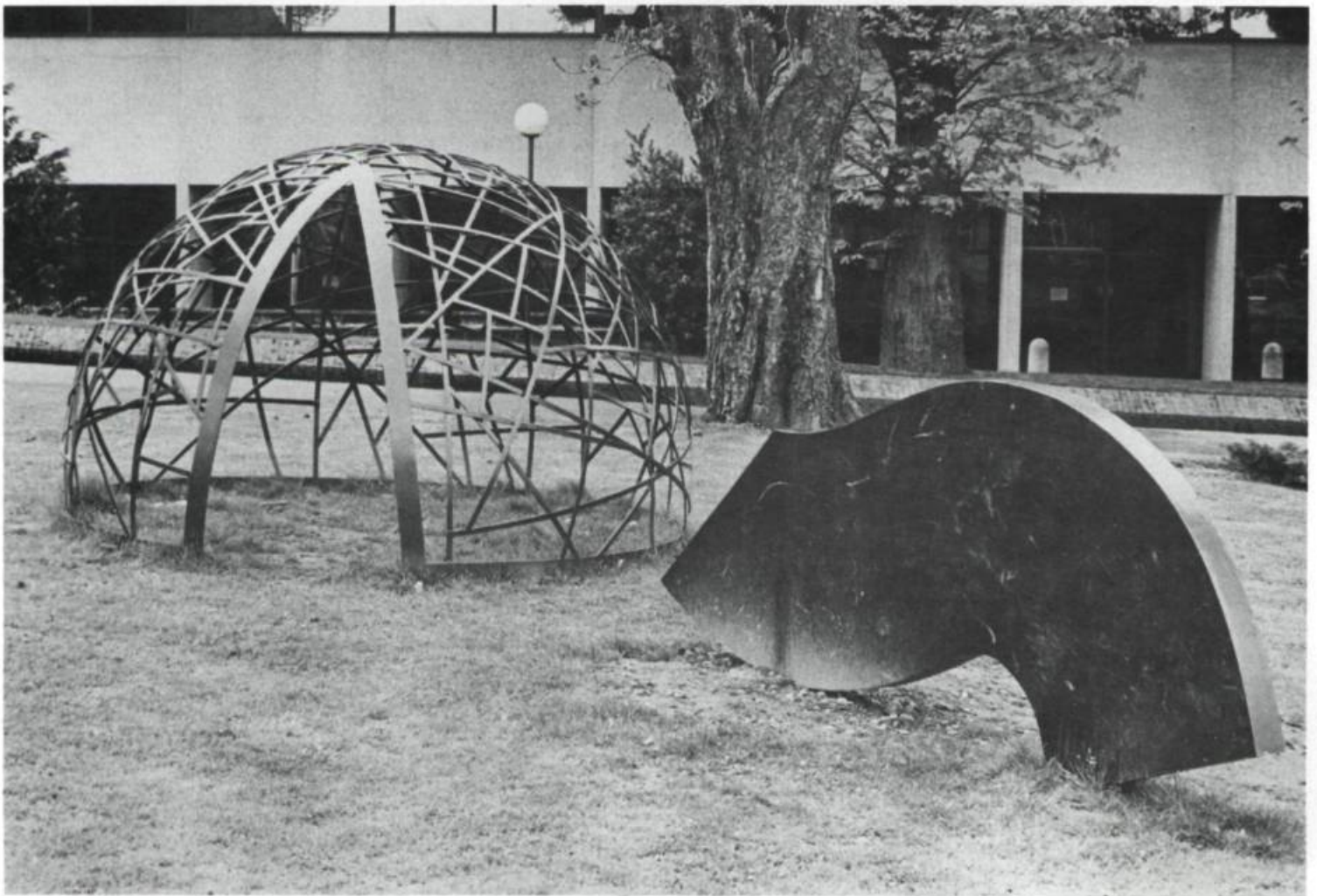
British art historian and critic Lynn Cooke, in *Outdoor Sculpture, Public or Private*, provides clear definitions of the terms public and private. According to her, private is «work in a medium or style forged by an artist in the privacy of a studio and then directed to the art gallery or museum audience». She defines public as «work that was deliberately devised for an outdoor site and a collective audience, or a collective of audiences: that is for groups of heterogeneous people many of whom will be strangers to each other, and may meet in an unfamiliar environment - in most instances, this means an urban situation». Cooke attributes the rise of Modernist art to attempts by free artists to abandon both the coercive social role assigned to public art, as well as their allegiance to such values and ideas. She explains that the combination of formal experimentation, coupled with a critic of normative practices «replaced the inculcation of collective, ethical and civic values. In addition, as a result of the social upheavals arising out of the First World War, the early 20th C. also witnessed the fragmentation of the collective bourgeois audience». She refers to Richard Sennett who, in his book *The Fall of the Public Man*, argued that as a result of the ensuing priority accorded to the realm of private, an imbalance has been achieved; the private has overtaken the public, reducing it to a virtually redundant category. Cooke cites Sennett who, describing this phenomenon concludes that «modern urban life replaces the expressive life and identity of public man with a new life more personal, more authentic, and with all things considered, emptier». She subsequently reminds us that Modernist sculpture was greatly affected by the contributions of such painter-sculptors as Degas, Matisse, Picasso, Kirchner, Boccioni, with their «awareness of modernist painting as an independent art form geared to formal innovation and critically independent of prevailing bourgeois values».

In the early fifties, Cooke points out, most of the discussion about public sculpture was centred on the relationship of sculpture to architecture, and the resultant role of "decorative embellishment" that was assigned to civic sculpture. Cooke attributes the widespread failure of public sculpture in the first half of the 20th C. to two situations: a) the reluctance of vanguard sculptors to become engaged in a set of issues that would fatally undermine the autonomy, the nomadic and essentially self-referential character of Modernist art work and b) the absence of substantial and coherent audience in the society at large to legitimize and legislate its function and values. Some notable outdoor sculpture of the late 20th C., she maintains, arises from an extension of the basically private to an outdoor (urban) setting, which becomes an extension of the gallery or the museum: the work is studio-based but site-adjusted, remaining autonomous regardless of site sensitivity.

Fully public sculpture does exist, occurring almost uniquely, she

«dirigée vers» un musée ou une galerie»; tandis que l'oeuvre publique est «délibérément conçue pour un site extérieur et une collectivité, ou plusieurs collectivités composées de groupes de gens hétérogènes, souvent étrangers les uns aux autres et pouvant se retrouver dans un environnement inhabituel - la plupart du temps, une "situation" urbaine». Cooke attribue l'essor de l'art moderne à la tentative de certains artistes pour libérer l'art public de sa dimension coercitive et pour se défaire eux-mêmes de telles attitudes. Elle explique qu'en combinant les recherches sur le plan formel à une critique des normes établies, on fait naître de nouvelles valeurs collectives, éthiques et sociales. De plus, suite aux bouleversements sociaux provoqués par la Première Guerre Mondiale, le début du XXe siècle a connu un éclatement de la bourgeoisie». Elle réfère en cela à Richard Sennett et à son livre *The Fall of the Public Man* (Le déclin de l'homme public). L'auteur y souligne que le privé a pris le pas sur le public et entraîné par là un débalancement : «La vie urbaine d'aujourd'hui, écrit-il, a transformé l'identité et les conditions de vie de l'homme public, et installé un nouveau mode d'être plus personnel et authentique mais, à tout prendre, plus vide». Cooke nous rappelle ensuite que la sculpture moderne a été grandement influencée par des artistes tels que Degas, Matisse, Picasso, Kirchner, Boccioni qui voyaient dans la peinture moderne une forme d'art indépendante, innovatrice sur le plan formel et contestant les valeurs bourgeoises établies.

believes, when artists have addressed the issue of the monument. Works such as Barnett Newman's "Broken Obelisk" (1965-67) and Claes Oldenburg's "Drumset of Battersea Park" are examples. Christo's works, with their inherent collective experiences, involve shared political, social and metaphysical ideals. "The Running Fence" (1974) which "for fourteen days gracefully traversed 24 miles of Sonoma County in Northern California" is significant since a) it was a temporary installation and b) the preliminary activity enabling the project to be realised is just as important as the actual realisation. Since the work's three million dollar budget was provided by sales from preliminary drawings and maquettes, Christo was free of external patrons and public bodies. The 42 months of legal battles and negotiations with the landowners (farmers) illustrate that, according to Christo "This is an art of the 20th C. because the process of making it brings in political and social issues of our time just as medieval art brought in religious issues". Cooke affirms that "the notion of monument enshrines a set of beliefs, expectations and norms central to the issue of public sculpture, as we have inherited it from the 19th C., so an engagement with the question of public sculpture... suggests the monument and memorial as appropriate vehicles and starting points. "She believes, however, that if monuments typically "betray the ideals and values that govern cultural and social life by drawing on a repertoire of images and forms that project notions of authority, permanence, stability, resil-



Eilis O'Connell, *Untitled*. Sculpture publique réalisée lors du symposium de 1985

Cooke rappelle qu'au début des années 50, la plupart des discours sur la sculpture publique tournaient autour de sa relation avec l'architecture, et du rôle "d'embellissement" qui lui était attribué. Pour elle, l'échec de la sculpture publique de la première moitié du XXe siècle s'explique pour deux raisons : la difficulté pour les sculpteurs de l'avant-garde d'emprunter des voies qui auraient sapé leur autonomie et le caractère essentiellement autoréférentiel de l'oeuvre d'art; un manque de réponse, d'écho de la part de la société en général pour donner à l'art une législation et une légitimité adéquates.

Plusieurs sculptures extérieures de la seconde moitié du XXe siècle, dit-elle, ne sont que des oeuvres à caractère privé qu'on a sorties à l'extérieur, sur une quelconque place publique devenue une "extension" du musée ou de la galerie d'art : conçues et réalisées en atelier, ces oeuvres sont ajustées tant bien que mal aux sites et restent toujours comme détachées d'eux.

Cooke croit qu'une véritable sculpture publique n'est possible que si les artistes se penchent sur la question du monument. Des oeuvres telles que *Broken Obelisk* (1965-67) de Barnett Newman et *Drumset for Battersea Park* de Claes Oldenburg en sont des exemples. Celles de Christo également qui, en faisant appel à des expériences collectives, impliquent un partage commun des idéaux politiques, sociaux et métaphysiques. *The Running Fence*, à cet égard, est très significative qui «pendant quatorze jours s'est déployée au long des vingt-quatre miles du comté de Sonoma dans le nord de la Californie». D'une part, il s'agissait d'une installation temporaire; d'autre part, toutes les activités préliminaires avaient été aussi importantes que la réalisation finale du projet. Et comme le budget de trois millions de dollars provenait des ventes des dessins et maquettes, Christo pouvait agir libéré de toutes directives ou contraintes extérieures. Les quarante-deux mois de batailles légales et de négociations avec les fermiers propriétaires des sites démontrent, au dire de l'artiste, que c'est là un «art du XXe siècle parce que son processus de réalisation fait intervenir des questions politiques et sociales de notre temps de la même manière que l'art médiéval faisait intervenir des questions religieuses». Cooke affirme que «la notion de monument implique une série de croyances, d'atten-



Michael Bulfin, *A Walk Amongst Stone*. Symposium de 1989.

ience, timelessness, continuity and transcendence, and so through ritual and commemoration configure the collective social order, then there is no longer any place for them in contemporary society.

Public Sculpture - Areas of Collaboration

In a paper entitled "Collaboration: Impossible Dream or Achievable Reality" American art historian and cultural affairs administrator Margaret Robinette describes resourceful and innovative solutions to questions critical to artists and administrators internationally.

Pointing out with insight the immediate association between "controversy" and public sculpture, Robinette explains that collaboration is a new word which enables us to focus on the creation of places rather than artworks. According to Robinette, Webster's dictionary documents many of the subtle misunderstandings which arise during "collaboration": "to cooperate, usually unwillingly, with an enemy nation, especially with an enemy occupying one's country." Robinette reminds us of the unfortunately not uncommon tendency of some design professionals (eg. architects and planners) to refer to artists as the enemy. She proposes instead the definition found in the Random House Dictionary: "to work with another or others, especially as a co-author". She highlights the importance of willing communication and effort, and maintains that is the process and not the product that constitutes collaboration. She lists the elements of collaboration as: communication (the responsibility of all participants); willingness to sublimate egos to the discipline of working to a common goal; respect for professional capabilities of the other members; and community

tes et de normes qui sont au coeur même de la question de la sculpture publique telle qu'elle issue du XIXe siècle. En ce sens-là, les aspects de commémoration et de monument s'avèrent être des points de départ tout à fait pertinents et appropriés qu'il faut prendre en considération». Toutefois, conclut-elle, si l'on croit que le monument «trahit les idéaux et les valeurs qui gouvernent la vie sociale et culturelle en présentant un ensemble d'images et de formes qui projettent des notions d'autorité, de permanence, de stabilité, de résignation, d'éternité et de transcendance, et que ce sont là des "configurations" de l'ordre social collectif, alors il faut admettre qu'il n'y a plus de place pour cela dans notre société contemporaine...».

Sculpture publique et collaboration

Dans un article intitulé *La collaboration : rêve impossible ou réalité?*, Margaret Robinette des États-Unis apporte des solutions ingénieuses et innovatrices aux questions que se posent artistes et administrateurs internationaux. Soulignant la controverse qui entoure la sculpture extérieure, elle explique que la "collaboration" est un terme nouveau qui s'applique davantage à la création de places publiques qu'à celle d'oeuvres d'art. Et c'est dans la définition même du dictionnaire Webster que l'on peut trouver, selon elle, la source des malentendus qui surgissent lors de "collaborations" : «coopérer, généralement contre son gré, avec une nation ennemie, particulièrement lorsque l'ennemi occupe un territoire». Robinette nous rappelle que nombre de professionnels (architectes, planificateurs) ont malheureusement tendance à considérer l'artiste comme un ennemi. Elle propose donc une autre définition tirée du Random House Dictionary : «travailler avec un autre ou plusieurs, spécialement à titre de co-auteurs». Il faut donc, au départ, vouloir collaborer et accepter de fournir l'effort nécessaire: la collaboration, ce n'est pas tant le produit à réaliser que le processus de réalisation. Et collaborer implique : la communication (responsabilité de tous les participants); la capacité et le désir de sublimer son moi personnel au profit d'un but commun; le respect des compétences professionnelles des autres intervenants; l'implication au sein de la communauté (qu'il s'agisse d'une municipalité ou d'un simple quartier, d'un collègue ou d'une entreprise).

À titre d'exemple d'une fructueuse collaboration-coopération, Robinette décrit de quelle manière le *U.S. National Endowment for the Arts* et le *Design Arts and Visual Arts Programs* se sont associés pour développer un projet pilote (*Collaborations in Art/Design*) pour lequel «une subvention conjointe a été attribuée à des projets de collaboration entre les artistes en art visuel et les professionnels du design». La ville de Dallas a profité de ce programme pour rénover le design de ses installations et construire une nouvelle aile au Dallas Museum of Natural History. Pour choisir les participants, on a bouleversé les modes traditionnels de sélection : une équipe de trois professionnels des arts a évalué les quatorze soumissions et choisi celle de l'artiste Douglas Hollis. Avec son «dossier impressionnant, tant au niveau des réalisations, des coopérations et des collaborations», Hollis s'est avéré un des membres les plus actifs de l'équipe, celle qui a sélectionné la firme d'architectes. Selon Robinette, «ce qu'il y a d'unique ici n'est pas tant que l'artiste ait été choisi en premier mais le fait qu'il ait participé au choix de l'architecte pour compléter l'équipe de travail». Certes, elle ne croit pas naïvement que la collaboration est un remède miracle; elle cite en cela Penny Balkin Bach qui, dans *The Integrity of the Artist Citizen*, nous met en garde contre le fait de devoir prendre en considération l'avis de tout un chacun, «du danger pour l'artiste de tenir compte

involvement (community ranges from entire town or city to students at a certain school, employees of a company, residents of a particular neighbourhood).

As an example of a project which applies an innovative solution to the collaboration-cooperation question, Robinette describes how the U.S. National Endowment for the Arts, Design Arts and Visual Arts programs have jointly developed a pilot program "Collaborations in Art/Design", wherein "matching funding is awarded for a limited number of innovative planning and design projects which promote collaboration among visual artists and design professionals". The city of Dallas has been working under the auspices of this program to design the renovation of the existing facility as well as a new wing for the Dallas Museum of Natural History. The process for selection of the collaborators involved a reversal of the traditional selection process. In January 1988 a three-member panel of arts professionals (two national, one local) reviewed the application of fourteen artists, choosing Douglas Hollis. With his "impressive record of creativity, co-operation, and collaboration", Hollis was an active member of the team which selected the architectural firm. According to Robinette, "the unique aspect of this project is not so much the selection of the artist first, but his involvement in the selection of the architect for the design team." Robinette is not naively suggesting that collaboration is a simple miracle cure. She quotes Penny Balkin Bach, who in her essay "The Integrity of the Artist Citizen" warns that in the incorporating of the concerns of all of the participants, including the community, "the danger lies in the litany of prohibitions and suggestions that could cause the artist to produce a work of such compromise and restraint that the very strength of a singular vision is mutilated or even destroyed" (*Art for the Public: New Collaborations*, Dayton Ohio: The Dayton Art Institute, 1988, p. 15). Robinette affirms, however, the importance of the artist: "no matter what the budgetary, technical, or time constraints, and with due respect for the expertise of the architect or engineer, while also considering the requirements and needs of client and community, the arts administrator/project coordinator must do everything in his or her power to ensure that the artist's integrity is not forced into a bureaucratic mould. Otherwise, why bother?"

One project deeply grounded in philosophical convictions, the "Common Ground" project in England (co-founded in 1983) is directed by Susan Clifford, Professor of land-use planning at University College, London's School of Architecture. "Common Grounds" holds the conviction that while conservation is often preoccupied with the spectacular, the rare, the endangered, there should be attempts to create a philosophy, to work in an evolutionary way to "bring about concerns about our relationship with the land, with our common culture, and our relationship with each other in time and places". The organisation tries to place the emphasis on discerning what people value in their own places, and helping them to build confidence to stand up for what they care about. Examining sources in poetry, sculpture and music, they firmly believe that in order to do, one needs not only to know but also to feel. Projects vary from the installation of a project called "Sod Swap" by David Nash, (a temporary ecological installation which was allowed to be moved to a permanent site) to the building of a bridge between the arts and the Woodland Trust Project, which buys and manages very small woods for the benefit of the people of the locality. The Project involved the creation, for the various wooded areas, of seats created by sculptors, each of whom integrated their work to a particular site. Among their current projects is one entitled "The New

de trop d'opinions divergentes, d'interdictions et de contraintes de toutes sortes qui l'obligeraient à produire une oeuvre de compromis, vide de substance et de sens, mutilée dans sa force première». «En dépit des contraintes budgétaires ou techniques, affirme-t-elle, des délais restreints, et tout en respectant les recommandations de l'architecte, de l'ingénieur et du promoteur, les administrateurs-coordonnateurs de projets en art doivent s'assurer que l'intégrité des artistes est respectée, qu'ils n'auront pas à se plier au "moule bureaucratique". Sinon, pourquoi se donner tout ce mal?»...

Instauré en Angleterre en 1983, et dirigé par Susan Clifford (professeure de planification des territoires à l'University College, London's School of Architecture), le *Common Ground* est un projet animé de conceptions philosophiques importantes. On y stipule que, bien que le terme "conservation" soit souvent rattaché à tout ce qui est spectaculaire, rare ou en-voie-de-disparition, des efforts devraient être déployés pour instaurer une philosophie nouvelle qui progressivement «nous rendrait conscients de notre lien avec le territoire où nous vivons, de la culture commune que nous partageons, de nos rapports aux autres dans le temps et l'espace». Les organisateurs tentent de découvrir ce que les gens considèrent comme important dans leur région et ils les aident à valoriser cela. Se référant à la poésie, à la sculpture et à la musique, ils avancent que pour *faire* quelque chose on ne doit pas seulement *savoir* mais aussi *sentir*. Leurs réalisations varient d'une installation de type écologique comme *Sod Swap* de David Nash à la création de liens plus étroits entre le milieu des arts et le Woodland Trust Project qui achète et administre de petites forêts au profit des citoyens de la localité (par exemple, on a installé des bancs créés par des artistes et intégrés à divers endroits du site). Une autre réalisation en cours, *The New Milestones Project*, vise à installer des sculptures sur les places publiques et ce, en faisant participer les gens (durant le projet et non après!) à la planification, à l'organisation et à la construction d'oeuvres qui soient un reflet de leurs intérêts et de leurs valeurs...

Lorsqu'on parle de sculpture publique, on ne peut éviter la question de l'intégration à l'architecture. Dans une communication intitulée *La collaboration entre architectes et sculpteurs*, John Meagher, architecte et président de l'Association des architectes d'Irlande, reconnaît l'apport d'architectes contemporains tels Mies Van Der Rohe et Le Corbusier. Il souligne également la frontière qui sépare l'architecture et la sculpture et regrette les difficultés de communication entre les deux disciplines. Mis à part certains cas d'exception, dit-il, «les architectes construisent leurs édifices en laissant quelque place extérieure pour une sculpture, puis ils achètent une oeuvre comme s'il s'agissait d'une pièce de mobilier, l'installent au lieu prédéterminé et évaluent si elle cadre bien ou non». Tout en admettant l'erreur d'une telle pratique, il ne propose aucune solution; une attitude plutôt surprenante de la part d'un président d'une association d'architectes....

La suite de cet article paraîtra dans le prochain numéro d'ESPACE et développera les problématiques suivantes : la sculpture publique - de récents projets, de nouveaux développements et l'avenir de la sculpture publique; l'enseignement et l'art public; le financement de l'art public.

Milestones Project" which brings sculpture to public places. It encourages participation (during the project, not after) by the community in the planning, organising and construction of the pieces, creating works that reflect the concerns and values of the people and their places.

It is inevitable that the subject of integration with architecture should arise when addressing the issue of public sculpture. In "Collaboration between Architects and Sculptors", Architect and President of the Architectural Association of Ireland, John Meagher, saluting the ingenuity of such contemporary architects as Mies Van Der Rohe and Le Corbusier, points out the fine line of distinction between architecture and sculpture, while simultaneously lamenting the seeming impossibility of the task of collaboration between the two fields. With the exception of few, Meagher believes that "with sculpture today, in most cases the architects seem to design their buildings leaving pieces of outdoor spaces and then they simply buy a piece of sculpture like you'd buy a piece of furniture and they put it in a space and say this is good in the space or this one is not good in the space." While he feels that his type of practice is a mistake, he sees no resolution to the problem; an attitude which may seem none the less startling, given his official position as President of the Architectural Association of Ireland...

In the forthcoming issue of ESPACE, the continuation of this article will encompass: "Public Sculpture - Recent Projects, New Developments and the Future for Public Sculpture"; "Education for Public Art"; and "The Funding of Public Art".