art~public

colloque international organisé par la section suisse
de l'association internationale des critiques d'art (AICA)

avec l'appui de l'Etat de Genève et de la Ville de Genève

art~public

art~public

colloque international organisé par la section suisse
de l'association internationale des critiques d'art (AICA)

Comité d'organisation

Valentina ANKER

historienne d'art, vice-présidente de la section suisse de l'AICA, présidente du colloque, Genève

Bice CURIGER

rédactrice en chef de la revue d'art *Parkett*, Zurich

Hans-Jörg HEUSSER

président de la section suisse de l'AICA, directeur de l'Institut suisse pour l'étude de l'art, Zurich

Stanislaus VON MOOS

professeur ordinaire d'histoire de l'art à l'Université de Zurich

Claude RITSCHARD

conservatrice au Musée d'art et d'histoire de Genève

Ce colloque a bénéficié du soutien financier de:

la République et Canton de Genève

la Ville de Genève

l'Académie suisse des sciences humaines

André L'Huillier, Genève

la Fédération des Coopératives Migros

et l'Union de Banques Suisses

Table des Matières

Les projets d'art public:
conceptions et perspectives

Valentina Anker 11
Pourquoi ce colloque? Rupture et tradition

Christian Grobet 19
Le Fonds cantonal de décoration et d'art visuel de Genève

René Emmenegger 27
Le Fonds municipal de décoration de Genève

Dario Gamboni 33
Arts, publics, pouvoirs: anatomie d'une gageure

Jacques Herzog 47
Trois projets de Herzog & de Meuron

Eric Perrette 51
L'art et l'architecture; l'intervention des artistes dans les constructions de la Confédération

Paul Meyer 59
La commande artistique à l'Université de Zurich

Jurg Bohlen, Gilles Porret, Philippe Spahni, Alfredo Mumenthaler 67
Présentation du projet de décoration pour Uni III Genève, réalisé avec Max Bill

John Armleder 75
L'art est toujours public

Thomas Huber 79
Comment la capital se transforme en savon

Carmen Perrin 87
Un travail possible

Rapports européens

Jacques Leenhardt 97
Le soutien public à la création artistique contemporaine

André Mure 105
Les FRAC et l'art dans l'espace public

Sven Sandström 115
La galerie d'art la plus longue du monde

Antje Von Graevenitz 125
Gibt es noch immer eine Krise der Kunst am Bau? Überlegungen zur holländischen Situation

Friedrich Meschede 135
Die Skulptur geht in die Stadt

Vers une théorie de l'art public

Jean-Christophe Ammann 151
L'art dans l'espace public

Gerald Silk 169
Away from a Theory of Public Art

André Ducret 181
Espace public et art contemporain: qui est compétent?

Albert Levy 199
L'oeuvre d'art et sa localisation: un dialogue nécessaire

Sven Sandström 215
Peut-on exposer l'art en ville?

Annexes 228

Programme du colloque 228
Association internationale des critiques d'art (AICA) 233
Fonds de décoration et d'art visuel du canton de Genève 234
Fonds de décoration de la Ville de Genève 235

Pourquoi ce colloque? Rupture et tradition

Valentina ANKER

Le titre de ce colloque nous indique qu'il y est question d'art, de public, d'art public et de Fonds de décoration.

Avant d'arriver à ce titre à la fois clair et sibyllin, nous avions passé en revue toute une série de possibles. Entre autres "Les fins de l'art public", dont l'ironie nous charmait, mais qui pouvait aussi s'entendre comme par trop pessimiste.

Comment est né ce colloque? Tout naturellement: l'année passée, les journaux et la télévision se sont faits l'écho des difficultés de compréhension entre l'art dans l'espace public d'un côté, le public et les médias de l'autre.

Il m'a semblé utile d'élargir les débats en essayant, même si cela est risqué, de confronter différents langages et de les présenter au public. Faisant partie à la fois de l'Association internationale des critiques d'art (AICA) et du Fonds de décoration

et d'art visuel de l'Etat de Genève, il m'a paru tout naturel de faire appel à ces institutions et au Fonds de décoration de la Ville de Genève.

Le comité que j'ai présidé a réuni Madame Bice Curiger, rédactrice en chef de la revue d'art *Parkett* de Zurich, Madame Claude Ritschard, conservatrice au Musée d'art et d'histoire de Genève, Monsieur Hans-Jörg Heusser, président de la section suisse de l'AICA et directeur de l'Institut suisse pour l'étude de l'art à Zurich, Monsieur Stanislaus Von Moos, professeur ordinaire d'histoire de l'art à l'Université de Zurich et moi-même vice-présidente de l'AICA suisse.

Pourquoi ce colloque?

Il a été organisé dans l'espoir d'être utile à ces institutions démocratiques que sont les Fonds de décoration. Le public et les artistes souhaitent souvent que ces institutions jouent un rôle clair et autoritaire, rôle qu'elles ne peuvent peut-être pas jouer. Elles sont là pour aider la modernité à s'épanouir. Mais le public accepte-t-il la modernité? Accepte-t-il l'art dans l'espace urbain?

Artistes, architectes, historiens d'art et critiques d'art ont bien voulu prendre la parole et enrichir ainsi le débat critique qui s'amorce au sein des institutions mêmes. Venus des Etat-Unis, d'Europe et de Suisse, ils nous ont permis de confronter nos expériences et de nous rendre compte que, partout, les mêmes problèmes se posaient.

Nous avons posé aux conférenciers un certain nombre de questions.

Par exemple:

- L'art public, promu par l'Etat, est-il une nécessité?
- L'art public doit-il plaire, et à qui?
- Qui doit être l'interlocuteur de l'Etat en matière d'art:
  les experts (lesquels)? Le public (lequel)?
- Quelle est la relation idéale entre artiste et architecte?
- Les critères de qualité sont-ils les mêmes dans le choix d'un art destiné au public ou aux musées?
- Que faut-il penser du fait que la tendance des années 60, valorisant l'idéologie de l'art pour tous, est aujourd'hui contrebalancée par une tendance élitaire, celle de rendre l'art aux musées et au public plus averti?

Ceci nous ramène à formuler autrement les questions sous-jacentes aux choix que doivent opérer les Fonds de décoration. Confrontés à la question de la modernité, quelle est la position des Fonds de décoration?

Doivent-ils favoriser un art fondé sur la tradition locale ou sur les modes et les modèles internationaux?

Faut-il confier les mandats aux artistes locaux ou aux artistes internationaux? Et, finalement, devant l'alternative entre les possibilités ou l'impossibilité d'un art intégré, quelle voie faut-il privilégier: *art* ou *public*?

L'opposition rupture et tradition est-elle pertinente?

La modernité se range dans la voie de la rupture. Mais en fait, la modernité n'est ni un concept sociologique, ni un concept historique, ni un concept politique.

En tant qu'idée dans laquelle toute une civilisation se reconnaît, elle remplit une fonction de régulation culturelle et rejoint par là, subrepticement, la tradition. La tradition intègre, au cours de l'histoire, le nouveau à l'ancien; la tradition fait être de nouveau ce qui a été; elle n'est pas limitée au faire savoir d'une culture, car elle vit de la vie même d'une communauté. L'art d'aujourd'hui, même le moins accessible, deviendra l'art d'hier.

Promenons-nous, ici à Genève, jusqu'au monument Brunschwig: il reprend un modèle du passé, le monument de Cansignore della Scala, à Vérone. Ces deux monuments d'Europe évoquent deux gestes symboliques: à Vérone, affirmation de la continuité d'une lignée aristocratique au pouvoir. Ici, le souvenir d'un beau geste du duc de Brunschwig envers sa ville d'élection et rappel personnel de ses liens avec l'aristocratie et l'art italien. Ces deux mausolées, expressions de deux volontés individuelles, nous font constater que nos politiciens, en temps de démocratie, ne peuvent pas en faire autant.

Un autre point sur lequel on se bat encore est la fausse dichotomie art local-art international, sujet qui pourrait être éclairci en considérant des propos plus généraux. Levi-Strauss le dit très bien:

"Il est souhaitable que des cultures se maintiennent diverses, ou qu'elles se renouvellent dans la diversité. Il faut consentir à en payer le prix: à savoir que des cultures attachées chacune à un style de vie, à un système de valeur, veillent sur leur particularisme et que cette disposition est saine, nullement, comme on voudrait le faire croire, pathologique. Mais il faut que chacune y mette une certaine résistance, sinon, très vite, elle n'aurait plus rien qui ne leur appartienne en propre à échanger."

"Je refuse", poursuit-il, (visant ici le *Contrat social* de Jean-Jacques Rousseau) "ce tête à tête de l'individu et de la collectivité qu'il veut instaurer, (...) son rejet de toute espèce de corps intermédiaire alors que, pour moi, ce sont eux qui donnent chair et sang à la vie sociale."

Dans ce colloque nous cherchons une façon de nous entendre. Pour cela, il faut admettre que nos discours sont différents: celui du pouvoir politique n'est pas le même que celui des artistes ou celui des structures intermédiaires. Prendre le risque de faire se confronter les différents discours sur l'art public est déjà un pas en avant. Arriver à respecter la spécificité de chaque langage, en éclaircissant autant que possible, mais en respectant la part d'obscurité finale propre à l'art, en est un autre.

La demande publique de culture est de plus en plus large, et il faut en tenir compte. Il est essentiel de rappeler qu'une culture séparée du public est en péril, car elle émane d'une élite précaire. "Ce qui libère l'esprit sans donner la maîtrise de nous-mêmes est nocif", disait Goethe.

Les Fonds de décoration sont des structures exposées à la critique: intermédiaires entre le pourvoir et l'art; ayant la responsabilité, en fait, de constituer des collections publiques parallèles à celles des musées, et d'acheter des œuvres qu'on expose en ville, face à un public qui peut être iconoclaste ou enthousiaste et dans un lieu qui n'est ni protégé et ni réservé comme l'est le musée, où un directeur est garant du savoir.

Les personnes qui composent une commission sont, en quelque sorte, une palette de la démocratie: artistes, architectes, historiens et critiques d'art, directeurs

d'école. La démocratie n'a pas bonne presse dans ce qui touche aux décisions ayant trait à l'art. En me rappelant une phrase d'Huysmans: "Toutes les fins de siècle se ressemblent", j'aimerais citer, pour mémoire, un compte rendu du Salon, à Paris en 1891: "A l'heure actuelle, on est en plein désarroi. C'est l'ère de l'incohérence. Les sculpteurs qui font des envois chaque année dans les expositions ne savent pas le plus souvent pourquoi ils font ces envois. Leurs compositions sont également propres à orner un musée, à décorer un jardin ou à prendre place dans un appartement. (...) Les commissions circulent, décident que telle œuvre doit être achetée de préférence à telle autre, puis on met le tout dans un dépôt d'où on les répartit dans les musées, sur les places publiques et dans les squares. C'est à cette dernière opération que nous devons de voir, dans le Jardin des Tuileries par exemple, des œuvres de sculpture disparates et disproportionnées, semées indifféremment sur des pelouses au gré des bureaux de telle ou telle administration. Le spectacle est grotesque, tellement grotesque que si l'on va à Versailles on en revient séduit par l'harmonie de la décoration du parc et tout prêt à déclarer que notre époque est entachée de barbarie, alors qu'elle est tout simplement affligée du mal bureaucratique."

A Versailles, statues, reliefs et perspectives renvoient au symbolisme solaire du monarque: Louis XIV, symbole d'unité politique. Les décorations des cathédrales et des grands ensembles de la chrétienté renvoient à l'unité divine. Avec l'instauration des démocraties, aussi bien que la disparition du sacré, ce type d'unité s'est perdu.

La nostalgie des grandes périodes de l'art décoratif, d'un art intégré à la vie est proche de celle du paradis perdu.

Nous sommes en démocratie et il convient de reprendre les mots que Walter Gropius, l'architecte du Bauhaus, prononce dans "Apollon dans la démocratie", allocution faite à Hambourg en 1956. Gropius s'interroge sur les rapports entre l'art et l'architecture dans la démocratie moderne. Il cite Einstein: "Notre époque est caractérisée par la perfection des outils, mais avec des buts confus" et Tolstoï: "En nous acheminant dans une centaine de directions à la fois, nous allons nous pulvériser complètement." Après avoir conclu que "l'homme civilisé a perdu son intégralité", Gropius met tout son espoir dans les créateurs: "Aucune société dans le passé n'a pu s'exprimer d'une manière significative sans la participation des artistes; les problèmes culturels ne peuvent être résolus uniquement par une démarche intellectuelle ou une action politique" déclare-t-il. Et plus loin: "L'artiste est toujours dépendant de la sensibilité de son temps. Son public est toujours l'homme et non une coterie d'experts. Mais, comme il n'existe aujourd'hui aucune base de compréhension, l'artiste demeure seul."

On peut aimer et regretter Versailles et les grands cycles de la Renaissance, mais l'homme moderne doit aussi avoir le courage d'ouvrir les yeux sur la modernité.

Souvent on fait venir l'artiste dans la ville comme on ferait sortir un indien Peau-rouge de sa réserve, pour prouver que "l'art décoratif" existe encore. L'incapacité d'intégrer, de faire place à l'"autre", est un mal de vieillesse. Il faut oser!

On dit souvent que la bonne architecture se passe de décoration. On réagit actuellement contre "les sculptures dans les préaux et les tapisseries à l'entrée des bâtiments". On pourrait aller plus loin et citer Rousseau, qui, dans son *Discours sur les sciences et les arts* rappelle que les vertus traditionnelles n'avaient pas besoin

d'art, que l'art est inséparable du luxe, et du pouvoir corrompu de l'argent. Mais le paradis perdu est perdu et l'art est de plus en plus nécessaire.

"Peut-on élever un monument à la démocratie?" demande Bernard Fehr, l'auteur des *Tyrannoctones*. A la démocratie? Ou à ses héros? Dans *La vie de Galilée* de Brecht, un personnage dit: "Malheureux le pays qui n'a pas de héros." A quoi Galilée réplique: "Malheureux le pays qui a besoin de héros."

Critios et Nesiotes ont fait ce monument à Athènes, en 477-476 av. J.C. Les statues, placées au centre de l'agora, représentent les Tyrannoctones, Harmodios et Aristogiton, couple d'amis, en train de lever l'épée pour assassiner le Tyran Hipparque.

Les deux héros, dont le plus jeune répète le geste d'Apollon, sont des emblèmes de comportement. A travers le groupe des Tyrannoctones on voulait présenter au public une image simplifiée, invitant au ralliement, à l'harmonie, dans une situation générale extrêmement complexe et tendue. Ce groupe a été corrigé, dans les attitudes, en fonction des remarques des citoyens d'Athènes, il n'en reste pas moins l'œuvre de deux sculpteurs, et non le résultat de la somme des énergies créatrices de toute une communauté. Un monument à la démocratie devrait exprimer la diversité, mais aussi les contradictions qui règnent dans la démocratie.

Aujourd'hui les individus ne peuvent plus se reconnaître dans un modèle: dans une démocratie le sujet du jugement esthétique est polycéphale.

Le Fonds cantonal de décoration et d'art visuel de Genève

Christian GROBET

J'aimerais tout d'abord remercier très sincèrement la section suisse de l'Association internationale des critiques d'art d'avoir pris l'initiative d'organiser ce colloque sous le thème Art~public, permettant ainsi d'aborder la question de l'expression artistique, plastique et visuelle, et du rôle des pouvoirs publics dans ce domaine.

C'est en effet un sujet qui est particulièrement d'actualité et je suis heureux de constater le grand nombre de participants de qualité qui sont venus ici, à Genève, pour débattre de cette question. J'espère que cette réunion aura des prolongements et que la concertation engagée permettra de développer encore l'effort que les pouvoirs publics ont entrepris en matière de soutien à la création artistique.

Ceci m'amène tout de suite à aborder la question du rôle de l'Etat à cet égard, rôle qui, je le considère, devrait s'accentuer. Si dans le passé, le soutien aux arts était surtout une affaire de mécénat, de princes ou autres, de personnages qui avaient de grands moyens, on s'aperçoit aujourd'hui que, bien que le mécénat, devenu privé, existe toujours, il n'est toutefois pas suffisant pour promouvoir une véritable politique artistique. Progressivement, les pouvoirs publics ont pris le relais et je crois qu'il faut s'en féliciter. Il faut cependant prendre garde au fait que cette transmission n'ait pas pour conséquence de créer une sorte d'art officiel. C'est certainement l'un des sujets que vous aurez l'occasion d'évoquer tout à l'heure. En ce qui concerne le Canton de Genève, je rappelle que c'est en 1948 qu'un député de l'époque, Monsieur Léon Nicole qui, à vrai dire était un ancien Conseiller d'Etat des années 30 qui avait passablement "remué" la République, proposa de légiférer en la matière en prévoyant qu'un pourcentage des crédits de construction de l'Etat soit affecté à un Fonds de décoration. Cette idée fit rapidement son chemin et, en 1949, le Conseil d'Etat de la République et Canton de Genève, c'est-à-dire le gouvernement de ce canton, institua un Fonds dit "de décoration". Aujourd'hui ce Fonds perçoit un pour-cent (1 %) sur tous les crédits de construction des bâtiments et autres ouvrages construits par l'Etat ainsi que par des fondations créant des immeubles pour personnes âgées. Un pour-cent (1 %) est également prélevé sur tous les crédits de génie civil et notamment les crédits routiers comme, par exemple, les crédits afférents à l'autoroute de contournement. C'est dire que les moyens financiers du Fonds de décoration ont été considérablement augmentés ces dernières années. Ce Fonds de décoration est dénommé depuis 1987, par arrêté du Conseil d'Etat, Fonds cantonal de décoration *et d'art visuel*, le Conseil

d'Etat ayant souhaité élargir son champ d'activité, c'est-à-dire ne pas le restreindre à la promotion de l'expression artistique au sens strict mais faire en sorte que ce Fonds se préoccupe de l'insertion des bâtiments nouveaux dans l'environnement et du traitement visuel, dirais-je, de ces bâtiments dans le milieu urbain. Il faut savoir par ailleurs que le Fonds de décoration est géré par une commission de onze personnes présidée, selon la loi, par le chef du Département des travaux publics. Cependant la tradition au niveau du Canton, et en cela il se distingue quelque peu de la Ville de Genève, fait que le magistrat responsable de ce Département ne préside pas les travaux de cette commission. Il délégue cette tâche à l'un des membres de la commission, souhaitant par là ne pas intervenir directement dans les choix faits par celle-ci, laquelle est formée de professionnels du domaine de l'art (critiques d'art, directeurs d'école d'art, artistes, etc.) et également, et je crois que c'est important, de personnes qui sont choisies en dehors des milieux artistiques. La commission mène une politique très active et très diversifiée puisque, d'une part, elle commande des œuvres intégrées pour décorer, à l'intérieur ou à l'extérieur, les bâtiments de l'Etat et que, d'autre part, elle procède à l'acquisition de nombreuses œuvres mobiles (peintures, tapisseries, etc.) dans le but d'encourager toutes les formes d'expression artistique, plastique et visuelle, je tiens à le souligner.

Je voudrais, à ce stade de mon intervention, insister sur les deux points suivants:

1. La vocation et la mission du Fonds de décoration sont, je le rappelle, de favoriser *la "décoration" artistique des bâtiments et de leurs abords* et non pas, la constitution d'une collection, à la différence d'un musée.

Ce rôle est extrêmement important parce que c'est en encourageant ce mode d'expression artistique que l'on va au devant du public le plus large et que l'on peut ainsi l'atteindre, que l'on participe aussi, soit dit en passant, à l'amélioration du cadre de vie des habitants de la cité. Le musée, on le sait, s'adresse à des connaisseurs ou à des amateurs déjà acquis à cette expression alors que la création artistique sur la place publique, action capitale si on veut encourager et sensibiliser le public à la création et à son processus, interpelle tout un chacun. Cette tâche n'est pas facile parce qu'il est évident que les choix qui sont faits, par cette commission en l'occurrence, peuvent susciter des critiques. S'il appartient, par exemple, à un Fonds de décoration de soutenir résolument l'art contemporain, il faut savoir que cette attitude peut susciter des réactions d'incompréhension ou de rejet dans le public. Cela s'est déjà vu et il n'est pas toujours facile de défendre des œuvres résolument contemporaines. C'est la raison pour laquelle, je me félicite, quant à moi, que la commission du Fonds de décoration genevois ait mené une politique que je qualifierais d'équilibrée, tant pour ce qui est des différentes formes d'expression artistique que des supports et matériaux employés ou des traditions auxquelles se rattachent les artistes mandatés ou choisis; ce qui fait que, j'en suis convaincu aujourd'hui, malgré certaines polémiques médiatisées à l'excès, cette politique est bien perçue par le public à Genève ainsi que par le Grand Conseil (Parlement), qui est l'expression de la souveraineté populaire, lesquels ont certainement apprécié cet équilibre et cette ouverture, dont l'ouvrage *Dix années d'activité de la commission du Fonds de décoration et d'art visuel de l'Etat de Genève 1978-1987*, qui a reçu par ailleurs un très bon accueil lors de sa sortie en février 1989, est le reflet.

L'art contemporain est quelquefois mal compris ou mal perçu et il est évidemment toujours facile de prétendre que son financement constitue une soi-disant dilapidation des Fonds publics. On l'a vu récemment, au début de cette année 1989, à Genève, au moment où l'installation d'une œuvre contemporaine sur l'esplanade de la salle des sports de l'Ecole d'ingénieurs de Genève a été l'occasion pour certains organes de presse de remettre en cause certains choix du Fonds de décoration.

En conclusion sur ce point, je suis d'avis qu'il convient d'être attentif à ne pas favoriser outre mesure une forme d'expression artistique plutôt qu'une autre, pour précisément ne pas donner le flanc à la critique selon laquelle nous deviendrions les otages d'un art moderne officiel. De même, il importe que le Fonds de décoration fasse preuve d'audace et évite le banal ou la médiocrité et je crois que jusqu'à présent tel a été le cas.

2. Le deuxième volet de la mission du Fonds de décoration est *l'encouragement et l'aide aux artistes eux-mêmes*. Un Fonds de décoration public peut faire énormément sur le plan cantonal à l'égard de tous les artistes qui vivent et travaillent à Genève, qu'ils soient par ailleurs confédérés ou étrangers. Bien sûr, le Fonds de décoration fera peut-être appel une fois ou l'autre – il l'a fait et il va encore le faire – à des artistes très connus sur le plan national ou international afin de favoriser la création d'œuvres marquantes à Genève. Mais le rôle des pouvoirs publics est également de veiller à ce qu'il y ait une juste répartition du soutien public par l'encouragement aux jeunes artistes. C'est ainsi que le Fonds de décoration a lancé un appel public à ceux-ci, il y a trois ans, pour qu'ils se fassent connaître,

appel qui a été extrêmement bien accueilli et qui sera d'ailleurs renouvelé, et qui a permis d'inviter certains de ces jeunes artistes à des concours ou de leur passer des commandes. C'est ainsi également que le Fonds de décoration a fait appel aux élèves des Ecoles d'art de Genève pour décorer des lieux, notamment à l'intérieur de certains établissements d'enseignement public (ex. cafétérias de quelques collèges). Je passe sur l'octroi de subventions aux communes qui entreprennent des projets de décoration de leurs bâtiments, dans ces cas la commission du Fonds préavise les projets et prodigue ses conseils. Le Fonds de décoration, enfin, organise, lorsque cela est possible, des concours ouverts à tous (généraux) ou sur invitation (restreints). Cette pratique favorise l'émulation et permet des choix plus variés que ceux issus de commandes directes. Les concours constituent également une confrontation bienvenue pour les artistes se trouvant ainsi en concurrence et soumis à l'appréciation d'un jury. J'aimerais, à cette occasion, souligner que le Fonds de décoration a ouvert certains de ses concours, notamment pour le bâtiment Uni III, dit Uni-Mail, à des artistes de l'ensemble du pays. On peut même envisager dans un futur proche la mise sur pied de concours internationaux. Bien que la préoccupation du Fonds cantonal soit de soutenir en priorité les artistes locaux, nous avons à coeur de ne pas faire preuve de sectarisme ou de protectionnisme et de nous replier ainsi sur nous-mêmes mais véritablement de nous ouvrir et de donner la possibilité à des artistes d'autres régions du pays de se faire connaître et de recevoir, le cas échéant, une aide publique à un moment décisif peut-être de leur carrière. A cet égard, le concours général d'idées pour la décoration du bâtiment Uni III a fait l'objet en 1988 d'une nombreuse participation (soixante-dix dossiers reçus dont ont été sélectionnés quinze groupes d'artistes). Il a

donné des résultats de très grande qualité et a vu un groupe composé d'un artiste confirmé de Zurich et de jeunes artistes genevois remporter le premier prix, pour le traitement et l'animation artistique d'un bâtiment universitaire qui sera parmi les plus grands à Genève.

Voilà, Mesdames et Messieurs, en quelques mots la description que je peux faire de la politique qui est menée par le Fonds cantonal de décoration. Une politique qui a deux volets: premièrement, aller à la rencontre du public et encourager l'expression artistique plastique et visuelle sous toutes ses formes; deuxièmement soutenir les artistes et permettre à ceux-ci de se faire connaître et de réaliser, dans les meilleures conditions, les œuvres qu'ils souhaitent créer, à l'appui d'expositions organisées par le Fonds, de publications de sélection des acquisitions de l'Etat (j'ai fait mention plus haut de la plaquette 1978-1987), voire même de l'ouverture d'un atelier d'artistes pour permettre de séjourner à Genève et d'y travailler, pendant une durée limitée, au contact du public et d'y exposer librement les œuvres créées.

Mesdames et Messieurs, je vous remercie de votre venue à Genève ainsi que de l'attention que vous avez portée à mes propos. Je suis convaincu que le fruit de vos réflexions, dont je prendrai connaissance le moment venu avec beaucoup d'intérêt, permettra en tout cas au Fonds de décoration et d'art visuel de Genève, pour ce qui le concerne et si besoin est, d'ajuster son action et de se rendre encore plus fidèle serviteur de la création artistique à Genève.

Le Fonds municipal de décoration de Genève

René EMMENEGGER

En guise d'introduction, et à la suite des propos tenus par Monsieur Christian Grobet, Conseiller d'Etat, responsable du Département des travaux publics, permettez-moi de décrire brièvement l'activité du Fonds de décoration de la Ville de Genève.

Ce Fonds a été créé en 1950. Il est alimenté par un prélèvement de 2 % sur les crédits alloués pour les travaux de construction ou de restauration des édifices publics, à l'exclusion des travaux d'entretien. Les sommes ainsi réunies sont relativement importantes puisque, de 1979 à 1989, elles se sont élevées à plus de 10 millions.

Une commission consultative de dix membres administre le Fonds. Elle est présidée par le Conseiller administratif chargé des beaux-arts et de la culture et com-

porte des représentants des différents départements concernés, ainsi que le directeur de l'Ecole Supérieure d'Art Visuel. La moitié des membres est constituée par des artistes ou des architectes. Ces personnes sont renouvelées périodiquement, afin de suivre les différents courants de pensée.

Au cours des dix dernières années, quarante-sept réalisations liées à l'architecture ont été créées (peintures murales, reliefs, vitraux, etc.). Soixante-deux sculptures ont été commandées ou acquises et deux cent cinq œuvres mobiles ont été achetées.

En outre, quatorze concours ont été mis sur pied, quinze études conduites et un catalogue édité. On prépare, actuellement, un catalogue raisonné complet de l'ensemble des pièces réalisées ou achetées. Cette publication est conçue comme un ouvrage de références comprenant une description précise des objets et leur photographie.

Le Fonds est, heureusement, régulièrement approvisionné et, les travaux d'équipement étant nombreux, il présentait un solde disponible de plus de six millions à fin 1988.

La dénomination de Fonds de décoration prête parfois à méprise. Il ne s'agit, en effet, pas d'enjoliver ou d'arranger l'aspect d'un lieu ou d'un édifice. L'ambition est beaucoup plus grande. Le but est de favoriser la création d'œuvres d'art et de doter Genève d'un patrimoine artistique illustrant les tendances contemporaines, marquant ainsi l'agglomération des différents courants qui l'animent. Dans cette optique, il est principalement fait appel à des artistes habitant Genève, ou la

Suisse, sans pour autant renoncer à une ouverture extérieure. Au contraire, on considère comme très important de ne pas limiter l'action à la simple région genevoise. Dans le domaine des arts plastiques, la connaissance et le contact avec les milieux extérieurs sont essentiels. Pour leur information, les artistes sont appelés à voyager et à connaître ce qui est entrepris à l'étranger.

Le Fonds de décoration municipal utilise différentes procédures pour commander, ou acheter des œuvres. Parfois il s'adresse à un artiste déterminé et lui commande un projet. A d'autres occasions, des concours restreints, ou publics, sont lancés. Pour les projets importants, il est recherché le plus grand nombre possible de propositions. Des jurys sont constitués à cet effet. Lorsqu'il y a un concours public, les projets sont exposés. Enfin lorsqu'il s'agit d'œuvres mobiles, le Fonds de décoration procède à l'acquisition de pièces déjà réalisées.

Au fil des années, la Ville de Genève a, ainsi, pu constituer une collection dont il est prévu qu'elle pourra être mise à disposition du futur Musée d'art moderne et contemporain que les Autorités municipales ont l'ambition d'ouvrir prochainement.

La commission consultative du Fonds de décoration entretient de nombreux contacts avec les artistes. Le plus souvent, les projets sont discutés avec les intéressés. Lorsqu'il s'agit d'immeubles, les architectes et les utilisateurs sont associés aux études, voire au processus de décision. Ce mode de faire à souvent eu des effets heureux au moment des choix et, ultérieurement, au niveau de la présentation, de la protection et de l'entretien des œuvres d'art. Parfois il a été possible d'associer les artistes à certaines réalisations architecturales et cela dès le début des études. Ce mode de faire s'avère judicieux, à la condition qu'une bonne enten-

te et une compréhension s'établissent entre les différents partenaires: maîtres d'œuvres, architectes, ingénieurs et artistes.

Il est vrai que, souvent, le Fonds de décoration intervient dans un cadre existant: l'immeuble est déjà construit, ou en construction, les lieux sont déterminés avec précision. L'artiste doit donc intervenir en tenant compte de nombreuses données et même de contraintes. Cela ajoute à la difficulté des problèmes qu'il y a à résoudre, ce qui est parfois aussi stimulant.

Dans son activité, le Fonds de décoration est l'objet de sollicitations constantes. Il importe donc qu'il puisse garder la liberté la plus grande dans ses décisions et soit à même de résister, s'il le faut, à des demandes plus ou moins pressantes pour passer certaines commandes ou procéder à des acquisitions. Ces sollicitations peuvent être négatives lorsqu'elles consistent à s'opposer à un projet donné. C'est ainsi, qu'il y a quelques années, une pétition a été organisée à Genève pour faire opposition à l'installation d'une sculpture dans un parc. La levée de bouclier a été telle que, finalement, le projet a été abandonné.

Cela montre combien la gestion du Fonds de décoration est parfois délicate. Elle ne peut se limiter strictement au débat artistique. Lorsqu'il s'agit de lieux publics, il est inévitable d'être confronté à des problèmes d'ordre social ou politique. Il est essentiel que le Fonds de décoration puisse prendre ses décisions en toute indépendance, même si cela doit engendrer certaines polémiques. Je suis, du reste, d'avis que ces dernières sont souvent positives, dans la mesure où elles sont susceptibles d'attirer l'attention d'un large public et de permettre l'instauration d'un

vrai débat. C'est souvent dans ces occasions que certaines idées avancent et que des options nouvelles peuvent être présentées ou découvertes.

Les Fonds de décoration publics sont aussi confrontés au problème de la collaboration avec d'autres organismes qui s'occupent d'art. Des opérations conjointes ont pu être mises sur pied dans certaines occasions. Dans d'autres, les projets ont dû être modifiés, compte tenu des divergences d'opinions qui se sont manifestées. Malheureusement, il faut, à ce propos, constater qu'aucune entreprise d'envergure n'a pu être montée ces dernières années. Par contre, plusieurs études ont été conduites, mais elles n'ont pas encore abouti. Il est vrai que la complexité des problèmes touchant à l'aménagement et aux constructions s'oppose presque toujours à la conception d'œuvres artistiques et décoratives importantes. Souvent les immeubles sont propriété de plusieurs sociétés ou personnes. Les chantiers ne sont pas coordonnés. Les moyens de financement sont aussi très différents. Tous ces problèmes doivent être pris en compte dans bon nombre de projets.

On peut aussi signaler les questions touchant à la propriété intellectuelle. S'il est normal d'assurer aux artistes et créateurs une protection efficace de leurs droits, il ne faut pas que celle-ci constitue, pour le promoteur ou l'acquéreur, un obstacle insurmontable ou une charge exagérée. Dans certains cas, ces questions n'ont pas pu être correctement résolues et cela a, hélas, conduit à l'abandon de commandes ou de concours dont l'intérêt était pourtant évident.

On ne peut négliger les questions qui peuvent se poser lorsque certaines œuvres d'art doivent être restaurées, voire rénovées. Si l'artiste peut être consulté, la solu-

tion est presque toujours trouvée. Par contre, lorsque l'intervention se déroule en dehors de la participation de l'auteur, les difficultés sont considérables.

Le Fonds de décoration de la Ville de Genève a permis d'entreprendre et de suivre une action très positive. Il a été un moyen important dans l'aménagement et la conception de nos espaces urbains, ainsi qu'un instrument essentiel pour la promotion des arts visuels à Genève. Plusieurs artistes ont pu se faire connaître grâce aux commandes ou aux achats du Fonds. Enfin, l'aménagement et l'aspect de nombreux quartiers, en particulier ceux comportant des constructions nouvelles, ont pu être pris en compte également au niveau artistique.

On peut dire, en conclusion, que le Fonds de décoration a permis de façonner un peu mieux la dimension et la spécificité de l'agglomération genevoise, dans la mesure où il a permis d'y intégrer de nombreuses œuvres artistiques originales et de qualité.

ARTS, PUBLICS, POUVOIRS: ANATOMIE D'UNE GAGEURE

Dario GAMBONI

Parler d'"art dans l'espace public" ou, plus simplement, d'"art public", c'est nécessairement parler du public de cet art: non seulement du public théorique dont l'"esthétique de la réception" a recherché les "horizons d'attente" dans les œuvres elles-mêmes[1], non seulement du public attitré des institutions culturelles qui, pour toutes les oppositions qui le traversent, nous est familier puisque nous en faisons partie, mais d'un public à la fois plus concret et moins distinct, dans la mesure où il a fait l'objet de moins d'études que nombre de sociétés lointaines ou disparues[2].

Bienne, 1980

L'étude d'un cas empirique m'a conduit à aborder cette *terra incognita*, afin de comprendre la forme extrême de réaction aux œuvres d'art que l'on qualifie géné-

ralement de "vandalisme"[3]. Il s'agissait de la 7e édition de l'Exposition suisse de sculpture, tenue en 1980 dans l'espace urbain de la ville de Bienne, au cours de laquelle une cinquantaine d'œuvres – près de la moitié de celles qui se trouvaient situées en plein air – avaient été abîmées volontairement et de manière anonyme. Postulant que ces actes de violence pouvaient être pourvus de sens, j'ai procédé à une sorte d'archéologie de la destruction[4], en examinant systématiquement les déprédations et en les confrontant aux nombreuses réactions verbales qui avaient été enregistrées sous forme de comptes rendus, d'interviews, d'enquêtes et de lettres de lecteurs.

Cette analyse a révélé l'existence d'une corrélation entre l'agression physique et le rejet verbal. Les sculptures les plus visées étaient caractérisées par l'emploi de matériaux traditionnellement associés non pas à l'œuvre d'art mais au monde de la production industrielle, et les critiques s'adressaient surtout à l'absence de démonstration d'une compétence technique des artistes. Des articles et des dessins humoristiques parus dans la presse locale, des ajouts spontanés à l'exposition, des déclarations telles que celle d'un concierge annonçant l'intention de se reconvertir dans la sculpture témoignaient de critères de perception et d'appréciation en regard desquels une partie importante des œuvres présentées devaient faire l'effet de supercheries provocatrices[5]. Le seul auteur connu d'un acte de destruction, un maître-jardinier dont le travail d'aménagement d'un terrain s'était trouvé bouleversé par l'installation des sculptures, affirmait même avoir agi par méprise et proposait publiquement de reconstituer l'objet dont la nature artistique était censée lui avoir échappé[6].

Il ressortait ainsi de la réception locale de l'exposition que, loin d'avoir obtenu l'effet de démocratisation culturelle explicitement visé par ses organisateurs[7], elle avait été ressentie comme une forme autoritaire d'appropriation de l'espace public, redoublant le sentiment d'exclusion des profanes, et que les actes iconoclastes devaient être compris comme une sorte de contre-violence répondant à la violence symbolique que ceux-ci avaient éprouvée[8].

Spécificité, actualité

Dans l'analyse du cas biennois, il m'a semblé pouvoir identifier deux facteurs directement liés à la situation et à la conjoncture locales: la composition sociale de cette petite ville industrielle, faiblement équipée sur le plan culturel, et les années de crise économique qui avaient durement touché la région et y avaient rendu la question de la compétence professionnelle particulièrement sensible.

Mais ces facteurs ne faisaient que renforcer des tendances plus générales et peuvent tout au plus contribuer à expliquer la concentration et l'ampleur atteintes par le phénomène à ce moment et dans ce lieu. Toutes les sociétés post-industrielles connaissent des manifestations de rejet de l'art exposé dans l'espace public, et les arguments que j'ai cités nous sont si familiers qu'une exposition consacrée en 1973 par la Tate Gallery aux dessins humoristiques sur l'art moderne a pu les subsumer en s'intitulant *A Child of Six Could Do It!*[9]

La crise iconoclaste de 1980 a porté un coup grave et peut-être fatal à l'Exposition suisse de sculpture, dont l'édition suivante, reportée en 1986, devait adopter le profil bas d'une sorte d'animation para-architecturale[10]. En revanche, les exposi-

tions de sculpture en plein air n'ont cessé de se multiplier, profitant du renouveau d'intérêt des artistes pour le rapport au site et conjuguant sur un mode dominical et touristique le plaisir de la promenade à celui de la consommation culturelle[11]. Cela n'a pas empêché les plus ambitieuses d'entre elles de se heurter à des réactions violentes et ceci d'autant plus que, descendant l'échelle de consécration des lieux, elles s'éloignaient davantage des espaces de loisir pour investir ceux dévolus aux activités quotidiennes et à la circulation[12].

Les publics

En franchissant les bornes de l'espace muséal, l'art n'abandonne pas nécessairement son public attitré mais en rencontre un ou plutôt plusieurs autres. Un tel phénomène n'est pas nouveau, non plus que les difficultés de communication qu'il entraîne. Dans le passé, ces difficultés ont pu être résolues soit par l'emploi d'un code partagé par une partie importante de la communauté concernée, soit par le recours simultané, dans la même œuvre, à plusieurs codes ou registres. C'est ainsi que Klaus Kerding a rapporté récemment la réussite de l'hommage à Marat de Jacques Louis David dans le contexte révolutionnaire à la manière dont il est parvenu à satisfaire à la fois les attentes cultivées – par ses références à l'antique – et le besoin populaire d'une image sobre et authentique de la mort de l'"ami du peuple"[13].

Mais la situation contemporaine pose un problème plus complexe. Les œuvres savantes ne s'y contentent en effet pas d'exiger des compétences dont l'accès est socialement limité; par suite de la logique oppositionnelle du développement des

avant-gardes, elles se définissent aussi *contre* les attentes et les goûts les plus répandus, produisant ainsi objectivement – et indépendamment de toute intention – un effet de provocation sur les parties de la population auxquelles elle ne sont, de fait, pas destinées. Parmi les divers publics que l'"art public" oblige plus que tout autre à distinguer, il se trouve donc non seulement des publics captifs mais de véritables "non-publics"[14] servant essentiellement de repoussoir.

Cette fonction négative apparaît clairement dans les rappels à l'ordre symbolique qui accompagnent régulièrement les appels des entrepreneurs culturels à la "tolérance" du public. Je n'en cite que quelques exemples suisses: en 1980, lorsque de nombreux Biennois critiquent la sculpture placée devant l'entrée de leur gare, une voix autorisée leur oppose le spectre du provincialisme[15]; en 1981, lorsque le projet d'une fontaine "offerte" à la ville de Genève par l'artiste américain Dennis Oppenheim soulève une polémique compliquée d'exploitation politique, un hebdomadaire oppose "l'art qui dérange contre celui qui rassure"[16] – sans se demander qui est censé être dérangé ou rassuré; en 1989 enfin, l'auteur du compte rendu d'un recueil d'études consacrées à l'art dans l'espace public stigmatise "la confiance inébranlable des philistins esthétiques dans leur propre (in)capacité stupide de jugement"[17].

Parvenir à satisfaire à la fois le cercle restreint des initiés et le public ou le "non-public" des passants tient ainsi de la gageure, quand ce n'est pas de la coïncidence ou du malentendu. C'est ainsi que la fontaine installée en 1977 par Jean Tinguely sur la place du Théâtre à Bâle[18] désamorce par l'humour – comme tant d'œuvres de son auteur – l'effet de violence symbolique. Le groupe de moulages

en bronze intitulé *Alter Ego*, disposé en 1982 par Gérald Ducimetière sur le rond-point de Plainpalais à Genève[19], recourt quant à lui à une sorte de double règistre: les références à l'histoire du lieu, l'identité des modèles et le primat de la dimension conceptuelle de l'œuvre s'adressent aux connaisseurs, tandis que le grand public – notamment celui des usagers de la station de tramways – trouve une autre forme d'accès dans le matériau, le caractère mimétique et la situation ludique[20]. Lors de l'exposition de 1987 à Münster, Rémy Zaugg a renchéri sur cette "solution" en définissant comme sa contribution le déplacement de deux statues existantes, réalisées en 1912 par Karl Bernewitz, du lieu où elles avaient été relégués pour des raisons urbanistiques et esthétiques à leur emplacement plus ou moins originel[21]; la part de malentendu impliquée dans le succès de cette opération est d'ailleurs apparue au grand jour lorsque, un grand nombre d'habitants de Münster ayant exprimé le voeu que les statues soient maintenues en place après la fin de l'exposition, la question d'un honoraire dû à l'artiste – et donc d'une reconnaissance monétaire de son travail et de sa propriété intellectuelle – a été publiquement soulevée[22].

Les pouvoirs

Le temps lui-même joue d'ailleurs contre de telles exceptions, qui tendent à tomber dans une forme de vulgarité (étymologiquement: "multitude") en même temps que dans le domaine public. Une réussite en termes d'ouverture sociale de l'accès mais aussi d'intégration urbanistique et de pouvoir expressif telle que l'*Helvetia en voyage* de Bettina Eichin, placée en 1978 sur la tête de pont de la Mittlere Rheinbrücke à Bâle[23], semble n'avoir jamais pu satisfaire le dernier cercle des initiés, à en juger par son absence de palmarès autorisés[24]. Il est également révélateur qu'en 1986, confrontée au diktat du financier privé d'une fontaine destinée à la place du marché de Bâle, son auteur n'ait pu compter sur le soutien des détenteurs du pouvoir culturel[25]. Dans une lettre ouverte à Jean-Christophe Amman, elle décrivait ainsi sa situation: "D'un côté, les lois sacrées de l'économie de marché, de l'autre les lois intangibles de la liberté de l'art. On menace ici avec le communisme, là en invoquant l''art dégénéré' et le goût populaire"[26].

L'autonomie relative de l'univers culturel, qui est une conquête sociale, n'élimine en effet pas le problème du pouvoir, elle le déplace pour une part en son sein[27]. Dans les débats où il est si souvent invoqué, "le public" tend à n'être qu'un otage, et il est frappant de voir qu'on n'évoque guère que comme un épouvantail l'idée d'un recours à la démocratie directe dans ce domaine – recours dont la Genève révolutionnaire a pourtant montré l'exemple il y a bientôt un siècle avec l'approbation détaillée, au suffrage populaire, du monument à Jean-Jacques Rousseau dessiné par Jean-Pierre Saint-Ours[28] – et que le modèle de bien des fantasmes de politique culturelle soit celui du despotisme éclairé[29]. Dans ce sens, on doit s'interroger sur le sens et les effets politiques et culturels de la délégation et de l'expertise. La part de croyance et de prosélytisme attachée à l'art et spécialement à l'art moderne me paraît en soi légitime, mais il faut se demander si sa défense et sa promotion représentent une œuvre de civilisation – impliquant la volonté et la capacité de transmettre et de faire partager des valeurs – ou une entreprise de domination culturelle, comme les manifestations dont j'ai cité plus haut quelques exemples tendraient à le faire supposer.

L'une des questions posées aux participants à ce colloque est: quelle est ou devrait être la responsabilité de l'Etat en matière d'art public?

Dans le cas de la "fontaine Sandoz"[30], on pouvait attendre de l'Etat qu'il prît, face à un acteur économique particulièrement puissant, la défense de la liberté d'expression de l'artiste, droit fondamental garanti par la constitution entre autres parce qu'il doit contribuer à la libre formation de l'opinion publique. L'Etat, en l'occurrence la ville de Bâle, ne l'a pas fait. On sait qu'historiquement, l'Etat a pu être un instrument de progrès et d'émancipation contre l'arbitraire d'autres pouvoirs. Faudrait-il lui demander de jouer un rôle analogue envers les effets de monopole et d'exclusion du pouvoir culturel? Il me semble qu'une telle attitude serait légère et imprudente. On peut en juger, par exemple, en examinant les mesures récemment prises par le Sénat américain pour limiter les compétences du National Endowment for the Arts, l'organe fédéral de soutien à la culture[31]. Si l'on ne saurait conseiller aux politiciens de se démettre purement et simplement de la part culturelle de leur mandat au profit des experts culturels, on ne saurait non plus engager ces derniers à s'en remettre à l'Etat pour la dimension politique de leur activité. En situant l'art dans "l'espace public", on appelle le risque et la nécessité d'un débat public, et les problèmes que cet art soulève – heureusement ou malheureusement – engagent des responsabilités auxquelles les participants à la culture n'ont à mon sens aucun intérêt – au moins à long terme – à se soustraire.

Notes:

1. Voir Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, 1978, Rainer Warning éd., *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, Munich, 1975, ainsi que le point de vue critique de Joseph Jurt, "Für eine Rezeptionssoziologie" *in*: *Cahiers d'histoire des littératures romanes*, 1979, n° 1-2, pp. 214-230.
2. Pour quelques rares travaux de nature et de valeur diverses, voir Pierre Bourdieu et *al.*, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, 1965; "Attitudes du public à l'égard de l'art moderne", *in*: *Museum*, vol. 22, 1969, pp. 153-211; Margret A. Robinette, *Outdoor Sculpture, Object and Environment*, New York, 1976; Sven Sandström, "A Common Taste in Art", *in*: *Aris* (Art Research in Scandinavia), 1977; Sven Sandström éd., "Art in Public Space", *in*: *Aris*, 1978-1979; Gabrielle Sprigath, *Bilder anschauen den eigenen Augen trauen. Bildergespräche*, Marburg, 1986.
3. Dario Gamboni, *Un iconoclasme moderne. Théorie et pratiques contemporaines du vandalisme artistique* (annuaire 1982-1983 de l'Institut suisse pour l'étude de l'art, Zurich), Lausanne, 1983 (et, pour une version abrégée, "Méprises et mépris. Eléments pour une étude de l'iconoclasme contemporain", *in*: *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 49, septembre 1983, pp. 2-28). Je me permets de renvoyer à cet ouvrage pour la documentation photographique ainsi que pour d'autres précisions bibliographiques, entre autres sur la question terminologique (pp. 14-17). Parmi les publications consacrées depuis aux phénomènes de destruction volontaire des œuvres d'art, voir notamment Walter Grasskamp, "Warum wird Kunst im öffentlichen Raum zerstört?" *in*: *Kunst-Bulletin*, avril 1984, pp. 2-7; David Freedberg, *Iconoclasts and their Motives*, Maarsen, 1985; Peter Moritz Pickshaus, *Kunstzerstörer. Fallstudien: Tatmotive und Psychogramme*, Reinbeck-Hambourg, 1988; David Freedberg, *Iconoclasm and Painting in the Revolt of the Netherlands 1566-1609*, New York-Londres, 1988; Olivier Christin, "Iconographie de l'iconoclasme. A propos de la mutilation du portail de la cathédrale de Bourges (1562)", *in*: *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 75, novembre 1988, pp. 50-53.
4. Voir à ce sujet Claude Levy-Leboyer, "Vandalism and the Social Sciences", *in*: C. Levy-Leboyer éd., *Vandalism. Behaviour and Motivations*, Amsterdam-New York-Oxford, 1984, pp. 1-11; sur

le "vandalisme" en général, voir notamment ces actes de colloque ainsi que Stanley Cohen éd., *Images of Deviance*, Hardmondsworth, 1971 (rééd. 1977), Colin Ward éd., *Vandalism*, Londres, 1973, et Rudolf Fisch, "Vandalismus im öffentlichen Raum", *in*: Walter Grasskamp éd., *Unerwünschte Monumente*, Munich, 1989, pp. 29-48.

5. Pour les critiques touchant l'absence de démonstration d'une compétence technique spécifique, voir *Un iconoclasme moderne* (*op. cit.* note 3), pp. 41-48; pour les articles et les dessins humoristiques, *id.*; pour les objets ajoutés anonymement à l'exposition, *id.*, le concierge du nouveau gymnase de la ville, situé dans la proximité immédiate d'une partie de l'exposition, déclarait à un journaliste: "Il y a un peu de bon, mais puisqu'on me pose la question, il y a aussi beaucoup de choses là-bas qui n'ont rien à voir avec l'art. Par exemple, ces sculptures de métal, n'importe qui sait souder peut les faire. Les sculptures en bois qui sont au bord du lac, je ne les trouve pas mal, tout le monde ne peut pas faire ça. J'ai entendu beaucoup de passants dire que ce n'était pas de l'art. Ils trouvaient très dommage qu'on place un tas de rouille sur les nouvelles dalles, si bien qu'ensuite on trouve des taches de rouille sur les vêtements, qu'on n'arrive pas à faire partir. Mes collègues et moi avons déjà songé à abandonner notre métier pour faire de l'art. L'un d'entre eux est serrurier et je suis ferblantier – souder des choses comme ça, nous en sommes aussi capables" (traduit de Ernst Rieben, "Alltags-Stimmen zur Schweizerischen Plastikausstellung in Biel", *in*: *Berner Zeitung*, 30 juillet 1980, cité *in*: *Un iconoclasme moderne*, pp. 36-37).

6. Voir *id.*, pp. 69-84, ainsi que la correspondance échangée par les protagonistes de cette affaire, pp. 109-112; le thème de la "méprise" est intimement lié à l'histoire de la réception de l'art moderne et en particulier à celle du ready-made: voir *id.*, pp. 89-104 et D. Gamboni, "Art contemporain et destruction des œuvres", *in*: *Universalia* 1985, Paris, 1985, pp. 428-430; une documentation abondante mais privée d'analyse a été rassemblée depuis autour d'un cas de ce type dans Johannes Am Ende et al., *Joseph Beuys und die Fettecke. Eine Dokumentation zur Zerstörung der Fettecke in der Kunstakademie Düsseldorf*, Heidelberg, 1987.

7. L'introduction au catalogue de l'exposition mentionnait les "visiteurs involontaires" et justifiait le choix de la distribution géographique des œuvres par la volonté de toucher "un public plus

large, qui n'irait peut-être pas de lui-même voir une telle exposition par peur 'd'entrer' ou simplement par méconnaissance de l'art, par peur de l'inhabituel" (*7e exposition suisse de sculpture, Bienne 1980*, Bienne, 1980, p. 23).

8. Voir *Un iconoclasme moderne* (*op. cit.* note 3), pp. 26-29; sur la notion de violence symbolique, voir P. Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris, 1980, pp. 209-231.

9. Voir George Melly et J. R. Glaves-Smith, *A Child of Six Could Do It! Cartoons about Modern Art*, Londres, 1973 (4e éd. 1987); l'affaire new-yorkaise du *Tilted Arc* de Richard Serra a prouvé récemment, s'il en était besoin, que la critique des "tas de rouille" n'est pas limitée aux secteurs en crise de la production industrielle (voir notamment Benjamin H. D. Buchloh, "Vandalismus von oben. Richard Serra *Tilted Arc* in New York", *in*: *Unerwünschte Monumente*, *op. cit.* note 4, pp. 103-119). Walter Grasskamp a également renoncé à l'idée d'une spécificité (liée aux effets de la politique culturelle moderniste de "rattrapage" et de mauvaise conscience de l'après-guerre) de l'iconoclasme contemporain en Allemagne fédérale (voir "Warum wird Kunst im Aussenraum zerstört?", *op. cit.* note 3, p. 4, et *Unerwünschte Monumente*, *op. cit.* note 4, p. 8). On peut regretter, de ce point de vue, que les deux remarquables ouvrages collectifs publiés récemment sur l'art dans l'espace public par les éditions Prestel et DuMont soient presque uniquement consacrés à la situation allemande (Ekkehard Mai & Gisela Schmirber éd., *Denkmal – Zeichen – Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute*, Munich, 1989; Volker Plagemann éd., *Kunst im öffentlichen Raum. Anstösse der 80er Jahre*, Cologne, 1989).

10. Voir *8. Schweizer Plastikausstellung Biel 1986, 8e Exposition Suisse de Sculpture Bienne 1986*, édition 1, juin 1986, et édition 2, août 1986.

11. Voir notamment, en Suisse, les expositions du Valais (catalogue *Merkzeichen/Repères. Das Wallis empfängt 58 Künstler. Le Valais offre ses sites à 58 artistes*, Sion, 1986), de Bex (catalogue *Bex et arts 87*, Bex, 1987), de Môtiers (catalogue *Môtiers 1989. Exposition suisse de sculpture. Schweizer Plastik Ausstellung. Esposizione svizzera di scultura*, Môtiers, 1989) et de Dietikon (catalogue *Eisen 89, Perspektiven Schweizer Eisenplastik 1934-1989*, Buchs, 1989) ainsi que, sur le plan international, l'expositon programmatique de Münster (Klaus Bussmann et

Kasper König éd., *Skuptur Projekte in Münster 1987*, Cologne, 1987); pour une esquisse de l'histoire des expositions de sculpture en plein air, voir Doris Fässler, "Stadtkunst oder ein plastischer Dialog" *in*: *Stadtkunst. 2. regionale Skulpturen-Ausstellung 1988 auf den Plätzen der Stadt Luzern*, Lucerne, 1988; pour l'exposition suisse de sculpture de Bienne, fondée en 1954, voir *Un iconoclasme moderne* (*op. cit.* note 3), pp. 22-24; pour une mise en perspective de ces expositions dans l'histoire de la sculpture en Suisse, voir Paul-André Jaccard, *La Sculpture* (*Ars helvetica. Art et culture visuels en Suisse*, vol. 7), Disentis, à paraître.

12. A titre d'exemples, voir Monique Picard, "Provocation (trop) efficace" *in*: *L'hebdo*, 10 juillet 1986, p. 48, à propos de l'exposition valaisanne *Repères* (voir note 11), et anonyme, "Vandalismus an Kunstwerken", *in*: *Kunst-Bulletin*, janvier 1989, p. 13, à propos de la seconde exposition *Stadtkunst Luzern*.

13. Klaus Herding et Rolf Reichardt, *Die Bildpublistik der Französischen Revolution*, Francfort, 1989, p. 54.

14. Sven Sandström qualifie de *non-public* le "wide sector of the population which in no way participates in what we professional art critics call art" (Hans-Jörg Heusser, "A portrait of Sven Sandström", *in*: *AICARC. Bulletin of the Archives and Documentation Centers for Modern and Contemporary Art*, vol. 10, 1983, n° 18, pp. 4-9).

15. Voir Heinrich Spinner *in*: *Bieler Tagblatt*, 8 juillet 1980, cité *in*: *Un iconoclasme moderne* (*op. cit.* note 3), p. 46.

16. Lorette Coen, "L'affaire Oppenheim", *in*: *L'Hebdo*, 11 décembre 1981, p. 36; sur cette polémique, voir la presse genevoise d'octobre 1981 à mai 1982.

17. "Gefangen in dem unerschütterlichen Vertrauen auf das eigene stumpfsinnige Urteils(un)vermögen und in biedermeierlichem Kleinmut aufs Vergessen ersessen, scheint der ästhetische Spiesser all die Beengnisse durch die Nutzarchitektur und den Mobilitätsfetichismus laut – und klaglos hinzunehmen, um die Reste seiner demokratischen Gesinnung an öffentlicher Kunst auszulassen" (Beat Mazenauer, "Öffentliche Ärgernisse? Diskussionsbeiträge zur Kunst im öffentlichen Raum" *in*: *Kunst-Bulletin*, octobre 1989, pp. 14-15).

18. Voir Annemarie Monteil, *Der Tinguely-Brunnen in Basel*, Bâle, 1980.

19. Voir Erwin Mühlestein, "Die Kunst des Alltäglichen" *in*: *Aktuelles Bauen*, juillet 1983, pp. 48-49.

20. Voir une dénonciation de ce double registre comme double jeu ou "leurre" dans François Albera, "Ducimetière fossoyeur d'Oppenheim?", *in*: *Voix ouvrière hebdomadaire*, 20-26 mai 1982, p. 11.

21. Voir Rémy Zaugg, "Projekt: Versetzung des Denkmals 'Knecht mit Pferd' und 'Magd mit Stier'", *in*: *Skulptur Projekte in Münster 1987* (*op. cit.* note 12), pp. 261-270.

22. Voir les articles reproduits sans date dans le dossier de presse *Skulptur Projekte in Münster 1987. Skulptur Echo lokal national international*, Münster, s.d., en particulier Rolf Dödder, "Blosse Idee soll DM 100 000 kosten: 'Skulpturen an alten Platz zurück'", *in*: *Westfälische Rundschau* (*op. cit.*, p.45) et Thomas Wulffen, "Den persönlichen Ausdrucksakt neutralisieren. Gespräch mit dem Bildhauer Rémy Zaugg", *in*: *Die Taz* (id., pp. 51-52).

23. Voir *Bettina Eichin *1942. Das bildhauerische Schaffen 1978-1988*, Katalog zur Ausstellung des Danioth-Rings, Kunst – und Kulturverein Uri, Sommer 1988, Altdorf, 1988, pp.14-19.

24. Voir par exemple Jean-Christophe Amman, "Plädoyer für eine neue Kunst im öffentlichen Raum", *in*: *Kunst im öffentlichen Raum. Skulpturenboulevard Kurfürstendamm Tauentzien Berlin 1987. Diskussionsbeiträge*, Berlin, 1987, pp. 8-19, où toute une série d'autres réalisations bâloises sont en revanche citées.

25. La fontaine devait être offerte à la ville de Bâle par l'entreprise chimique Sandoz, qui a rompu le contrat à la suite de la catastrophe écologique de Schweizerhalle et d'une tentative de l'artiste pour préciser l'iconographie de son œuvre à la lumière de cet événement; voir D. Gamboni et Sebastian Laubscher, "Das Marktplatzbrunnenprojekt zu Basel 1986-1989: Sponsoring, Kunst im öffentlichen Raum und Kunstfreiheit", *in*: *Nos monuments d'art et d'histoire*, vol. 40, 1989, n° 3, pp. 306-318.

26. "Hier die heiligen Gesetze der Freien Marktwirtschaft, dort die unantastbaren Gesetze der Freiheit der Kunst. Hier wird gedroht mit Kommunismus, dort mit der Erinnerung an Entartete

Kunst und Volksgeschmack" (lettre du 18 décembre 1986, citée *in*: "Das Marktplatzbrunnenprojekt zu Basel 1986-1989" (*op. cit.* note 25), p. 314).

27. Voir les travaux de P. Bourdieu, notamment "Le marché des biens symboliques", *in*: *L'année sociologique*, vol. 22, 1971, pp. 49-126, et "La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques", *in*: *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 13, février 1977, pp. 4-43.

28. Voir le catalogue de l'exposition *Révolutions genevoises 1782-1798*, Genève, 1989, p. 128.

29. Il serait également intéressant de comparer l'état au mieux embryonnaire de la réflexion sur les compétences du ou des publics de l'œuvre d'art – en dépit du rôle capital reconnu à l'action perceptive et projective du spectateur dans l'esthétique moderne dès le symbolisme – avec la prise en compte récente du point de vue de l'"usager" en architecture – discipline à laquelle, il est vrai, n'a jamais été qu'exceptionnellement déniée toute forme de finalité.

30. Voir "Das Marktplatzbrunnenprojekt zu Basel 1986-1989" (*op. cit.* note 25).

31. Le Sénat américain a adopté le 26 juillet 1989 un amendement proposé par le sénateur républicain Jesse Helms, interdisant notamment l'emploi des fonds fédéraux destinés aux arts pour "promote, disseminate or produce obscene or indecent materials [...] or materials which denigrates the objects or beliefs of the adherents of a particular religion or nonreligion"; voir notamment Michael Oreskes, "Senate Votes to Bar U.S. Support of 'Obscene or Indecent' Artwork", *in*: *The New York Times*, 27 juillet 1989, et Nicols Fox, "Helms ups the ante", *in*: *New Art Examiner*, vol. 17, n° 2, octobre 1989, pp. 20-23; pour la polémique soulevée par l'annulation par la Corcoran Gallery of Art de Washington d'une rétrospective des photographies de Robert Mapplethorpe prévue pour la période du débat au Sénat sur cette question, voir Hilton Kramer, "Is Art Above the Laws of Decency?", *in*: *The New York Times*, 2 juillet 1989, et Grace Glueck, "Art on the Firing Line", *in*: *The New York Times*, 9 juillet 1989.

Trois projets de Herzog & de Meuron

Jacques HERZOG

Présentation de trois projets (projection de diapositives) conçus par Herzog & De Meuron qui traitent l'espace public dans trois situations très différentes. L'intérêt de la recherche est le développement d'une pensée urbanistique et architecturale qui remplace – pour ainsi dire – la perte totale de la tradition sur tous les niveaux de l'architecture. Cette recherche ne se comprend pas comme une application d'images sur des structures plus ou moins anonymes comme on l'a fait (par exemple, l'idée du "decorated shed" de Venturi) et on le fait toujours et à nouveau (par exemple, le déconstructivisme comme image d'une construction). La recherche tend à développer des structures réfléchissantes, réfléchissantes sur ces propres conditions et les conditions de son site.

3 projets:

Une cité-jardin à Vienne-Aspern

1987-1988; Pilotenweg à Vienne-Aspern

En collaboration avec Adolf Krischanitz, Vienne et Otto Steidle, Munich

Collaborateur: Gerold Wiederin

Cet ensemble situé sur un terrain plat, à l'est de Vienne, se compose d'environ deux cents maisons en rangées. On a cherché la forme la plus simple possible susceptible de souligner l'étendue plate du terrain. les rangées de maisons de l'ensemble sont incurvées pour créer un certain mouvement indiquant le centre, sans pour autant donner à celui-ci une importance prépondérante par rapport aux autres espaces. Les rangées de maisons furent réparties entre les trois équipes d'architectes pour la poursuite des études.

La sobre architecture de nos rangées de maisons, avec leurs panneaux de façade verticaux crépis, est concentrée sur la perception et l'orientation au sein des espaces en longueur incurvés.

Bibliographie:

Umbau 11, décembre 1987 (Markus Brüderlin), Die Peripherie als Zentrum, Wien, ein Ort am Rand des globalen Dorfes.

La grande maison et le parc (Projet d'habitation à Bâle)

Concours et développement 1988;

parc Schwarz, Gellerstrasse à Bâle

Collaborateur: Dieter Gysin

Le terrain – à la périphérie de la ville du XIX[e] siècle – est un grand parc planté de beaux arbres dont la topographie est définie par un plateau avec une arête de rupture contiguë à une prairie d'origine fluviale plate.

La conception urbanistique du projet concentre la masse bâtie sur le plateau, le long de la rue, et évite toute destruction de l'ancien parc. La forme étirée du grand volume est une manière d'exprimer géométriquement l'arête de rupture séparant le parc de la prairie. La forme du volume s'explique aussi en grande partie par la proximité du grand bâtiment de l'hôpital Bethesda.

Entrepôt Ricola dans une ancienne carrière de calcaire

1986-1987; Baselstrasse à Laufen

L'intérieur de l'entrepôt est une construction en acier équipée de la technique habituelle d'un stockage mécanisé. Le revêtement extérieur est constitué par une structure de pièces verticales et horizontales (poutres en bois, planches en ciment-bois, planches d'éternit, feuilles de tôle). Le lieu de cet ensemble industriel, une ancienne carrière de pierres calcaires, devient lui-même une part essentielle de l'architecture.

Bibliographie:

Werk, Bauen + Wohnen: 10 – 1987
Forum: 1 – 1988
Quaderns: 175 – 1988
A3 Times: 10/vol. 4 – 1988

Bibliographie Herzog & de Meuron (extraits):

Architektur Denkform (Kat. Architekturmuseum, Basel)
Wiese Verlag Basel, 1988, dt. Ausgabe
Wiese Verlag Basel, 1989, fr. Ausgabe

Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona 1989
Vorwort/Gespräch J. L. Mateo/J. Herzog, spanisch/englisch

Projets and buildings 1982-1990, Rizzoli, New York 1990
Vorwort J. Rafael Moneo, 1. Gespräch Th. Vischer/J. Herzog

Architektur von Herzog & de Meuron, Parkett Nr. 21, Juni 1989, english/dt.
Parkett Verlag Zürich
2. Gespräch Th. Vischer/J. Herzog

L'art et l'architecture; l'intervention des artistes dans les constructions de la Confédération

Eric PERRETTE

1 – Introduction

Vous m'avez fait l'honneur, à l'occasion de ces journées art-public, de m'inviter à vous exposer le processus du choix des artistes et des œuvres, ainsi que du mode d'attribution des mandats sur le plan fédéral.

A titre liminaire, permettez-moi de vous présenter, en quelques traits, l'Office des constructions fédérales qui est un organe fédéral, fondé en 1888.

Organe constructeur, dépendant du Département de l'Intérieur, l'Office des constructions fédérales est responsable de la construction et de l'entretien de quelque quatorze mille ouvrages, propriétés de la Confédération, en Suisse et à l'étranger. Les CFF[1] et les PTT[2] disposent de divisions de constructions autonomes, directement soumises à l'autorité de leur propre département.

L'Office des constructions fédérales intervient en tant que gérant des intérêts de la Confédération, entre l'administration et l'industrie privée de la construction. Il est responsable de l'économie, de l'opportunité et de la qualité des projets de construction.

Chaque année, plus de sept cent millions de francs de travaux sont confiés à l'économie privée.

Voilà, brièvement tracé, le portrait de cet office qui est le maître de l'ouvrage dans les rapports qu'il entretient.

2 – Démocratie et mécènes d'autrefois

L'architecture et l'art ont de tout temps mêlé leurs existences. Leurs frontières respectives n'ont pas cessé de se déplacer, de se superposer, ou même de se repousser. Côte à côte, ou isolés l'un de l'autre, l'art et l'architecture ont, au fil des siècles, révélé dans leurs rapports notre perception des tendances, des événements et des découvertes du monde.

A notre époque, il est difficile d'acquérir des œuvres d'art avec les deniers publics. Notre démocratie ne se substitue pas aux mécènes d'autrefois. Avec l'accroissement général du temps libre, les autorités tentent, autant que possible, de répondre aux besoins nouveaux qui se manifestent face à l'évolution de notre civilisation.

Lorsque jadis l'Etat commandait des œuvres, c'était presque toujours en imposant un thème choisi. L'art servait de support aux idées des commettants. Ces derniers

étaient des souverains (temporels et spirituels). Le "bon peuple" était tenu à l'écart: il devait contempler, croire et faire confiance. L'Etat bourgeois ne favorisait que des artistes dont les œuvres donnaient une vision bien précise du rôle, de la finalité de l'art de l'époque.

3 – Principes de base de l'encouragement à la création et aux aménagements artistiques dans le domaine public de la Confédération

Il faut d'abord remarquer que la Constitution fédérale ne contient aucune mention de la culture. L'échec de la votation fédérale de septembre 1986, proposant l'inscription d'un article sur la culture dans la constitution, doit certainement être interprété comme un refus d'une intervention fédérale dans un domaine où les cantons souhaitent conserver leur souveraineté, leur particularité, leur identité. Ce refus devrait impliquer une plus grande responsabilité des cantons et des communes dans l'activité culturelle.

L'exécutif fédéral dispose toutefois d'une législation de 1887 permettant "l'encouragement des arts en Suisse par l'organisation d'expositions et par l'achat d'œuvres de l'art national, propres à orner les édifices publics." (Arrêté fédéral, art. 1, al. 1).

Une "ordonnance sur la protection des beaux-arts par la Confédération" est venue compléter cet arrêté le 29 septembre 1924 seulement. Ainsi, nous lisons au chapitre IV:

"La Confédération peut entreprendre des ouvrages d'architecture monumentale, ainsi que des œuvres de peinture ou de sculpture destinées à la décoration d'édi-

fices publics, en premier lieu de bâtiments fédéraux ou affectés à des services de la Confédération."

Les articles suivants précisent les méthodes d'achat, concours, commandes directes, ainsi que les autorités de décision et les modalités des concours. On le voit, cette ordonnance n'est pas restrictive.

L'Office fédéral des affaires culturelles est compétent pour les œuvres mobiles, alors que pour les œuvres sur fondations, intégrées dans un mur, un sol, ou nécessitant une infrastructure, la compétence est de l'Office des constructions fédérales.

4 – Quelle est la procédure suivie par notre office dans le choix et l'acquisition d'œuvres d'art?

Dans le cadre précis que représente la commande publique pour un ouvrage d'importance nationale, il est nécessaire d'aborder au plus tôt les questions d'organisation, afin de laisser la possibilité aux architectes d'associer les artistes à leurs travaux dès le début des opérations.

Un groupe de travail fixant les modalités d'intervention d'un artiste est constitué. Il comprend la Commission fédérale des beaux-arts, le maître de l'ouvrage, l'architecte; ce groupe propose à la commission, l'objectif, la forme de procédure à suivre, le programme rigide, limitatif ou très ouvert, la liste du ou des artistes ainsi que le budget nécessaire.

Dans la plupart des cas, les œuvres d'art sont acquises à la suite d'un concours. Cette manière de procéder a l'avantage de stimuler les participants, d'offrir une

multiplicité d'idées, d'apporter aux futurs utilisateurs une vue d'ensemble des orientations, le caractère de l'expression artistique et de constituer une base de dialogue.

L'expérience démontre qu'une compétition entre plusieurs concurrents conduit à une meilleure proposition que l'appel à un seul artiste.

5 – Procédure et acteurs en présence, dans le cadre du jury

Le jury comprend:

5.1 La Commission fédérale des beaux-arts

Elle est nommée par le Conseil fédéral pour une période de quatre ans. Les membres sont:

- des artistes professionnels, reconnus, de toutes tendances
- des historiens d'art
- des architectes

5.2 L'architecte, auteur du projet

Propose l'endroit idéal comprenant à la fois les limites et les libertés entre l'œuvre d'art et l'œuvre architecturale, aide à la préparation du concours et collabore par la suite avec l'artiste lauréat.

5.3 L'utilisateur

Le représentant du service utilisateur est généralement la seule personne ayant l'avantage de l'œil neuf, mais qui ne connaît pas le déroulement des concours. Il

arrive souvent que les utilisateurs ne s'ouvrent à l'œuvre qu'après un dialogue nourri. Il arrive également, rarement, que les utilisateurs ne soient pas disposés à se faire imposer une œuvre d'art qui ne corresponde pas à leur goût; ces utilisateurs, bien qu'ayant une influence secondaire, doivent pour cela être choisis avec soin, car ils participent à la décision et doivent, par la suite, la faire accepter par leurs collègues.

L'Office des constructions fédérales se fait un devoir de respecter le choix du jury.

6 – Le vécu, les tendances

La Commission fédérale des beaux-arts est compétente quant au choix des artistes participant à une compétition; de plus, elle est libre de tenir compte ou non des artistes proposés par l'architecte. Elle est majoritaire dans le jury.

Si d'autre part, le concours ouvert à tous les artistes d'une région, du pays, ainsi qu'aux artistes suisses à l'étranger, suscite un investissement en temps et en travail disproportionné par rapport à la tâche à accomplir, la formule de la compétition restreinte a, d'autre part, l'inconvénient de favoriser les artistes bien établis et de défavoriser les jeunes.

La solution à ces deux types d'inconvénients, c'est d'organiser des concours en deux phases: le premier tour exprimant surtout l'idée, le deuxième donnant l'occasion à un petit nombre d'auteurs de projets de développer leurs concepts en vue d'une sélection définitive.

L'expérience récente sur l'art intégré, permettant d'associer très tôt l'artiste aux travaux de l'architecte, n'a pas suivi la voie prometteuse annoncée, le dialogue initial s'étant terminé par une empoignade verbale, au détriment de l'objectif fixé.

Le plus souvent, le projet d'architecture précède le travail de l'artiste. Il est donc trop tard pour imaginer une collaboration architecte-artiste qui reconsidérerait les principes architecturaux.

Le travail de l'artiste se base alors sur les principes et considérations du projet de l'architecte, il renforcera ou diminuera les qualités ou les défauts du projet.

7 – Conclusion

L'Office des constructions fédérales, souvent médiateur dans tout le processus, est responsable devant le Conseil fédéral et le Parlement. Il cherche à obtenir des résultats en rapport avec les contraintes et en adéquation avec les objectifs politiques, économiques, écologiques et culturels, qui encadrent notre activité de constructeur.

Il faut toutefois admettre qu'on ne perçoit pas toujours les artistes de talent, puisque la Confédération ne dispose que de quelques œuvres d'artistes renommés.

Notes:

1. N.d.r.: Chemins de Fer Fédéraux
2. N.d.r.: Poste, Téléphone, Télégraphe

La commande artistique à l'Université de Zurich

Paul MEYER

1 – Kunst und Kunst am Bau

Wenn man Kunst am Bau bzw. im öffentlichen Raum diskutiert, müsste man sich vorerst über die Aussagen der heutigen Kunst und deren Stellenwert in der Gesellschaft unterhalten. Welche Aeusserungen gehören unter diesen Begriff? Ich möchte den Referenten am Schluss unseres Kolloquiums nicht vorgreifen. Nur einige kurze Bemerkungen hierzu:

Seit Jahrhunderten bemühten sich Bauherren und Künstler eine Einheit von Raum bzw. Architektur und bildender Kunst herzustellen. Meist stand die Abbildung des Menschen im Mittelpunkt.

Nachdem sich Ende des letzten Jahrhunderts die Künstler von den traditionellen Auftraggebern losgesagt hatten und sich in ihre Ateliers zurückzogen – unter

anderem, weil die Architekten die Dekoration der Bauten als Verbrechen bezeichneten – ging die Erfahrung der Zusammenarbeit zwischen Architekten und Künstlern weitgehend verloren. Erst seit die Nachkriegsbauten der Menschheit gar zu spröde erschienen, fand zwischen Einzelnen wieder einige Annäherung statt. Dies jedoch aus einer wesentlich selbstbewussteren Haltung der Künstler heraus, welche sie durch ihr unabhängiges Arbeiten entwickeln konnten. Ich bin überzeugt, dass Künstler, welche sich mit "angewandter Kunst" am Bau auseinandersetzen, nach wie vor ihre künstlerische Basis im Atelier haben müssen. (Zu diesem Thema hatte ich vor einigen Jahren die Gelegenheit, im Kunsthaus Zürich eine Austellung zu konzipieren).

2 – Auftragskunst auf Grund von Studienaufträgen

Wenn ich im folgenden von Auftragskunst spreche, greife ich Beispiele aus meiner fünfzehnjährigen Erfahrung, welche ich mit Kunst an Bauten der Universität Zürich sammeln konnte, heraus.

Mein Einstieg in diese Problematik erfolgte bei einem Neubau im alten Hochschulquartier und startete mit einer typischen und m. E. falschen Aufgabenstellung.

Der damalige Stadtpräsident von Zürich war Nachbar des neuerstellten Hörsaalgebäudes. Er ärgerte sich über den masstäblichen Bruch dieser Architektur zur Wohnhausstruktur des Quartiers. Sein Stadtbaumeister wurde deshalb bei mir vorstellig und verlangte, die Fassade mit Hilfe von Künstlern zu verschönern.

Damit bin ich bereits bei zwei zentralen Punkten der Problemstellung angelangt. Erstens werden häufig Künstler missbraucht, um unbefriedigende Bauten zu verbessern, erträglich zu machen. Und zweitens geht man im allgemeinen von der Vorstellung aus, dass Künstler bessere Entwürfe zu liefern hätten als die Architekten und erst noch zu einen geringeren Entgelt. Noch etwas pointierter ausgedrückt: man erwartet Kunst auf höchstem Niveau zum halben Preis.

Den ersten Punkt habe ich beim erwähnten Beispiel umschifft, indem ich den Bau mit einer Allee einpflanzte.

Drei Künstler konnten nachher für einen beschränkten Wettbewerb zu Gestaltung der zweigeschossigen Eingangshalle eingeladen werden. Annemie Fontana und Roland Hotz lieferten Entwürfe ab, welche die räumliche Aufgabenstellung nicht so überzeugend lösten wie Florin Granwehr. Die Jury entschied sich für sein Projekt, welches bei der Einweihung des Gebäudes den Zorn des damaligen Baudirektors heraufbeschwor. Er befahl mir, das Objekt zu entfernen. Sein kurz darauf eintretender Herzinfarkt liess aber wenigstens das Werk überleben.

Die Auftragserteilung mit Hilfe eingeladener, honorierter Wettbewerbe bzw. Projektaufträgen habe ich in rund zwanzig Fällen durchgeführt und als positive Ausgangslage für eine Zusammenarbeit Architekt, Künstler und Bauherr erlebt. Dabei ist aber auf eine präzise und gleichzeitig grosszügige Aufgabenstellung zu achten.

Man muss zudem als Auftraggeber bzw. Architekt einen Ueberblick über das aktuelle Kunstschaffen haben. Denn für jede Aufgabenstellung werden auch die

geeigneten Künstler in der richtigen Arbeitsphase benötigt, um zu einem befriedigenden Resultat zu gelangen.

Wenn immer möglich soll das Gespräch mit dem Künstler vor Baubeginn gesucht werden. So kann er als gleichberechtigter Partner auftreten und auf den Entwurf des Architekten einwirken.

Ich verweise auf ein entsprechendes Beispiel im Völkerkundemuseum Zürich wo Otto Müller die Wegführung und Umgebungsgestaltung nach eigenen Vorstellungen realisieren konnte.

3 – Auftragskunst auf Grund öffentlicher Wettbewerbe

Für die neue Universität in Zürich auf dem Irchel wählten wir ein anderes Verfahren:

Kurz vor Fertigstellung der ersten Etappe und vor Baubeginn der zweiten schrieben wir einen öffentlichen, gesamtschweizerischen Wettbewerb aus. Es standen den Teilnehmern rund 25 "Kunstorte" zur Auswahl zur Verfügung. Rund 800 Künstler nahmen an einer Begehung teil, über 500 reichten Entwürfe ein. Aus diesen wählte eine Jury 70 Projekte zur weiteren, honorierten Bearbeitung aus.

In einer dritten Runde wurden 20 Aufträge zur Ausführung empfohlen (vgl. Kunstführer der Universität Zürich-Irchel).

Ich zeige Ihnen die Vorgehensweise und die Resultate anhand von vier ausgewählten Werken entlang der Haupt-Fussgänger-Achse der Universitätsanlage.

Als Markierung des Zuganges wurde eine Plastik von Albert Cinelli ausgeführt. Trotz grosser Bedenken vor Vandalen wählten wir verspiegeltes, gehärtetes Glas, welches auf eine Stahlkonstruktion geschraubt wurde. Das Objekt steht seit zehn Jahren und ist immer noch unversehrt.

Das Irchel-Areal wird von einer Strasse zerschnitten. Wir füllten entlang dieser Verkehrsachse beidseitig Aushubmaterial in Form von Hügeln auf und verbanden diese mit einer riesigen, begrünten Plattform von rund 70 x 70 Metern. Das Werk "Raumwandler" von Florin Granwehr nimmt Bezug auf die Wegkreuzung an diesem Punkt, welche vier städtische Quartiere verbindet.

Im benachbarten Staatsarchiv wurde Richard Paul Lohse zum beschränkten Wettbewerb eingeladen. In seiner gewissenhaften Art verfertigte er ein Dutzend Entwürfe, die er mit mir diskutierte.

Gegenüber dem Staatsarchiv reizte der riesige Innenhof Al Meier zur Schaffung des fliegenden Dreiecks. Mit Hilfe von gespannten Kabeln und farbigen, seiner eigenen Grösse entsprechenden Hülsen, gliederte er den Raum, gab ihm einen menschlichen Masstab.

4 – Probleme der Zursammenarbeit

Wenn sich selbsbewusste Auftraggeber, Architekten und Künstler zu gemeinsamer Arbeit zusammentun, kann dies zu erfolgreichen und manchmal auch zu harmonischen Begegnungen führen. Häufig aber sind stürmische Auseinandersetzungen durchzustehen.

a) Probleme innerhalb der Jury

Da sind vorerst einmal die Meinungsdifferenzen einer Jury bei der Wahl der besten Lösung zu erwähnen, welche die Tendenz haben, einen Nullentscheid herbeizuführen. Zum Beispiel war die Wahl zwischen den Entwürfen von Cinelli und Mattes hart umstritten.

b) Probleme zwischen Künstlern

Aber auch Künstler kommen sich im Wettbewerbsgerangel hie und da in die Quere. Die berühmte Gleichzeitigkeit von Gedanken wird als Plagiat empfunden und bekämpft.

c) Probleme mit Unternehmern

Noch mühsamer ist die Zusammenarbeit mit den Unternehmern.

Kunstwerke sind Prototypen mit neuartigen Konstruktionen und Materialien. So musste z.B. die sich öffnende und schliessende Wasserbühne von Anne Abegglen auf Kosten des Unternehmers zweimal ausgeführt werden, bis sie einigermassen funktionierte und wettertauglich war. Da sich die Künstlerin bei diesen Schwierigkeiten ziemlich passiv verhielt, blieben die unangenehmen Verhandlungen am Auftraggeber hängen.

5 – Typologien der Auftragskunst

a) Integrierte Objekte

Die überlieferte Form der Auftragskunst ist diejenige, welche sich in die Architektur integriert. Dies war 1914 im Kollegiengebäude der Universität Zürich von Moser der Fall. Auch D'All Antonia's Entwurf der Treppenanlage im Lichthof der zweiten Etappe der Universität Irchel bewegt sich innerhalb des Form und Materialvokabulars der Architekten.

b) Selbständige Objekte

Anders verhält es sich mit Granwehrs Raumwandler, welcher selbständig und eigenständig den Bauten gegenübersteht, als gleichwertiger Partner, mit eigenem Raumanspruch sozusagen.

c) Objekte, die die Umgebung in Frage stellen

Künstler, die eine Aufgabenstellung nicht akzeptieren können, reagieren oft mit Werken, welche die Architektur oder den umgebenden Raum attackieren. So entwarf auch Rolf Naghel eine Gegentreppe, welche Form und Dauerhaftigkeit des Treppenaufgangs des Architekten in Frage stellt.

6 – Reaktionen auf Kunst im öffentlichen Raum

Wenn man sich unter den Bewohnern und Besuchern der Universität umhört, vernimmt man von den verschiedensten Reaktionen.

Ein unerwarteter Hass eines Angestellten z.B. traf das Bild "Alma Mater" von Martin Cleis. Es wurde – wahrscheinlich wegen seiner Bedrohlichkeit – als Pornographie bezeichnet und mehrmals zerstört. Die Agressivität nahm nach einer gewissen Zeit ab und beschränkte sich auf das Verdecken der Blösse.

Bei Meinungsdifferenzen beharren leider viele Auftraggeber und Künstler auf ihrem eigenen Standpunkt, ohne den Konflikt auszutragen. Meist hat der Auftraggeber nach dem Prinzip "wer zahlt, befiehlt" das letzte Wort. Wichtig scheint mir aber, dass sich die Künstler dennoch nicht anpassen, sondern ihre Aussage verständlich machen.

Die Auseinandersetzung um unsere aktuellen, gesellschaftlichen Probleme muss geführt werden. Manchmal muss man sogar mit dem Kopf durch die Wand. Trotz all dieser Schwierigkeiten möchte ich Architekten und Bauherren ermuntern, sich auf das Abenteuer der Zusammenarbeit mit Künstlern einzulassen.

Die Spannung zwischen Auftragskunst und freier Kunst wird uns hoffentlich noch lange beschäftigen und zu neuen Lösungen in Kunst und Architektur führen.

Présentation du projet de décoration pour UNI III Genève

Jürg BOHLEN
Gilles PORRET
Philippe SPAHNI
Alfredo MUMENTHALER
en collaboration avec Max BILL

1 – Introduction

Nous allons vous présenter d'une manière assez succincte une partie de notre projet d'intervention pour la décoration des nouveaux bâtiments universitaires issue d'un concours d'idée lancé par le Fonds cantonal de décoration et d'art visuel de l'Etat de Genève.

Une des conditions de participation à ce concours était la formation de groupes pluridisciplinaires souhaitant une collaboration entre architecte et artiste. Ainsi, nous avons formé un groupe composé de trois plasticiens (Jürg Bohlen, Gilles Porret et Philippe Spahni) et d'un architecte (Alfredo Mumenthaler) et avons pu bénéficier de la collaboration de Max Bill qui a expérimenté dès le Bauhaus le voisinage entre l'art plastique et l'architecture et dont l'expérience dans ce domaine nous a permis de déployer une activité de groupe.

Il est à noter que ce concours a été lancé avant la construction du bâtiment, ce qui permettrait une intervention au niveau du projet architectural, plaçant ainsi le plasticien dans une situation nouvelle.

Description du complexe UNI III

Uni III et le plan directeur de quartier

Le complexe Uni III s'inscrit dans le développement général de l'Université situé à proximité des bâtiments des Sciences, au Sud-Ouest d'Uni II et des Bastions. Il fait partie du projet d'aménagement des terrains délimités par le boulevard du Pont-d'Arve, radiale de circulation de la ville, le boulevard Carl-Vogt, une des artères principales du quartier de la Jonction, la rue de l'Ecole-de-Médecine et le quai Ernest-Ansermet au bord de l'Arve.

Les terrains, dont la surface atteint 54 450 m², appartiennent presque entièrement à l'Etat de Genève.

En raison de leur situation, de leur dimension et de leur disponibilité, il a été prévu d'implanter ou de conserver sur ces terrains des équipements variés: bâtiments universitaires, logements, commerces, salle de spectacles, arsenal ainsi qu'un parc public.

Cette opération d'urbanisme complexe doit permettre de restructurer un secteur de la ville important, aussi bien par la variété des activités proposées et par la forme à donner aux différents équipements, que par les relations à créer entre ces équipements et le tissu urbain environnant.

Le projet prévoit que le futur ensemble se rattache au tissu urbain du XIX[e] siècle, tant par le tracé des rues que par l'échelle et l'alignement des constructions.

Portée de l'intervention

Les participants du concours devaient traiter obligatoirement:

- Le hall-galerie d'une longueur de 100 m et d'une largeur de 13 m avec une place centrale de 22 m de diamètre.
- Le dallage du hall et de la place centrale: ce dallage sera perçu aussi bien par les personnes se déplaçant au niveau du sol de la galerie (dessin, couleur, matière) que par les étudiants et professeurs empruntant les passerelles et coursives ou installés dans les bureaux et locaux de travaux pratiques libres des six étages dominant la rue centrale.
- Les quatre massifs d'ascenseurs de la place centrale pouvaient faire l'objet d'un traitement particulier (peintures murales, mosaïques, éléments en relief, jeux d'eau, etc.); de la même manière, les parois se trouvant aux extrémités de la rue centrale, ou celles des couloirs perpendiculaires au hall-galerie pouvaient aussi être traitées.

2 – Présentation du projet

Soucieux à la fois de répondre aux exigences de l'architecture présentée (le passage) et du cahier des charges établi par le Fonds cantonal de décoration et d'art visuel, nous avons décidé de placer notre intervention dans la relation intérieur-extérieur, dehors-dedans.

Moyennant un travail de verre de couleur, nous voulons placer l'épine dorsale du complexe Uni III dans une dynamique de la lumière, par le déplacement du soleil (déplacement des projections des formes et des couleurs). Parallèlement le déplacement du futur utilisateur apportera lui aussi des changements de perception des couleurs et des formes, par exemple avec les anneaux de la coupole.

Le sol, ainsi que les quatre massifs d'ascenseurs, seront considérés dans leur spécificité et comme réflecteurs de la lumière. Bien entendu, le reste des surfaces du passage joueront aussi leur rôle, et c'est pourquoi nous sommes amenés à proposer une solution de verre pour les passerelles.

Avant de passer aux détails des différentes parties de l'espace, nous pourrions résumer notre proposition ainsi:

- la verrière filtre, rythme et donne la lumière
- le sol et les passerelles deviennent des sortes de plaques sensibles, photographiques, ainsi que les quatre massifs d'ascenseurs. Ceux-ci assurent en même temps une dynamique de la verticalité.

Description de la verrière centrale

Les trois anneaux de couleurs primaires sont réalisés en méthacrylate de méthyle teintés dans la masse.

Ainsi nous aurons *pour l'anneau bleu*: une couronne d'un diamètre extérieur de 16 m fabriqué en dix-huit parties représentant une surface de 78,5 m² d'un poids de 1256 kg.

Pour l'anneau rouge: une couronne d'un diamètre extérieur de 11 m fabriqué en douze parties et représentant une surface de 50 m² et un poids de 880 kg.

Pour l'anneau jaune: une couronne d'un diamètre extérieur de 6 m fabriqué en six parties représentant une surface de 23,50 m² et un poids de 376 kg.

Les plaques d'une surface de 4 m² chacune et d'une épaisseur de 15 mm sont soudées entre elles d'une manière invisible et suspendues chacune par quatre points d'attache à des filins en acier tels que ceux employés pour les gréements de bateaux à voiles.

Ce système rigidifie et stabilise l'ensemble de segments, et permet la mise à l'horizontale des couronnes. Celles-ci sont rattachées sur trois points distincts à un axe central.

Description des verrières latérales

Sur les verrières latérales nous remplacerons une bande de verres transparents, initialement prévus, par des verres colorés spécialement étudiés.

Chaque rectangle de verre (aux dimensions de 75 x 180 cm) renferme six rectangles de verre antique coloré (de 30 x 75 cm chacun) séparés chacun par une petite nervure de plomb, qui permet d'absorber les différences de dilatation entre le verre antique soufflé et le verre flotté utilisé aujourd'hui.

Le verre de couleur étant ainsi posé sur un verre feuilleté et protégé de l'extérieur par un verre trempé. Cette opération ne modifie par les qualités thermiques et acoustiques de l'ensemble de la verrière.

Un modèle a été déposé au chantier pour subir des tests d'expositions prolongées.

En complément aux interventions sur les verrières nous avons rendu la transparence aux sols des passerelles au moyen d'une dalle de verre composée d'un verre trempé chimique de 10 mm maté à l'acide, d'une feuille PVB de 2,28 mm et d'un verre trempé thermique de 10 mm.

Bref commentaire du projet présenté

Les images qui suivent vont nous permettre de faire une mise en relation spatiale des éléments que nous venons de décrire. Les trois anneaux de couleurs primaires suspendus sous la verrière centrale permettent des combinaisons de couleurs complémentaires par mélange optique.

Suivant les chevauchements des anneaux, le promeneur peut observer ces nouvelles couleurs constituées au gré de ses déplacements dans la rue.

Ce phénomène étant largement tributaire d'un temps ensoleillé, il est important de développer un rythme coloré sur les bandes centrales des verrières latérales pour permettre un cheminement des couleurs où alternent des combinaisons de groupes de verres colorés donnant une interprétation subtile du phénomène observé sous la verrière centrale.

De plus ce cheminement coloré marque et révèle le passage de la lumière et sa décomposition dans le prisme observée par Newton.

Les variations projetées obéissent à une logique qui dérive directement de l'étude du spectre chromatique et induisent une idée de direction qui amorce le passage

par la verrière centrale (lieu de révélation du phénomène) traversée par les deux axes cardinaux N/S et E/W.

D'où le jeu sur les inversions des groupes de couleurs selon le côté et le sens qui les mènent à la verrière centrale.

La présence d'éléments incontournables dans le projet architectural tels que les passerelles et les massifs d'ascenseurs, sont devenus des relais de notre projet.

Les cages d'ascenseurs agissent comme des surfaces de réflexion pour les projections des couronnes. De même les passerelles sont devenues des diffuseurs qui transportent les amplitudes colorées.

Lecture d'un texte de Walter Benjamin:

"En somme: la couleur pure est l'instrument de l'imagination, le pays des rêves de l'enfant perdu dans ses jeux, et non pas le canon rigide de l'artiste qui construit. A cela s'ajoute son action sensible et morale, que Goethe a comprise en un sens nettement romantique. "Les couleurs transparentes sont infinies, qu'elles soient illuminées ou dans l'obscurité, de même que le feu et l'eau peuvent être compris à leur sommet ou à leur point le plus bas [...]. Le rapport entre lumière et couleur transparente est fascinant si d'aventure on l'approfondit; l'embrasement des couleurs, leur façon de se confondre, d'émerger et de disparaître, apparaît comme une reprise de souffle entre deux éternités, de la lumière la plus éblouissante jusqu'à la quiétude solitaire et éternelle dans les degrés les plus bas. Les couleurs opaques au contraire sont comme des fleurs qui n'osent pas se mesurer avec le ciel, et qui

cependant touchent à sa faiblesse, au blanc, d'un côté, et au mal, au noir, de l'autre. Ces dernières sont cependant capables justement [...] de produite des variations aussi charmantes et des effets aussi naturels que [...] les premières, les transparentes." Goethe rendait par là justice non seulement à la sensibilité de ces braves coloristes, mais aussi à l'inspiration des jeux enfantins. On pensera à tous ces jeux qui font appel à la pleine compréhension animée par l'imagination: la bulle de savon, les couleurs évanescentes de la lanterne magique, le dessin à l'encre de Chine, les ombres chinoises. Dans tous ces cas, la lumière s'élève, aérienne, sur les choses. Car son charme ne se fonde pas sur l'objet coloré ou sur la pure teinte morte, mais sur l'apparence, l'éclat fulgurant des couleurs."

"Aussicht ins Kinderbuch" *in*: *Gesammelte Schriften VI, 2*, Suhrhamps, 1972.

L'art est toujours public

John ARMLEDER

Je me trouve ici avec une intervention quelque peu en frange du débat, si j'ose dire, ne sachant suggérer de perspective théorique nouvelle, ou non, en la matière. Ceci d'autant plus que ma pratique est dans ce cas toute d'abstinence, sinon de recul. Je regrette qu'ainsi sollicité, je vais répondre aujourd'hui à ces interrogations par la bande avec une réflexion de l'ordre du commentaire, tel que celui-ci me vient impulsivement en regard de ma démarche essentiellement, ou de celle des autres, ou du support qui les étaye, politiquement, socialement, économiquement, que sais-je? Si l'on reconnaît les effets pervers de l'éclairage rasant du commentaire, de ce type de discours, je crois que l'on peut accepter aussi les bienfaits de sa marginalité.

Les questions que je me pose et que je livrerai ainsi en vrac sont presque autant de clichés sur le sujet et que ce genre de colloque s'emploie sans doute à évacuer,

mais ils résonnent de fois en fois à chaque débat et chaque publication. Je voudrais donc simplement les énumérer et que la discussion les prenne en charge.

J'identifierai au départ l'espèce de gêne à m'engager dans tout projet placé sous l'égide *art public*, à la confrontation avec une *notion de pouvoir*. De façon plus ou moins obscure ou directe. Ce sentiment se rencontrant à tous les étages, si je puis m'exprimer ainsi, de ces réflexions. Je suis une personne relativement optimiste et ouverte à la plupart des projets que l'on me propose, et très souple face aux contingences d'exécution. Pourtant, je me vois empli de scepticisme face aux types de travaux dont nous parlons ici. Ils se voient si facilement infliger une sorte de lourdeur épouvantable, et il n'est pas simple de la détourner.

La rigidité de conception, les formalités d'exécution, que sais-je, incitent sans doute l'artiste à un académisme retrouvé, mais je m'interroge toujours sur cet aspect si souvent présent dans les œuvres de ce type, chez des artistes dont le reste de la production en est dépourvu. Ou si l'on veut, ces œuvres importantes dans leurs moyens de production, leur volume, leur publicité intrinsèque, sont si souvent mineures dans la place de l'œuvre des artistes eux-mêmes, et sa signification.

Le rapport avec un type d'officialité dans l'existence de ces pièces, leur association avec un type de pouvoir politique ou autre, leur assujettissement à une confrontation publique donnée est une bribe d'explication… peut-être.

L'éventuelle mégalomanie, si facile à réveiller, des projets suscités et contrôlés par les fonds mis à disposition, la chance ponctuelle de les saisir, la curiosité de

thèmes historico-urbanistico-géographiques, que sais-je, sont aussi vecteurs d'un art officiel, jusque chez ses détracteurs-mêmes.

Il y a encore tous les atouts et les travers de l'intégration à leur contexte des interventions des artistes et je ne suis pas loin de penser qu'ils, que nous, devrais-je dire, réussirons mieux dans l'ornementation que dans une confrontation plus autonome. Je le dis sans être nécessairement nostalgique d'harmonie; je crois souvent pourtant qu'architectes, paysagistes et urbanistes sont de plus grands artistes quand ils ne s'embarrassent pas du service de ces derniers. Souvent, pas toujours.

Il s'agit sans doute toujours des traumatismes du pouvoir qui agitent ma gêne face à la pérennité des œuvres dont nous parlons. Elle convoque philosophiquement une sorte de monumentalisme de fait. Pas nécessairement dans les proportions, mais dans l'esprit. C'est encore une rigidité de plus; elle m'incline personnellement à des interventions semi-visibles, voire secrètes. Cela ne change rien aux données, celles d'une forme de pollution en fin de compte. Une œuvre d'atelier ou d'exposition est de nature à être évacuée, elle importune plus dans l'idée que par son poids si j'ose dire.

C'est ainsi que les sculptures en ville et dans les parcs ennuyent tellement. Elles sont trop là, et on ne les aime vraiment que quand on les oublie, qu'on perd leur identité par la force de l'habitude, ou du lierre et du lichen.

C'est aussi ce rapport de pouvoir qui m'alerte. Ce sont en fin de compte des œuvres imposées. A tous les niveaux, depuis leur tenant socio-politique, les données économiques, leur audience. Et surtout, elles sont imposées à cette dernière,

qui en est souvent le commanditaire inconscient. Il n'y a pas d'évitement ici, pas de détournement au niveau de la démarche de l'artiste qui ne soient autre chose que des déclarations d'intention. *Il s'agit d'un compromis accepté*. D'où peut-être la fadeur de mes idées sur le sujet, sur ce type de projet.

Oh! Ces doutes ne sont pas restreints à la surface de cet "art public". Ils circulent aisément dans le quotidien, et je ne crois pas pouvoir garder dans mes mains pures ou impures mes œuvres pures ou impures. Mais sans doute leur médiatisation a des effets pervers qui m'enchantent plus que d'autres types d'institution, sachant encore que tout cela reste lié.

Mais alors, en dérive, je me pose la question demandée... quand il fallait titrer ma modeste intervention. Dès lors, la dérive se poursuit sur un autre débat, ou est-ce celui-ci justement?

Enfin, anecdotiquement mais à propos, à défaut de terminer mon exposé en disant qu'il faut détruire Carthage, en paraphrase, j'espère que l'on supprimera l'armée, tans pis pour les projets artistiques qui y trouvent refuge.

Comment le capital se transforme en savon

Thomas HUBER

Comment l'art devient-il public? Comment parvient-il aux yeux d'un public intéressé? Jadis, c'était le culte, la célébration de valeurs religieuses communes, qui jouait le rôle de propagateur. A l'époque de la féodalité, le mécénat a repris cette tâche, afin de se représenter lui-même. Puis la *res publica* a inventé le musée. Et aujourd'hui? Aujourd'hui, l'art est commercialisé. C'est le marché qui rend l'art public. Depuis 1945, le marché de l'art a considérablement contribué à la propagation, voire même à la popularité de l'art. L'art a trouvé dans la commercialisation l'instrument moderne dont se sert notre société pour formuler et soigner ses notions de valeur.

Ordinairement, la relation entre la marché et l'art est considérée et jugée de façon unilatérale. L'art serait commercialisé, il serait sordidement transformé en espèces

numéraires, il se soumettrait aux contraintes matérielles du seul instrument qui nous reste, l'argent. En est-il vraiment ainsi?

Avez-vous aussi entendu dire que certaines institutions publiques et privées, reposant sur de solides assises financières, placent leurs capitaux dans l'art? Avez-vous aussi constaté la propension du capital à l'exhibition? Aujourd'hui les stratèges publicitaires ne sont plus tenus de soigner des images: l'on commande des œuvres d'art.

Ce mode d'acquisition par la banque de plus en plus fréquent, n'a pas d'autre sens caché que de remplacer la couverture-or désormais désuète, par la couverture-tableaux, la couverture-art.

Avez-vous remarqué que le capital avait tendance à se rendre esthétique? Le produit national brut d'une communauté n'est-il pas en fin de compte l'expression de sa puissance créatrice, constructive? Ce rendement se traduisait jusqu'à présent en espèces sonnantes et trébuchantes au vue de la plus-value réalisée. Mais force m'est de constater que le produit national brut va devenir beauté. Le capital requiert la clarté. Le pouvoir créateur doit devenir un symbole. Sommes-nous en passe de devenir une société cultivée? Aujourd'hui, l'art peut devenir public par la seule transformation du capital en art, par le phénomène de l'argent esthétisé.

A l'heure actuelle, le marché financier est le champ d'activité de l'artiste. La création de valeur doit être placée entre ses mains compétentes.

Je suis peintre. Je peins des tableaux.

Je travaille dans une banque, mon atelier est situé dans un établissement bancaire.

La banque est un lieu de travail très propice. En tant qu'artiste, je me trouve au centre de l'intérêt public. La collectivité prend largement part à mon travail. Cette participation va de pair avec la situation centrale des banques dans les villes. Je dispose de beaucoup de place dans ces espaces généreux. De l'extérieur, le bâtiment est également représentatif.

Une ville possède de nombreux établissement bancaires; ainsi de plus en plus d'artistes peuvent y trouver un lieu de travail qui leur convient. J'ai quelque peu modifié l'édifice bancaire pour mes besoins. L'on peut déjà s'en apercevoir à l'aménagement de la façade. A l'intérieur, j'ai aussi conçu pour le hall des caisses où je travaille, un agencement qui diffère de l'installation habituelle des espaces réservés au public d'une banque. Mais ces modifications ne doivent pas empêcher la banque et ses clients de vaquer à leurs occupations. Je ne me sens en rien gêné par leurs opérations financières.

La monnaie que vous avez en ce moment sur vous, votre salaire, les économies que vous avez déposées sur votre compte, tout cet argent est garanti dans sa valeur par les œuvres d'art que les banques possèdent.

Tous les jours, nous achetons des marchandises et nous les payons avec de l'argent. Nous acquittons des factures et touchons de l'argent en échange de nos prestations. De tous les instruments de notre vie quotidienne, c'est l'argent qui nous engage le plus. C'est le moyen avec lequel nous organisons notre vie en commun. C'est un langage que tout le monde comprend immédiatement. C'est l'incarnation de consensus supérieurs dans notre communauté. Nous identifions pratiquement la notion de valeur à l'argent.

La valeur, mais aussi le consensus, ont besoin d'être fondés, tout comme l'on dit du sens qu'il est fondé et jamais seulement établi ni même décrété. Ainsi la notion de valeur d'une communauté et son consensus en la matière sont également fondés. Mais sens et valeur sont créés par l'art. Il en est le fondateur. Aussi l'argent veut-il être sûr que c'est l'art qui lui donne son sens. La garantie de la valeur monétaire est assurée par la possession d'œuvres d'art dans les banques. L'argent est l'équivalent de notre puissance créatrice. C'est pourquoi les établissements financiers confient tout leur argent aux artistes en échange de leurs tableaux. Dès lors, l'artiste est l'incarnation de l'être créateur. Ainsi l'argent se trouve-t-il entre de bonnes mains chez les artistes.

Mon lieu de travail est situé dans le hall des caisses de la banque, juste au-dessus de la salle des coffres. J'y ai installé un foyer avec quatre grandes plaques de fourneau. Chaque matin, j'attise le feu des coffres pour chauffer ma chaudière. Par les fentes de la grille, l'on voit rougeoyer la braise incandescente de l'argent qui brûle. Elle chauffe la chaudière dans laquelle je fais bouillir l'eau, substance de mes œuvres. Il me faut consommer chaque matin beaucoup de capital pour chauffer mes œuvres. A l'aide de deux thermomètres dont l'un est rempli de vinaigre et l'autre de lait virginal, je vérifie le degré de chaleur de ma peinture.

J'ai aussi amené des animaux dans la banque: un poisson, trois serpents, sept corbeaux, deux agneaux, un veau, un bec-en-sabot[1] et un lion. Leur présence calme et réservée accompagne agréablement mon travail. Ils m'indiquent tout bas avec sagesse les voies de mon œuvre. Artiste et bêtes se sentent bien dans la banque.

J'ai réalisé mes animaux dans divers métaux. Puis je les ai disposés selon la qualité du métal qui avait servi à leur fabrication. Le métal commun vient en premier et le métal précieux en dernier. Le poisson est en mercure, les serpents en plomb, les sept corbeaux en étain, les agneaux en argent, le veau en cuivre, le bec-en-sabot en fer et le lion en or pur. Au cours du travail, mon œuvre se métamorphose. Elle commence par prendre la forme d'un de ces corps d'animal puis se fond dans un autre et ainsi de suite. Cette succession d'apparitions comprend d'abord un poisson qui se transforme en trois serpents autour desquels se tiennent sept corbeaux qui prennent eux-mêmes la forme de deux agneaux, l'un debout, l'autre assis, d'où surgit un veau; un bec-en-sabot se trouve brusquement à côté de moi et pour finir, mon œuvre porte la face royale du lion.

Mon art est transformation. Ce que j'ai vu se transforme en œuvre plastique. Ce que je touche s'éclipse et réapparaît de lui-même en or, pour la forme. Les arguments solides et les démonstrations brillantes ne sont pas mon affaire. Mes œuvres séduisent par la beauté de leur apparence. Elles sont comme dépouillées de l'éclat de l'or. L'on m'a fait venir à la banque pour que je file dans mes œuvres le capital entassé entre ces murs et le transforme en or. Et chaque jour, l'on m'en apporte d'autre, cela n'en finit pas. Je transforme en fil d'or le métal émoussé, le froissement fatigué des billets de banque, les listes sans fin de bilans obscurs.

Le banquier et l'artiste ne sont-ils pas extrêmement semblables? Tous deux savent changer, multiplier l'argent, fabriquer de l'or, spéculer sur l'apparence en la faisant miroiter, et même agir en charlatan. Séduire en promettant de surprenantes multiplications. Nous peignons l'image des temps heureux. Nous sommes les magi-

ciens de l'apparence. Les créateurs et les administrateurs des valeurs contraignantes de notre époque.

L'eau bout dans ma chaudière. Les thermomètres indiquent que la substance de mon œuvre s'est transformée en vapeur. Je laisse la vapeur s'échapper de la chaudière selon un circuit bien précis. Un système de tuyaux mène jusqu'aux animaux qui sont tous reliés entre eux par des conduits. La vapeur traverse les animaux puis elle est ramenée en fin de course dans un condensateur en forme de vase. De là, l'eau de condensation revient dans la chaudière, et sera de nouveau transformée en vapeur.

J'ai conçu les corps d'animaux comme des corps de chauffe. Mes animaux chauffent la banque. La vapeur brûlante réchauffe les corps de ces animaux métalliques en circulant dans les viscères. Conformément à la conductibilité spécifique des métaux, le corps de chaque animal rayonne d'une chaleur d'une qualité particulière. Ils remplissent le hall des caisses d'une chaleur multiforme.

Une fumée s'échappe des fenêtres de cette filiale bancaire. Des nuages bleuâtres caressent tendrement la façade de la banque en montant vers le ciel. Les volutes qui s'élèvent en permanence au-dessus des toits des maisons indiquent à la population l'emplacement de la banque. Ce foyer fumant est devenu pour les habitants de la ville le symbole de leurs valeurs référentielles.

La banque en tant que lieu de sacrifice. N'y portons pas ce que nous avons de plus précieux pour remplir à nouveau cette valeur de sens par le geste de l'abandon, du sacrifice. Aucun instrument, aucun langage, ni l'argent – notre forme de

communication la plus fondamentale – ne garde un caractère contraignant à cause d'un mode d'emploi, d'une grammaire ou d'un cours. Tout langage veut son aliénation. Dans le geste d'un don désintéressé, dans un tableau, dans un poème, il doit se reconnaître lui-même. Tout langage doit s'assurer de ses lois dans la libre aliénation. Tout langage veut devenir beauté. Seule la certitude de sa propre beauté lui donne un sens fondé inaltérable qui permet de l'utiliser aussi bien dans la vie quotidienne. Si l'argent doit rester l'instrument qui nous lie le plus, il doit devenir beauté. Aussi le capital est-il confié à l'artiste, pour couler en abondance entre ses mains: celui-ci le transformera en beauté.

L'artiste prend des mesures. Je mesure la profondeur de mes tableaux, la profondeur du champ, la profondeur de leur sens. Je dénombre les choses dans mes œuvres, je soupèse les justes proportions de couleur. Mesure, nombre et poids sont les conditions de mon travail. C'est pour cette raison que j'ai posé sept récipients sur les marches de l'autel. Ainsi, je mélange les substances de mes œuvres, puise d'un récipient à l'autre, verse et transvase, crée mes tableaux. Les récipients sont gravés dans les glaces des vitrines de la banque; aussi tout regard qui y plonge identifie-t-il un animal inclus dans chaque récipient.

J'attise mon poêle. La chaleur augmente. Les animaux fondent dans les coupes, au-dessus de l'autel du sacrifice. Ils brûlent à la chaleur du capital incandescent. Je veille à ce que la chaleur reste constante pendant deux heures. Dans la banque, il commence à faire chaud. La graisse animale brûlante et les cendres qui tombent pendant la combustion se mêlent et se fondent en une masse gélatineuse.

Deux heures plus tard, le feu est éteint dans le poêle. La gélatine se refroidit et coagule en savon. Le capital s'est fondu en un savon à la fois jaunâtre et blanchâtre, avec de fines sinuosités de couleur grise. Une fois la masse savonneuse plongée dans un bain froid, je brise les moules de verre et enlève précautionneusement les blocs de savon. Je les pose alors au centre du hall des caisses, à la vue de tous. L'artiste a accompli sa grande œuvre. J'ai transformé l'argent en savon. Le capital a acquis une forme visible. Et il sent bon.

Notes:

1. N.d.r.: oiseau de l'ordre des ciconiformes (*Baleniceps rex*)

Un travail possible

Carmen PERRIN

Je voudrais parler de deux expériences dans lesquelles je suis actuellement engagée parallèlement à mon travail de sculpture.

La première concerne une collaboration avec un architecte de Genève: Georges Descombes, pour l'aménagement d'une place située dans le quartier des Eaux-Vives: la Place du Pré-Lévêque.

L'architecte me donne la possibilité d'intervenir sur l'ensemble de l'espace qui lui a été attribué. La première chose à faire était de prendre connaissance de l'organisation de son premier projet.

Il y a dans le travail de cet architecte, une direction, une attitude avec lesquelles je vois que mon propre travail s'accorde. A travers quels points puis-je reconnaître ces interférences afin de pouvoir agir concrètement à l'intérieur d'un projet sans

trahir ce qui est propre à ma recherche personnelle, ni envahir, parasiter ce qu'il a à faire en tant qu'architecte?

Georges Descombes ne commence pas un projet sans faire au préalable une étude très précise du morceau de territoire sur lequel il va travailler.

Construire pour lui, ce n'est pas poser un bâtiment sur le sol, avant d'élever, il creuse, il cherche la substance des choses, littéralement, ce qui est en-dessous.

Cette inquiétude de chercher à connaître l'origine de ce qui est encore visible, participe de la conscience de la responsabilité qui est toujours donnée aux architectes, aux urbanistes, d'agir fortement sur un paysage, mais aussi sur la vie quotidienne des personnes qui occupent ou traversent ces espaces et le motivent, pour intervenir avec le plus grand respect possible vis-à-vis de certains éléments préexistants et des nécessités les plus immédiates concernant les activités sociales qui déterminent aujourd'hui la fonction de certaines parties de cet espace.

Ce premier geste a pour moi une importance particulière parce qu'il résiste à une frénésie presque générale aujourd'hui de défigurer les villes en ne s'occupant plus du tout de la stratification des traces des différents moments de son histoire et de la transformation constante de son identité.

Cette place a donc une histoire, différentes fonctions, et est un point d'articulation dynamique, un passage dans le tissu urbain.

Sur une peinture de Conrad Witz, dont le titre est *La pêche miraculeuse*, peint en 1444, on peut voir dans le paysage la première forme triangulaire de cette place,

qui à ce moment-là était un pré allant jusqu'au bord du lac Léman et sur lequel la garnison militaire de l'évêché de Genève allait s'exercer au tir à l'arc.

Au fur et à mesure que le temps passait et que la ville s'agrandissait, le triangle du Pré-Lévêque était découpé, devenait de plus en plus petit et de plus en plus éloigné des bords du lac.

On peut voir, que depuis l'origine de ces modifications, un élément persiste et reste un des vecteurs de cette structure triangulaire: c'est un cours d'eau, appelé le Nant Jargonnant, venant des collines environnantes (quartier de Malagnou) et allant se jeter dans le lac.

En 1878, le triangle est divisé en deux parties et le cours d'eau est complètement recouvert par la route.

Ce cours d'eau est un vecteur important pour l'organisation des lignes de force du dessin de cette place et de son fonctionnement. Nous allons le faire resurgir et utiliser la vitesse de son écoulement pour mettre en évidence l'importance de la dénivellation du terrain. Ce grand ruisseau qui sera transformé en canal, sera en même temps une trace historique et un objet plastique pour renforcer l'expansion de cet espace vers la ville et le lac.

Au nombre des autres informations historiques que Georges Descombes a relevé, figure l'étude de Louis Blondel (1919) sur la division parcellaire datant de 1477.

Tout le long du Nant Jargonnant, s'alignaient d'étroites et longues parcelles, chacune délimitant la propriété des paysans et leurs différentes activités. Nous allons garder l'idée des lignes de parcelles qui arrivent sur le cours d'eau (elles

déterminent aujourd'hui encore la direction des rues) pour donner un mouvement directionnel à des lignes lumineuses qui passeront au-dessus de la place pour en éclairer l'ensemble, pour organiser sur le sol l'incrustation de lignes de couleurs délimitant l'emplacement des étalages du marché hebdomadaire et pour situer sur une partie du triangle coupé en deux l'alignement des piliers d'un couvert pour ce marché et sur l'autre partie, celui d'une masse d'arbres que nous voulons planter.

Ces traces historiques que nous appelons éléments préexistants, ne sont pas les seuls que l'architecte utilise pour articuler son projet. Les autres sont ceux concernant des événements qui ont lieu aujourd'hui sur cette place et qu'il veut préserver: les espaces de jeu, les coins de repos, le marché.

Une troisième catégorie d'éléments préexistants est utilisée par moi-même pour proposer à l'architecte des solutions plastiques qui vont dans le même sens que l'état d'esprit de son projet.

a) On peut voir dans les rues de la ville des câbles électriques pour les autobus, les tramways, pour le système d'éclairage des rues. La tension de ces câbles m'intéresse et je propose à l'architecte d'intégrer entre ces réseaux de fils, les lignes lumineuses pour l'éclairage de la place. Ces lignes seront tendues dans le prolongement des lignes parcellaires qu'avait découvertes Louis Blondel.

b) Il y a un cours d'eau sous la terre qu'il faudrait arriver à faire resurgir, d'une façon ou d'une autre, l'eau étant canalisée à l'intérieur d'une construction très près du sol et très simple et s'écoulant au-dessus du sol lorsqu'il y a un trottoir, et passant

sous le niveau du sol lorsqu'il y a la chaussée. Un faux-fil qui passe dessus et dessous, partant bien avant le début de la place et allant se jeter dans le lac.

c) Un autre élément préexistant sont les arbres: sur une des deux parties du triangle, l'architecte veut construire des éléments architecturaux en utilisant différents matériaux industriels, dont un grand couvert pour le marché. En reprenant l'idée des parcellaires de Blondel, je propose un alignement d'une grande masse d'arbres, alignement prolongé de l'autre côté de la rue par les piliers du couvert en métal et en verre.

d) Dernier élément préexistant: le marquage au sol, les lignes de circulation, les passages pour les piétons, les lignes pour l'emplacement des commerçants ou les lignes pour les parkings. L'architecte pense à ces marquages multiples de couleurs différentes, inscrits sur les esplanades des aéroports. C'est à moi d'organiser une superposition de lignes chromatiques pour situer les différentes activités et pour renforcer également la présence de lignes de forces dans la place et ses prolongements.

On pourrait dire qu'il y a trois couches de lignes: les lignes lumineuses dans le ciel (juste au-dessous des lignes blanches laissées par les avions), la ligne en pointillé d'eau entre le ciel et la terre et les lignes multicolores sur le sol.

A côté de ces lignes, il y aurait une mise en rapport entre des masses: des structures architecturales et un ensemble végétal dense, très organisé.

Parallèlement à ce travail de repérage, dans les différents moments de cette collaboration une attention sur ce qui constitue la particularité d'un espace ou d'un objet dans cet espace: c'est un travail d'observation et d'invention du détail de cet ensemble.

Je pourrais dire que depuis le début de ce travail commun, c'est à travers cette inquiétude du détail que nous arrivons à construire un rythme de travail.

Résister à la facilité de ne s'attacher qu'à une vue d'ensemble, c'est une façon d'essayer d'éviter de donner trop d'importance à la forme. Nous avons chacun nos stratégies pour inverser les données et faire en sorte que la forme découle simplement du travail de construction. Cette idée est très importante pour moi parce qu'elle a immédiatement révélé le vecteur le plus important qui nous est commun: l'échelle humaine. La détermination d'un espace ou d'un objet, qui se constituent par la présence de la dimension du corps de l'homme qui délimite l'organisation des parties d'un ensemble.

Il était aussi évident que c'est à partir de cette donnée que je voulais travailler. Intervenir sur des points de détail pour mettre en évidence une démultiplication des moments de la vision d'un espace donné, dans lequel on marche et parfois on s'arrête plus ou moins longtemps, mais que l'on ne peut avoir de plaisir et d'intérêt à découvrir que si à chaque passage une partie différente semble être révélée. Il se passe exactement la même chose lorsque l'on regarde une œuvre quelle qu'elle soit, on n'y voit jamais les mêmes choses exactement parce que entre la première et la seconde visite et ainsi de suite, nous avons changé, et notre façon de regarder aussi.

C'est l'exploration d'un champ au-delà des seules limites de notre spécialisation qui est le principal objet de notre collaboration.

Comment travailler ensemble sur cet espace sans que l'artiste commence à vouloir jouer à l'architecte et l'architecte à l'artiste?

Inverser les rôles est une absurdité. Donner tout pouvoir à l'artiste sur un chantier de choisir l'ingénieur, l'architecte ou la paysagiste ne fait que déplacer le problème, sans le remettre en question.

Lorsque l'architecte a conçu un projet, que la construction est presque terminée, on va chercher un artiste pour lui demander d'y intégrer son œuvre. Il se passe alors une aberration: pour préserver la maîtrise de son travail, chacun cherchera à délimiter un rapport de force autour de son propre centre, autour de son propre territoire. C'est une question de survie, puisqu'avant même de travailler, l'artiste est marginalisé et même exclu du projet proprement dit. Ce sont les pires conditions pour travailler et les meilleures pour ne jamais se rencontrer.

C'est l'idée du flux, du passage et de la marche qui sont importantes.

Les cloisonnements qui existent entre les différentes disciplines qui ponctuellement sont appelées à travailler sur le même lieu, ne favorisent par une collaboration réelle. On arrive au mieux à aligner ces productions les unes à la suite des autres.

On encourage une formation de plus en plus spécialisée, de plus en plus performante du point de vue économique, sans plus se soucier de leurs problématiques communes ou de la nécessité de leur mise en rapport en vue d'une dialectique, pour révéler à travers ces rapports une meilleure compréhension du monde.

La complexité de cette expérience nous a petit à petit amenés à décider de provoquer une seconde rencontre, mais cette fois à travers notre pratique d'enseignement. Le problème était de savoir si nous pouvions faire travailler ensemble autour

d'un projet commun des étudiants de l'Ecole Supérieure d'Art Visuel avec des étudiants de l'Ecole d'architecture de l'Université de Genève.

Par l'intermédiaire du directeur de l'E.S.A.V., le Fonds municipal de décoration de la Ville de Genève nous a proposé l'organisation d'un concours d'idées restreint aux seuls participants du séminaire, dont l'objet d'étude était l'aménagement d'une place de Genève: la place Chateaubriand qui se trouve dans le quartier des Pâquis.

Nous n'avons bien sûr pas refusé cette aubaine qui nous permettait de continuer notre propre réflexion tout en travaillant avec les étudiants.

La mise en train d'un réel travail collectif a été longue et laborieuse. Nous mettions face à face deux mondes qui malheureusement semblent très éloignés l'un de l'autre. Il fallait trouver un rythme de travail, préciser notre attente et provoquer une curiosité réciproque entre les étudiants des deux institutions.

Nous avons passé un semestre et demi à tourner autour du problème:

- chaque enseignant a présenté aux étudiants son travail de recherche personnelle
- nous leur avons ensuite présenté l'état de notre collaboration pour l'aménagement de la place Pré-Lévêque
- Alain Léveillé, architecte-urbaniste, est venu pour nous donner quelques indications historiques sur la transformation du tissu urbain, a apporté des cartes afin que les étudiants puissent lire et comprendre l'expansion de la ville vers le lac et les déplacements de sa configuration
- un architecte responsable du service de l'aménagement des écoles ainsi qu'un autre du service d'aménagements extérieurs sont venus présenter aux étudiants

l'ensemble du projet d'aménagement de la place Chateaubriand, dont une grande partie est déjà installée
- avec une partie des étudiants je suis allée à Barcelone visiter les places sur lesquelles il y eu des tentatives de réelles collaborations entre des artistes et des architectes
- le semestre prochain, les étudiants du séminaire travailleront pendant une semaine avec des étudiants de la section cinéma de l'E.S.A.V. sur un exercice proposé par le cinéaste Johan Van de Keuken, qui sera là pour réagir aux travaux des étudiants et pour présenter ses films.

D'une semaine à l'autre, nous nous sommes mis d'accord sur quelques règles de jeu. D'abord apprendre à savoir où l'on met les pieds: savoir lire une carte, lire un plan d'aménagement, comprendre une situation topographique et sociale de ce quartier actuellement, en allant sur place parler avec les gens, en faisant des repérages au moyen de photographies et de dessins d'observation...

Le rôle des deux enseignants était de favoriser un processus de création, en proposant le plus de méthodes possibles.

Peu à peu les étudiants ont organisé leur stratégie de travail, travaillant parfois en groupe et parfois seuls, accumulant un matériau théorique et iconographique.

D'après le règlement du concours, ils n'étaient pas obligés de tenir compte de ce qui est déjà construit sur place. Il était intéressant effectivement de pouvoir imaginer une situation idéale, à partir de l'hypothèse de cet espace vide et le bâtiment du Palais Wilson, sur ce terrain de fin de ville et les bords du lac.

Le soutien public à la création artistique contemporaine

Jacques LEENHARDT

Notre époque artistique n'est, loin s'en faut, pas seulement marquée par la frénésie de nouveauté qui a saisi la création contemporaine. Celle-ci est accompagnée par deux phénomènes majeurs qui lui sont liés: la montée des prix des œuvres d'art, y compris contemporaines, et la multiplication des visiteurs aux expositions. Il faudra bien un jour se mettre en mesure d'établir quantitativement le rapport entre le multiple des prix de Monet et Van Gogh et le multiple des visiteurs aux expositions d'art. Cette corrélation, lorsqu'elle sera, comme je le pense, proprement démontrée bien qu'apparemment improbable, éclairera le statut nouveau de l'art dans une société de communication audiovisuelle, et donnera des éléments sérieux pour penser les transformations de l'art lui-même, par delà celles de ses modalités de communication.

C'est dans ce contexte général que la question de l'intervention des pouvoirs publics, et de l'argent public, se pose. Or, avant même de s'interroger sur les modalités de cette intervention, on doit constater sa multiplication, et cela bien au-delà de ce qu'on pourrait appeler un soutien social aux artistes, comme fut le programme W.P.A. (Works Progress Administration) pendant la dépression des années 30 aux Etats-Unis. J'en veux pour preuve que non seulement l'Etat, mais aussi les collectivités locales, cantonales, régionales, adoptent désormais des politiques de soutien aux artistes. S'agit-il d'ailleurs bien de soutien aux citoyens que sont les artistes? L'argent public ne va-t-il pas plutôt à ce qu'on appelle aujourd'hui la *créativité*, notion ambiguë qui recouvre la double réalité d'un travail subjectif et d'un travail en rupture de modèle, que ce soit dans la science, l'art ou la technologie, que ce soit pour mieux produire, mieux vendre ou mieux vivre?

On n'est cependant pas encore au bout de ces questions lorsqu'on parle de *créativité*. L'effet multiplicateur dont je parlais plus haut permet-il que tout ce qui est qualifié de "créatif" soit effectivement un apport qualitatif? En d'autres termes, la recherche du nouveau, si souvent dénoncée comme une apparence, peut-elle mener au *mieux* dont elle prétend faire sa fin?

Dans le domaine de l'art, nul n'a jamais pu résoudre ce type de problème. Aussi devons-nous, non pas en abandonner les questions, mais concevoir que les idées mêmes de l'art, du beau, du mieux, du neuf, de la création, etc., se posent dans des termes radicalement autres dans un monde de communication accélérée et d'obsolescence quasi-immédiate. Le débat sur l'art se trouve déplacé vers cette

nouvelle frontière entre l'éternité structurale de l'humanité et sa précarité accentuée dans le monde moderne.

De ce fait, désormais, nul n'est censé ignorer l'art, et les entreprises, les particuliers et l'Etat ne peuvent se soustraire à cette exigence. L'art est un des lieux majeurs où se joue la dialectique du sujet et de l'Autre, quelles que soient les figures que prend cet Autre: collectivité, Etat, étranger, identité personnelle, identité collective. Ces instances sont toujours et nécessairement notre *Autre*, et la gestion de ce rapport est au centre de l'activité créative elle-même, comme de la participation à son spectacle. L'art est l'un des théâtres de ce débat devenu central dans nos sociétés accélérées et dé-multipliées, où la spectacularisation des questions essentielles est devenue le mode dominant de leur gestion.

Donc, à la question de savoir si l'Etat doit se mêler de soutenir l'art, je répondrai qu'il ne peut s'en désintéresser.

Je passerai très rapidement, dans ces notes, sur les divers types d'intervention existant en France à l'heure actuelle. En voici un catalogue non-exhaustif:

1 – Le 1%

Depuis 1951, tous les bâtiments construits par le Ministère de l'Education nationale consacrent 1 % du budget global à des travaux dits de "décoration". Formule qui a aidé bien des artistes à vivre, a donné quelques beaux projets mais est souvent traitée (par les architectes ou les édiles) comme un geste artistique accessoire. Depuis quelques années, les autres ministères ont adopté la même règle.

2 – Les achats du Fonds national d'art contemporain

Depuis le XIX[e] siècle, l'Etat, prenant le relais du roi, établit une commission d'achat chargée d'enrichir les collections nationales. Les œuvres ainsi acquises vont aux musées et aux ministères et ambassades de France.

3 – Bourses en institutions

Cinq centres d'art sont habilités à accueillir des artistes en résidence bénéficiant de bourses du Fonds d'incitation à la création (FIACRE). Celui-ci octroie également des bourses d'étude et de voyage.

4 – Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC)

Depuis quelques années, l'Etat centraliste français a mené une politique de décentralisation qui a eu pour effet de faire prendre de nombreuses responsabilités dans le domaine de l'art par les collectivités locales. Des collections régionales, des musées, des centres d'art ont ainsi vu le jour, permettant que se développe localement une nouvelle préoccupation pour l'art.
De la même logique participent les nouveaux *musées d'art contemporain* qui fleurissent un peu partout: Bordeaux, Saint-Etienne, Lille, Lyon, Marseille, Nîmes, Dunkerque, bientôt peut-être Nice, Toulouse, Montpellier, etc.

5 – La commande publique

Indépendamment du 1 %, l'Etat et les collectivités locales passent commande à des artistes d'œuvres importantes pour un montant d'environ 30 millions de francs

français. Il s'agit d'œuvres peintes (fresques, rideaux de scène, etc.), de fontaines, de sculptures ou de vitraux installés dans des lieux publics à l'exception, en général, des musées.

Toutes ces opérations ont un double but: promouvoir la création et mettre les publics en contact avec l'art contemporain. A cet égard, l'Etat ne se départit pas d'une volonté d'assurer une plus large diffusion du goût pour la création contemporaine, au risque de se faire parfois accuser par certains de promouvoir un art officiel.

Cette volonté s'appuie sur une certaine idée de la "démocratisation culturelle". Celle-ci a évolué avec le temps. Dans les années 1960, sous l'impulsion d'André Malraux et dans le cadre des Maisons de la Culture, il s'agissait d'*apporter* l'art au peuple. Cette démarche – jugée paternaliste et élitiste par certains – s'appuyait surtout sur le théâtre et la musique. Les arts plastiques étaient le parent pauvre.

Avec les années 1980, ceux-ci eurent leur revanche, et on tenta d'opérer un maillage fin du territoire, à travers une grande diversité de structures consacrées à la monstration de l'art, de manière à impliquer directement le plus grand nombre de personnes.

Le succès de cette politique, indéniable, est dû en particulier au fait qu'entre-temps l'art est devenu un objet sinon goûté et compris, du moins reconnu par le plus grand nombre. Des politiques culturelles naquirent donc au sein des municipalités, on fit de l'art un argument électoral, touristique, économique. Désormais les journaux économiques ne font plus qu'enregistrer les prix délirants atteints par certaines

œuvres d'art dans les ventes aux enchères. Ils évaluent les retombées économiques, la force d'attraction pour l'implantation nouvelle d'entreprises, l'impact sur les flux touristiques des infrastructures muséales ou des expositions de prestige.

Ce qui paraissait l'extravagance d'une passion pour la peinture ou la sculpture se mue en calcul avisé, même si – la plupart du temps encore – ceux qui s'engagent dans cette voie ont à affronter l'ironie acerbe de leurs collègues. L'*investissement* public dans l'art – et plus personne ne peut nier qu'il s'agisse bien d'investissement – est une donnée nouvelle, que nombre d'entreprises privées ont su exploiter à leur profit.

Ces considérations pourraient faire croire à une instrumentalisation cynique et mortelle de l'art. En vérité on sait que, de tout temps, il en fut plus ou moins ainsi. Tout au plus le processus d'esthétisation et de spectacularisation de toute la société donne-t-il aujourd'hui un sens un peu différent à ce phénomène immémorial.

L'art légitimait le pouvoir par sa gratuité apparente. Peut-être cette fonction n'a-t-elle pas entièrement disparu? L'embellissement des objets du pouvoir (palais, routes, gares, etc.) donne de ce dernier une image plus noble et offre aux publics, en échange de leurs deniers, des satisfactions symboliques dont le public sait gré à ceux qui les lui procurent. Depuis quelque temps, dans nos démocraties occidentales, la fonction pédagogique de l'art semble, quant à elle, presque entièrement éteinte.

Et pourtant, rejoignant ce que je disais plus haut, je voudrais suggérer ici que les manifestations artistiques portent aujourd'hui encore le message. Certes il n'est

plus inféodé à une religion ou à un système politique. Ce message est laïque, mais il concerne justement tous les citoyens en tant qu'ils sont membres singuliers d'une collectivité plurielle, en tant qu'ils sont producteurs dans une civilisation industrielle, en tant qu'ils sont émetteurs et récepteurs de messages dans une société communicationnelle, en tant qu'ils doivent évoluer et modifier leur manière de penser, voir et travailler dans un temps d'obsolescence accélérée, en tant qu'ils sont acteurs dans le drame de la nature, qu'ils sont nature et culture en ces jours où la civilisation technique et productiviste détruit les bases mêmes de sa survie. En tant… Nous sommes tous pris dans tant de réseaux, et tant d'artistes œuvrent à figurer cette situation! C'est bien pourquoi aujourd'hui il ne saurait y avoir *un* style, *une* école. L'art s'est branché de manière plus globale sur les aspects infiniment variés du monde, et il interpelle ses publics dans leur diversité aussi.

C'est ainsi que l'œuvre d'un artiste, aujourd'hui, réside pour une grande part dans la *démarche* qu'il met en œuvre. La démarche, c'est une volonté et des moyens qui ne tendent pas tant à s'épuiser dans la confection d'une *Oeuvre* qu'à éveiller, à l'occasion de celle-ci, un procès de sensibilité et de pensée chez celui qui voudra bien s'y affronter. Là est la pédagogie nouvelle de l'art.

L'Etat peut-il y avoir part? Là encore je répondrai par l'affirmative, en soulignant toutefois que si une telle pédagogie de la société contemporaine est possible, c'est à la condition que l'on donne, que les responsables donnent, aux artistes et aux publics du *temps*. Il ne servira à rien de développer les conditions matérielles de l'art si les conditions psychologiques de la sensibilité et de la réflexion ne sont pas également données.

Je ne dirai pas que l'art "ça se mérite", mais que notre société méritera l'art que ses artistes produisent le jour où elle leur donnera le temps de mener à chef la démarche dont ils ont l'intuition et le jour où ceux à qui ces œuvres sont destinées pourront y faire halte comme en face du miroir de leur propre identité en mutation. Mais qui donnera du temps?

Les FRAC et l'art dans l'espace public

André MURE

Mesdames et Messieurs, je ne vous ferai par une conférence, ce sont plutôt des propos à bâtons rompus que je vous tiendrai, car je voulais d'abord écouter mon président, Jacques Leehnardt, pour ne pas répéter ce qu'il allait dire de la situation française. Je ne vais donc pas reprendre les indications qu'il vous a données sur l'état de l'art en France et, s'il a posé d'excellentes questions, quelques unes auront, en partie, des réponses dans l'expérience que j'ai menée au cours de mes douze ans de mandat d'adjoint aux Affaires culturelles dans la ville de Lyon.

On m'a demandé de parler des FRAC et de l'art dans l'espace public. Art public? Moi aussi, je me suis posé la question de savoir de quoi l'on chargeait ces deux mots, d'autant plus qu'un mouvement, né en Belgique en 1898, s'est appelé Art public! Il s'agissait de l'introduction de l'art au service du quotidien, en particulier

avec les réclames, la publicité... Alors, je suis très heureux de ces deux mots un peu équivoques qui permettent d'évoquer mille choses...

En France, nous avons eu beaucoup de retard dans la reconnaissance de l'art contemporain. En province, en particulier, les musées étaient très retardataires. Je dis "étaient" parce que maintenant la politique a changé avec une nouvelle race de conservateurs, arrivée au pouvoir, et qui connaît beaucoup mieux l'art contemporain. Mais vous n'ignorez pas le proverbe français: "le temps perdu ne se rattrape jamais." En tout cas, c'est très difficile. On l'a bien vu à Paris lors de la création du Centre Pompidou, son architecture un peu provocante, un peu brutale a suscité des mouvements d'opinions fantastiques contre sa construction. Mais on sait aujourd'hui que c'est le monument le plus visité de Paris. Il éclate même dans son succès qui en rend l'exploitation très difficile. Il a irrigué tout le quartier au bénéfice de l'art. Le nombre de galeries apparues autour de Beaubourg, et tout ce qui s'y passe, montre que c'est une grande réussite en dépit des violentes réactions – d'ailleurs bien oubliées – qui ont salué son arrivée.

En province, le retard était encore plus grand. A Lyon, en particulier, les pouvoirs publics ne s'intéressaient absolument pas à l'art contemporain. J'étais critique d'art et nous avions monté une association très militante pour faire reconnaître l'art de notre temps. Et nous avons agi contre le pouvoir en place. Finalement, le maire, qui était Louis Pradel à l'époque, a été obligé de nous reconnaître, de faire appel à l'Association des critiques d'art, tout d'abord pour décorer les stations de métro qui naissaient à Lyon, et ensuite pour accepter de créer l'"Espace lyonnais d'art contemporain" qui fut pendant longtemps, le seul lieu dans l'agglomération,

et l'un des premiers en province, à présenter les nouvelles écoles. C'est à ce moment-là que je suis devenu adjoint aux Affaires culturelles de la ville de Lyon, et que j'ai pu enfin mener une politique en faveur des arts plastiques qui étaient "les grands oubliés de l'explosion culturelle lyonnaise". On avait fait beaucoup pour la musique avec la création d'un orchestre, d'un auditorium, avec l'expérience de l'"Opéra Nouveau" lancée par Louis Erlo en 1969. Le théâtre mis en vedette par Planchon et Maréchal bénéficiait de nouveaux lieux. Un musée archéologique gallo-romain chef d'œuvre de Zehrfuss, une exemplaire bibliothèque municipale, des locaux immenses et rénovés pour le Conservatoire de musique complétaient le tableau.

Les sculpteurs étant privés de commandes depuis très longtemps, et souhaitant familiariser les Lyonnais avec les modes d'expression nouveaux, je lançai dans le quartier de la Part-Dieu un Symposium de sculptures avec l'aide de l'Etat, du Conseil régional et bien sûr de la Ville de Lyon. A l'occasion de ce symposium qui réunissait une quarantaine de sculpteurs internationaux – nous avions par exemple des œuvres de Max Ernst et autres vedettes – avec les commandes faites à des sculpteurs nationaux et régionaux, en incluant Genève dans Rhône-Alpes.

J'ai toujours pensé en effet, sans vouloir annexer une partie de la Suisse, que Genève devait faire partie culturellement de l'ensemble Rhône-alpin. Nous avons tellement de points communs entre Genève et Lyon!... Il y a eu pourtant pendant longtemps obstruction: je ne sais du côté suisse, mais beaucoup d'obstruction française: les commerçants lyonnais avaient peur que les autochtones aillent s'approvisionner à Genève. Aujourd'hui, je crois que ce serait plutôt le contraire

puisqu'il y a énormément de Genevois qui viennent au Centre de la Part-Dieu. Les autoroutes permettent de multiplier des échanges encore très rares il y a dix ans et aussi au point de vue artistique. Je devais envoyer huit peintres de Lyon au Musée d'art et d'histoire de Genève en 1979, et faire venir pour le second Symposium de sculpture en 1980 des artistes suisses qui furent exposés à la Part-Dieu.

Nous avons donc invité à Lyon, pour cette journée, des responsables culturels de toute la région et de Genève, parce que la région Rhône-Alpes, sans parler spécialement de Genève, est très disparate. Il y a beaucoup d'écart entre les pôles de Lyon, de la Loire et des Alpes. Il me semblait que c'était par la culture que cette région pouvait exister.

Ce symposium et ce colloque ont eu beaucoup de succès. Le public s'est finalement bien accoutumé à ces expressions nouvelles dans un quartier neuf aux architectures audacieuses. La tâche a été beaucoup plus difficile deux ans plus tard quand j'ai lancé un deuxième Symposium de sculpture dans les lieux publics – lieux fréquentés beaucoup plus assidûment par les Lyonnais – et dans des lieux anciens. Avant de placer des sculptures dans le vieux Lyon, j'avais procédé à des consultations et obtenu l'accord des associations du secteur pour recevoir deux sculptures. Elles avaient refusé une œuvre de Viseux – magnifique – qui a été à la Part-Dieu. Toutefois, quand les deux œuvres acceptées ont été installées dans le vieux Lyon, il y eut un tollé des commerçants voisins. Des pétitions ont circulé. Fait à signaler: des gens qui avaient donné leur accord pour ces sculptures, ont signé une pétition pour les faire enlever! Il est très difficile d'imposer des formes nouvelles dans des lieux anciens...

Nous avons installé dans le parc de la villa Gillet qui appartient à la Ville de Lyon, des sculptures très contemporaines; entre autres des œuvres de Raynaud, de Michel Gérard, de Takis, de Ruckrim et de quelques autres. Là aussi, l'expérience a été très difficile, provoquant des protestations des habitués du parc, pourtant assez isolé. Nous n'avons jamais pu inaugurer vraiment ces sculptures. Il a fallu laisser "dormir" ce parc pendant quelques années. Parmi les opposants, le député de la Croix-Rousse, Michel Noir, qui était furieux qu'on installe des sculptures dans son quartier.

Pendant des années on n'a pas pu les mettre en valeur. Il y a deux ans seulement, Michel Noir m'a demandé pourquoi manquaient les noms des sculpteurs? Alors nous les avons mis, nous leur avons redonné vie. Elles étaient complètement "enterrées", notamment celle de Pagès qui ressemblait à un monument gallo-romain. Elles avaient été d'autre part vandalisées. Ceci est un problème dont j'ai parlé l'autre jour avec le sénateur-maire d'Oullins, Roland Bernard, qui a fait lui aussi des expériences d'art contemporain, dans sa ville de banlieue. Il rencontre également ce problème: une œuvre de Raynaud a été gravement vandalisée récemment. Le malheur, c'est que ces vandalismes proviendraient souvent d'artistes locaux, jaloux parce qu'ils ne font pas partie des plasticiens sélectionnés.

Il est très difficile d'intéresser les édiles concernés. Nous avions à Lyon soixante et un conseillers municipaux. Ainsi, j'ai voulu, avec le conseiller artistique Rhône-Alpes, qui avait participé comme commissaire à l'élaboration de ce symposium, organiser des visites pour les élus. Sur soixante et un conseillers municipaux, trois

se sont déplacés! Et il est encore plus délicat de conquérir la population rétive à ces formes nouvelles. J'avais installé une œuvre de Coignet, un sculpteur stéphanois, dans un parc qui descend de la Croix-Rousse, en dessous de l'Ecole des beaux-arts. Cette œuvre composée de pièces en métal qui ressemblaient à des dolmens, à des menhirs jalonnant la descente du parc, un beau matin a disparu. Elle avait été rasée par les services techniques de la Ville sous prétexte de sécurité: ce métal, paraît-il, pouvait blesser des enfants venant jouer... Souvent, sous des prétextes de sécurité, on détruit des œuvres d'art! Ainsi, pour une œuvre de René Roche située dans un quartier ancien vers l'avenue Jean-Jaurés qui a provoqué des contestations. Avant une élection municipale, le maire du quartier s'était engagé à la faire enlever. Il y eut une bagarre homérique, avec des manifestations pour et contre. Une nuit, vers trois heures du matin, on est arrivé à déboulonner l'œuvre de René Roche que j'ai été obligé de faire installer plus loin dans la plaine de Gerland. Vous voyez que ce n'est pas très facile de mettre de l'art contemporain dans une ville qui a oublié les formes nouvelles!

En 1982, j'ai organisé la Biennale des Arts de la Rue. J'ai essayé d'établir davantage de dialogue avec la population, en plus des efforts de la presse locale qui s'est toujours appliquée, avec beaucoup de bonne volonté, à soutenir mon action en faveur de l'art contemporain.

J'ai monté une expérience sociologique avec des professeurs de l'Ecole de Nantes, avec Sniyers et Fischer qui avaient conduit une expérience du même ordre au Canada, c'est-à-dire un processus d'art et de communication en milieu urbain. On a installé un autobus sur la place Bellecour comme centre des débats quotidiens avec les artistes. On expliquait ce qui se passait, il y avait des réunions dans les quartiers. Grâce à cela, l'art est beaucoup mieux accepté.

Nous avions travaillé avec les sculpteurs qui avaient beaucoup de retard d'expression, mais les peintres demandaient aussi leur part. Alors, j'ai lancé, en 1984, l'"Octobre des Arts", une sensibilisation pour toute la ville aux arts contemporains et aux artistes régionaux. Nous voulions montrer que nous avions dans notre région des artistes d'une qualité équivalente à celle des "stars" du monde entier mais malheureusement, en province, il est très difficile pour des artistes d'arriver à se faire connaître et à se faire apprécier. l'"Octobre des Arts" eut un succès grandissant au fil des années, mobilisant la ville, la région autour de cette manifestation, attirant des responsables (conservateurs, critiques, amateurs) du monde entier jusqu'à l'apothéose de l'exposition "La couleur seule" en 1988. J'avais également lancé avec les symposiums de sculpture des expériences de murs peints. On a continué. Maintenant, il n'y a plus besoin de faire leur promotion: les murs peints "fonctionnent", si je peux dire, très facilement. Des promoteurs en installent, des entreprises ont compris qu'ils pouvaient leur apporter une publicité facile. Il faut plutôt se questionner sur la qualité de ces murs peints qu'on laisse proliférer n'importe où, n'importe comment, et qui n'apportent plus grand chose aujourd'hui. C'est qu'à l'époque où j'ai lancé tout cela, il n'y avait pas encore les Fonds Régionaux d'Art Contemporain. Ces FRAC sont nés en 1982, justement pour sensibiliser les régions françaises, et faire participer les Conseils régionaux à des collections d'art contemporain, en leur faisant investir autant que l'Etat leur apportait. C'était une politique lancée par Jack Lang qui a donné d'excellents résultats. Mais

aujourd'hui, après sept ans d'exploitation, beaucoup de questions se posent. Tout d'abord, avec le nombre considérable d'œuvres d'art acquises, le problème de conservation, tableaux, sculptures qui s'abîment, et on ne sait plus guère où les mettre! Si bien qu'une réflexion nouvelle est menée sur la mission de ces FRAC dont les frais de personnel, de structures et de locaux ont crû de manière inquiétante, puisque aujourd'hui les acquisitions sont tombées à moins de 60 % des crédits. D'autre part, on s'est aperçu que trois marchands parisiens importants avaient bénéficié des achats de tous les FRAC, au moins dans les premières années. En vérité, on a réussi pour les FRAC, comme pour beaucoup d'autres choses dans ce pays très centralisé, à recentraliser ce qui se voulait décentralisation. Dans les comités techniques d'achat de toutes les régions, ont été placés des Conseillers du Ministère en plus des directions régionales aux Affaires Culturelles déjà téléguidées par Paris. Si bien qu'on a à peu près les mêmes achats dans toute la France. On a oublié souvent les valeurs du terroir, les peintres locaux. On a oublié aussi cette génération d'artistes qui a soixante, soixante-dix ans aujourd'hui. On a acheté beaucoup de jeunes. Alors, pas d'expression régionale, des peintres locaux qui restent souvent méprisés. "On a acheté des jeunes, mais surtout des jeunes vedettes" me disait l'autre jour, un critique d'art, Jacques-Adelin Brutaru. On a permis la naissance d'un nouvel art officiel avec toujours les mêmes artistes achetés, et souvent plus d'étrangers que de français. C'est d'ailleurs une tradition de l'Ecole de Paris. On l'a vu aussi pour les commandes au titre du 1 % artistique sur les constructions officielles dont Jacques Leenhardt vous parlait tout à l'heure. Je rappelle que sur l'édification des écoles, des universités... 1 % du coût de la construction doit être réservé pour des commandes à des artistes. En réalité 80 %

d'artistes étrangers en ont bénéficié: Hongrois, Portugais, Espagnols, Canadiens, etc. Alors certains, comme Olivier Debré et Prat, qui ont participé à un colloque sur cette question, pensent qu'on aurait mieux fait de permettre des expositions d'artistes français à l'étranger pour les faire connaître et les placer dans le grand vent de la concurrence internationale. En réalité, les artistes français aujourd'hui sont peu connus à l'étranger et ils y sont relativement peu prisés.

Arrivons-en maintenant aux systèmes de commandes publiques, dont vous a parlé le précédent orateur, avec l'appui de l'Etat bien entendu, et aussi des villes. L'Etat aujourd'hui se veut un rôle d'incitateur. Bien sûr, on achète toujours des œuvres avec les FRAC, les FRAM, les FNAC, tous ces sigles incompréhensibles que nous adorons en France, mais l'Etat incite aussi les villes et les régions à faire des commandes publiques, grâce à l'arrivée d'une nouvelle race de conservateurs. Il y eut Pierre Gaudibert, l'un des premiers à Grenoble, à lancer l'art contemporain. Grenoble a été elle-même pionnière dans notre région Rhône-Alpes, car y existait déjà une grande tradition d'art contemporain entre les années 20 et 40. On a aussi Bernard Ceysson à Saint-Etienne. Vous connaissez son action: il avait été nommé à Pompidou, il a préféré revenir à Saint-Etienne pour y créer un musée d'art moderne. C'est un musée exemplaire à plusieurs titres. En particulier, il a pu le construire grâce au mécénat de la société Casino qui a fourni douze millions sur quatre ans, soit trois millions par an. A Lyon, nous avons Philippe Durey, jeune conservateur qui rénove le musée Saint-Pierre et Thierry Raspail que j'ai fait nommer conservateur municipal pour l'art contemporain. Aujourd'hui, comme vous l'a dit Jacques Leenhardt, beaucoup de villes ont compris enfin que l'art apporte une

plus-value. On a vu toutes ces cités du midi de la France comme Montpellier, Nîmes, Arles suivre l'exemple d'Avignon et d'Aix-en-Provence. Il vous a cité le cas de Francfort où les habitants ont réclamé de la culture, dans cette capitale bancaire, et l'on a construit six musées! Dans notre région Rhône-Alpes, une ville nouvelle, l'Isle d'Abeau, découvre qu'elle n'a pas une image suffisamment forte, correspondant à son développement. Alors, un grand projet est d'y parvenir en installant une œuvre importante. L'architecte Aldo Rossi réfléchit sur une réalisation qui se verra de l'autoroute et qui affirmera la place de cette ville nouvelle.

Notons également dans la banlieue lyonnaise, à Givors, le travail d'un américain, qui veut marquer l'entrée de la ville des signes de notre société. Les collectivités locales ont réalisé aujourd'hui l'intérêt de l'art pour leur notoriété.

Nous avons également un projet concernant les Jeux Olympiques pour les vallées de la Tarentaise et de la Maurienne.

Je pense qu'aujourd'hui la région Rhône-Alpes est devenue une région pilote pour l'art contemporain en France. On dit que ce sera la "Ruhr de l'art contemporain" avec des musées, des lieux véritables "haut-fourneaux de l'art contemporain", à Grenoble, à Saint-Etienne, à Lyon. Nous avons le Nouveau Musée à Villeurbanne, nous avons des centres d'art, et dans toute la région les œuvres fleurissent, comme celle de Bernard Venet surgie récemment à Belley, et Belley c'est la ville de Charles Millon, président de la région Rhône-Alpes. Donc, je crois qu'aujourd'hui, avec la nouvelle race d'élus, la nouvelle race de conservateurs pour l'art contemporain, en France et dans la région Rhône-Alpes, nous sommes bien placés pour assumer l'art de notre temps.

La galerie d'art la plus longue du monde

Sven SANDSTRÖM

En Suède, l'art pictural d'une tradition classique n'a pas une très longue histoire, si ce n'est dans les milieux de la Cour et de l'entourage réduit de la haute noblesse.

Il y a quelques 150 ans, on a pu assister à l'apparition d'un engouement pour les tableaux ambitieux, fortement encouragé par la création de départements d'art dans des musées, à Stockholm pour commencer. Mais au début de ce siècle encore, alors que la période initiale de l'art moderne était déjà florissante dans le monde et que les artistes suédois y prenaient déjà part, les villes de province ne connaissaient pas encore une vie artistique véritable. En dehors des cercles restreints des artistes avancés et de leur sphère d'influence, l'art moderne n'était pas mieux accepté par le grand public que par les autorités.

En 1933-36, le ministre suédois de l'éducation (et de la culture) Artur Engberg entreprit la préparation d'un programme de mise en valeur de l'art public. On ne connaît pas bien les motifs de cette initiative, mais il est possible qu'elle trouve des racines dans un groupe d'artistes, anciens élèves de Matisse: l'un deux aurait eu l'oreille du ministre et lui en aurait suggéré l'idée. Mais la politique sociale-démocrate de l'époque était tournée vers le peuple et le parti d'Engberg avait l'ambition de contribuer à une culture populaire de haut niveau, par un contact quotidien des masses avec des œuvres d'art. L'aspect financier de cette politique était présent comme partout ailleurs: en 1937, on avait obtenu que l'Etat consacre à l'art un certain pourcentage de ses dépenses de construction ou de reconstruction.

La guerre survint alors et ce n'est qu'après 1945 que le conseil constitué pour gérer ces fonds commença à fonctionner sérieusement. Au début, son budget n'était pas très important, mais des résultats commencèrent à apparaître en une dizaine d'années. La présence de l'art contemporain devenait un fait important dans la vie culturelle d'un grand nombre de suédois. Depuis dix ans, le nombre des œuvres achetées ou commandées chaque année correspond presque au total des acquisitions des dix premières années.

Ce bref rappel doit permettre d'arriver à expliquer pourquoi et comment le développement du métro de Stockholm a fait l'objet d'un programme d'intégration artistique très important. Cette conception n'a pas été adoptée d'emblée: l'attitude courante était alors que les constructions publiques importantes devaient avoir un "accent" d'art, comme un emblème ou un cachet culturel.

Il faut rappeler ici brièvement l'histoire du métro avant d'aborder l'aspect artistique.

Les plans du métro de Stockholm datent d'avant la guerre, mais les travaux ne commencèrent qu'en 1945 et la première ligne ne fonctionna qu'en 1950. Ce n'est qu'à partir de 1957 que l'on peut parler d'un système de transport, articulé d'une station centrale en relation avec la gare principale des chemins de fer. C'est pour cette station de jonction, appelée "T-Centralen" que l'on établit le premier projet d'intégration artistique. Cette station était conçue selon les principes architectoniques d'une géométrie rectiligne, avec des surfaces planes recouvertes de carreaux de faïence blanche, comme le métro de Paris, mais sans tenir compte de la forme courbée du tunnel.

C'est pour la décoration de cette station de jonction que l'on institua en 1956 une compétition nationale, la plus grande qui avait jamais eu lieu dans le domaine des arts plastiques en Suède. Toute forme d'intervention était admise et l'intérêt fut énorme dans le pays.

La vague d'art constructiviste, style Abstraction-Création, venait de passer et la tendance dominante était alors à l'informel. Les douze artistes choisis pour présenter des projets étaient pour la plupart tenants de l'expressionnisme ou de l'art informel plutôt que du constructivisme. Et pourtant, les compositions proposées pour les murs de la station – par Anders Osterlin et les céramistes Signe Persson-Melin et Erland Melanton – étaient basées sur des formes rectilignes et angulaires. Deux piliers, moins visibles, sont couverts de compositions ouvertes et spontanées par Vera Nilsson et Siri Derkert, dont on retrouvera ailleurs le style "gratté" ("geknitzelt" en allemand). Sur les quais se trouvaient des bancs sculpturaux d'Egon Moeller-Nielsen, un ancien surréaliste, de forme très organique.

A mon avis, l'ensemble avait plus le caractère d'une exposition que d'une intégration. On connaissait alors encore mal les exigences d'un espace architectural utilisé par des milliers de personnes chaque jour. Le résultat cependant devait attirer l'attention sur les problèmes posés.

On continua pendant dix ans à construire les stations du métro comme des lieux traditionnels. Mais l'effet disparate de la station "T-Centralen" amena les architectes à confier à un seul artiste une nouvelle expérience d'importance, à la gare d'Ostermalmstrog. Siri Derkert, à qui l'on devait un pilier de béton incrusté à "T-Centralen", adopta la technique utilisée par Carl Nessjaer pour les sculptures projetées de Picasso. Par un jet de sable sur le béton sec couvrant une couche colorée, cette petite dame, âgée de 73 ans, couvrit les murs de dessins d'un air improvisé, pleins de messages à la paix, à la poésie, à l'art et au rôle culturel et humain de la femme. Quelques vétérans de l'AICA se souviennent peut-être avoir rencontré Siri Derkert, sur place, au congrès de 1969.

A la même époque, on s'aperçut que le rocher brut constituait un élément décoratif de valeur. Alors qu'auparavant on utilisait abondamment des plaques de métal étendues pour obtenir cette géométrie rectiligne ou cubique que l'on tenait pour indispensable, on chercha depuis 1970 à mettre en valeur les surfaces rocheuses naturelles. Deux projets furent entrepris simultanément, l'un à la station "Tekniska Högskolan" (Ecole polytechnique), avec Lennart Mörk, l'autre à la station "Stadion" avec Enno Hallek et Ake Pallarp. En étroite collaboration entre architectes et artistes, et par une continuité dans les interventions, on introduisit une conception nouvelle des espaces. A la station "Stadion", Pallarp et Hallek créèrent un espace

très clair, dans une atmosphère d'été nordique soulignée par des éléments de bois sculptés et peints. A l'"Ecole polytechnique", Lennart Mörk traita le rocher comme matière, inspiré des activités scientifiques des instituts voisins. Des éléments figuratifs nombreux évoquent des particularités géologiques, des réalisations techniques du passé ou des découvertes récentes, sous un aspect magique et dans une lumière suggestive.

Dès cette époque, la responsabilité de l'élément décoratif fut confiée à un conseil d'art, dans le cadre de l'administration des transports.

Les lignes de la banlieue nord desservent d'importants centres d'habitation, souvent de construction récente. La population y est très mélangée, elle provient souvent de régions éloignées du pays. "Solna" est une ancienne ville satellite, habitée de gens venant de la province. Le programme artistique y fut confiée à deux représentants de la génération 1968: Olov Björk et Anders Aberg. Comme ils désiraient donner aux usagers du métro une sensation d'être "chez soi", ils utilisèrent, sur de grandes surfaces, le rouge typique des maisons de la campagne, avec des images idylliques de ciel boréal, de bois de sapins ou de chutes d'eau. Le lyrisme populaire trouvait son sommet dans l'apparition d'un immense élan. De plus, des vitrines présentaient des modèles authentiques de maisons ou de huttes du nord de la Suède. C'est un art tout de complaisance, qui pourrait avoir été réalisé aujourd'hui sans aucune intention de faire quelque chose de sérieux. Ce qui reste de vraie valeur dans cet ensemble c'est l'expression d'une joyeuse indifférence ou d'un mépris des réactions dans la vie artistique. Les artistes ont réalisé ce qu'ils voulaient réaliser, tous deux avaient une renommée à défendre.

Dans d'autres endroits, la population immigrée était plus importante, si ce n'est dominante. Faute de pouvoir s'inspirer de cultures très diverses, Helga Henschen, à la station "Tensta" a insisté sur les caractères réels ou imaginaires du pays d'adoption: la station évoque de manière plaisante un certain aspect arctique de la Suède, rochers blancs et rouleaux de mer.

Dans le centre de la ville, la station "Radhuset" (Palais de justice) se trouve à 46 mètres en-dessous d'un tissu urbain qui remonte au XVII[e] siècle. Chargé de cette station, Sigvard Olsson a ingénieusement évoqué les traditions et l'autorité de l'Institution: au milieu du quai, une énorme base de colonne évoque une fondation particulièrement solide et paraît se prolonger à travers la roche. Les voies passent par un portail qui paraît être du XVI[e] siècle; sur les côtés, on découvre des objets de la vie quotidienne d'autrefois. On est dans un monde monumental et un site archéologique qui apparaissent de manière inattendue sous la ville actuelle.

L'une des dernières stations se trouve au coeur de la ville: "Kungsträdgarden" (Jardin royal) est à 300 mètres du Palais Royal et du Musée national. Entre 1977 et 1986, Ulrik Samuelson a évoqué un jardin éphémère de cette époque où la Suède était une grande puissance: bien des trésors et des œuvres d'art avaient été amenés à Stockholm pour être présentés à côté de sculptures maritimes. Il existait pas loin de là un autre projet de paradis artificiel qui faisait allusion à l'époque de la monarchie absolue: Hans Kalewski et d'autres y jouaient avec de fictifs bosquets et des formes strictement géométriques. L'idée de Samuelson tend d'avantage vers l'évocation: la dominance du rocher brut reste prépondérante. L'eau qui coule ici vient du rocher, c'est un élément suggestif de la nature. La confrontation des

figures et des objets avec des fonds sobres et chargés d'énergie prépare à des vues plus visionnaires comme celle d'un immense drapeau qui flotte librement tout en engageant la roche dans son espace. Bien plus qu'une série d'objets dispersés, mis à la disposition de l'imagination du spectateur, le tout constitue une œuvre subjective. Dans ce travail, Samuelson a fait valoir l'artiste dans son rôle de créateur de visions personnelles. La notion d'environnement ou d'installation relève de l'idée d'un dialogue avec le public, comme dans une décoration de théâtre.

Dans l'intention d'appréhender l'attitude et les réactions du public devant ses réalisations artistiques, le Conseil d'art de l'administration du métro a chargé d'une enquête mon institut de l'Université de Lund. Nous avons limité notre travail aux stations de l'"Ecole polytechnique" et de "Solna", ainsi qu'à celle de "T-Centralen" en partie. Nous avons trouvé bien des choses que nous attendions et peu de choses inattendues. Nous pensons cependant que notre enquête n'en a pas moins été utile: ce qu'on dit en général des réactions du public n'est pas toujours valable; un travail de contrôle est toujours utile.

L'approche populiste voulue dans la conception de la décoration de "Solna" est acceptée de manière très positive par une majorité des usagers. Il faut relever aussi que nous n'avons pas trouvé de réactions négatives auprès du public, par ailleurs exigeant, à deux exceptions près qui relèvent d'une appréciation des couleurs.

Pour la décoration de la station "Polytechnique", une conception intellectuelle, de nombreuses allusions à des éléments techniques ou scientifiques historiques amènent chez les voyageurs une certaine distanciation, mêlée souvent de respect et de curiosité engagée. La tonalité des teintes plutôt sombres, tendant vers le bleu, inci-

te la majorité des usagers à parler d'un cadre "froid", alors que la station de "Solna" est qualifiée de "chaude" par les mêmes usagers. Les artistes avaient choisi leurs teintes selon leurs conceptions générales, ce qui amène une concordance à peu près complète dans l'appréciation des sujets traités.

Il y a bien sûr une différence dans la composition des deux publics, mais les réactions observées lors de l'enquête sont tellement dominantes qu'il est permis de généraliser. Ce qui peut être plus intéressant encore, c'est que les caractères différents attribués aux deux ensembles étudiés, doivent être attribués à d'autres facteurs: malgré son caractère froid et difficile à saisir parfois, la décoration de "Polytechnique" est considérée avec respect comme l'expression des activités de l'Ecole. Il y a ici un aspect symbolique auquel le public est chaque jour sensible.

J'ai donné à cet ensemble de décoration du métro le titre de *Galerie d'art la plus longue du monde*. S'agit-il vraiment d'une galerie ou d'une juxtaposition de décors plus ou moins animés? La possibilité d'offrir à la contemplation de chacune des réalisations artistiques est une chance unique pour les artistes.

Indépendamment de l'art, et dans le climat psychologique de la Suède où l'on ne se parle pas entre inconnus, tout élément qui dévie de l'ordinaire prend de l'intérêt. Il se pourrait que le fait que le public ne s'attende pas à de "l'art" crée une situation favorable à la création d'ensembles décoratifs.

L'attitude du grand public vis-à-vis des tableaux modernes reste particulièrement attristante: une série de peintures encadrées exposée près d'un escalier roulant à

"T-Centralen" a été détruite par des vandales en peu de temps.

Les réalisations présentées dans les stations de métro sont des œuvres "libres" comme les œuvres présentées en galeries. Derrière chacune d'elles il y a une large réflexion sur les possibilités des voyageurs à les comprendre et le désir de ne pas heurter.

On pourrait croire que ce genre de commandes auraient été acceptées pour des raisons économiques par des artistes habitués à travailler en toute indépendance. Les réactions et les commentaires souvent enthousiastes des artistes montrent qu'il n'en est rien. La plupart des travaux ont été exécutés pendant la vague d'engagement des années 70: les artistes cherchaient à établir un contact étroit et des liens directs avec le public.

Le programme de décoration des stations de métro de Stockholm semble être achevé. L'exemple de "Kungsträdgarden", indique cependant dans quelle direction pourraient travailler encore des artistes qui créeraient pour eux-mêmes tout en ouvrant leur approche au public.

Gibt es noch immer eine Krise der Kunst am Bau? Überlegungen zur holländischen Situation

Antje VON GRAEVENITZ

Zunächst wird über eine Krise zu sprechen sein, danach über eine These.

Eine Fussgänger-Passage, wie die auf einem Entwurf des holländischen Künstlers und Architekten Jo Coenen, könnte überall stehen: eine postmodern klassizistische Säulenarkade bildet den Eingang für eine Fussgängerpassage, in der es nicht so sehr Kunst am Bau, sondern einen Frauentorso auf dem Sockel nebst Caféhaus-Musik zu erleben gibt. Das scheint mir heute die Regel zu sein: Architekten lieben alles schön voneinander geschieden nach dem Motto: Künstler bleib bei Deinem Leisten, beziehungsweise Deinem Sockel. Allerhöchstens ist Kunst genehm, wenn sie der Architekt selbst macht: Coenen baut komplizierte künstlerische Installationen.

Über die Niederlande werden Ihnen zur Kunst am Bau wahrscheinlich in erster Linie zwei Erkenntnisse einfallen, an die ich Sie hier erinnern möchte:

1) Die de Stijl-Gruppe mit Ihren Mitgliedern Mondrian, van Doesburg, Bart van der Lek, Oud und Rietveld hatte sich in den zwanziger Jahren dem weltweiten Widerstand gegen eine Baudekoration angeschlossen. Sie begrüsste die allgemeine Krise des Ornaments. Deswegen hat in Holland noch heute der Widerwillen gegen Bauornament und Baudekoration eine begründete Tradition.

2) Holländische Künstler haben seit 1951 die Möglichkeit, über die 1,5 Prozentregelung an den Ausschmückung öffentlicher Gebäude teilzunehmen.

Diese beiden Kenntnisse scheinen sich zu widersprechen: Welchen Stand sollten wohl Künstler heute haben, wenn sie gegen die holländische Tradition ihre Kunst am Bau-Entwürfe einreichen?

Einen sozialen Widerstand gibt es nicht: Nach der Besatzungszeit durch die Nazis wollte man die eigene, nationale Kultur in Holland fördern, um so schnell wie möglich eine eigene nationale Identität wiederzugewinnen. Unter den vielen Massnahmen, die getroffen wurden, um nationalen Künstlern wieder auf die Beine zu helfen, wurde auch 1951 die 1,5 Prozentregelung eingeführt. Der Staat, darunter auch die Post mit einem eigenen Programm, verpflichteten sich, von jedem Bauvorhaben eineinhalb Prozent der Kosten für Kunst am Bau-projekte zu reservieren. Zusätzlich beschäftigte sich bis vor kurzem eine Stiftung mit dem Namen "Kunst en Bedrijf" mit der Beratung öffentlicher und privater Bauunternehmer über Künstler, die für Kunst am Bau-Vorhaben geeignet sind. Diese Stiftung berichtet in einer eigenen Zeitschrift über ihre Erfolge. Inzwischen ist diese Stiftung privatisiert worden und ähnliche Unternehmen sind aus dem Boden geschossen. Übrigens haben manche Kommunen nur eine 1 Prozentregelung, an

die sich auch private Unternehmer halten, wenn überhaupt. Inzwischen hat sich auch eine Kommission unabhängiger Künstler und Fachleute unter dem Titel Praxisuntersuchung bildende Kunst (Praktijkonderzoek beeldende kunst) dieser Beratung angenommen. Die Initiative ging vom Kultusminister aus. Es handelte sich also um eine politische Entscheidung und nicht etwa um eine künstlerische Notwendigkeit. Soweit die sozial-politischen Hintergründe.

Seither ist viel Langweiliges als Kunst am Bau entstanden. Sollte es also wahr sein, dass sozial-politische Wünsche mit ästhetischen in Holland unvereinbar sind?

Um diese Frage zu beantworten, muss ich ein wenig ausholen:

Während öffentliche Gebäude in den Niederlanden seit dem 17. Jahrhundert gern strikt klassizistisch entworfen wurden und nur in Ausnahmefällen zusätzlichen Bauschmuck aufweisen, erhielten die typischen Grachtenhäuser nur an Giebeln und Fensterrahmen bei nicht tragenden Teilen wenige Voluten oder Compartiment-Ornamente. Erst im 19. Jahrhundert wurde das allgemeine Bild wesentlich durch die Bauten von P.J.H. Cuypers verändert: Sein Reichsmuseum oder auch sein Hauptbahnhof (1889) unter Mitwirkung von A.L. van Gendt. Dieser Amsterdamer Bahnhof gleicht einem Renaissance-Schloss, obwohl die Hallenkonstruktion ganz anderen ästetischen Anforderungen genügte. Der Grund war natürlich nicht, dass etwa Cuypers persönlich Renaissance-besessen gewesen wäre, sondern dass der Bauschmuck in der Stadt politische Zeichen setzten sollte: Amsterdam war einmal eine Oligarchie gewesen und man identifizierte sich deshalb am *fin de siècle* wieder mit den ehemals mächtigen italienischen Stadtstaaten der Renaissance. Schliesslich gab der neue Verkehrsknotenpunkt der Hauptstadt neuen

wirtschaftlichen und politischen Aufschwung. Mit dem Baudekor rief die Stadt Amsterdam sozusagen jedem Ankömmling zu: "Wir sind wieder wer!" Von Bauschmuck *pur sang* konnte also keine Rede sein: die Dekorationen machten politische Propaganda. In dieser Hinsicht zogen bildende Kunst und Architektur bei diesen Bauten am selben Strang. Cuypers hat auf seine Weise den bedeutensten niederländischen Architekten der Jahrhundertwende beeinflusst: Hendrik Petrus Berlage, der die Amsterdamer Börse erbaute. Vom ihm lassen sich nun die beiden wichtigsten antithetischen Kunst-am-Bau-Tendenzen in Holland ableiten, die zu einer Krise des Verhältnisses von Kunst und Architektur geführt haben. Einerseits inspirierte Berlages Buch über moderne amerikanische Baukunst die de Stijl-Gruppe und diese war eine stets als typisch holländisch-calvinistisch empfundene Bewegung. Berlages Architektur regte andererseits die sogenannte Amsterdamer Schule an, die mit ihren expressiven Backsteinbauten keineswegs vor reichen Baudekorationen zurückschreckte. Einen grösseren Gegensatz als zwischen de Stijl und der Amsterdamer Schule gibt es wohl kaum. Meiner Meinung nach lassen sich beide Einflüsse auf das Thema "Kunst an Bau in Holland" bis heute verfolgen:

1) Das Schroederhaus von Gerrit Th. Rietveld von 1922-1924 besitzt flexible Wände, weiss-graue Wandteile und eine bunte Regenrinne: das Funktionelle war Bauzutat und durfte unverblümt betont werden. Es war nicht mehr als hässlich verschrien, sondern galt nun als eine Verschönerung. Darin lag die Bedeutung noch zulässigen Baudekors. Zusätzlicher Bauschmuck, der von irgendeinem Künstler entworfen wäre, war unerwünscht. Man half sich selbst. Das Schroederhaus setzte Masstäbe für die Zukunft.

2) Aldo van Eycks Mutterhaus, errichtet in Amsterdam 1973-78, genannt nach der Stiftung Hubertus "Hubertushaus", zeigt unverblümt die Tradition der de Stijl-Schule. Es handelt sich um ein Haus für Frauen, die vor ihren gewalttätigen Männern Schutz suchen und auch ihre Kinder im Haus unterbringen wollen. Die Baustruktur kommt mit einem Farbprogramm überein, das die einander durchdringenden Bauteile und Baufunktionen transparent macht. Statt sinnvoller Ornamentik oder stimmungsvoller Ausschmückung fiel hier die Wahl auf einen Farbcode. Van Eyck war, wie Hans van Dijk in einem Artikel untersucht hat, anfangs der fünfziger Jahre vor allem von den farbigen Werken von Richard Paul Lohse begeistert und hatte über ihn geschrieben: "Es ist ihm (Lohse) geglückt, durch Rhythmisierung des Gleichförmigen Bedingungen für das Gleichgewicht des Vielfältigen sichtbar zu machen." Sechs Farben sind je in zwei Varianten angebracht, wodurch das lineare Spektrum in elf Intervalle verteilt wird, oder in zwölf, wenn man sie als Farbzirkel auffasst. Die praktische Bedeutung wird an die emotionelle der Regenbogenfarben gekoppelt. Soll der Regenbogen für die Frauen einen neuen Anfang nach dem Unwetter suggerieren? Auch van Eyck, einer der führenden Architekten in Holland, kommt ohne Kunst am Bau aus; er macht sie selbst.

3) Mit Farben als einzigem Bauschmuck operiert auch Carel Weber.

Sein sozialer Wohnungsbau ist ein Wohnkomplex in Rotterdam, gen. "de peperklip" (zu deutsch: die Heftklammer) auf Grund der gerundeten Anlage. Dieser Architekt arbeitete mit Prefab-Elementen für die Wände, gab aber jedem einem individuellen, monochromen Aussenanstrich. So entstand einerseits ein Farbmuster, wie eine systematische, unhierarchische Struktur, die Weber an der Kunst des konstrukti-

vistischen Künstlers Peter Struycken bewundert, und andererseits die Möglichkeit für den Bewohner sagen zu können: "Hier bei diesem blauen Quadrat wohne ich." Wiederum entscheidet der Architekt selbst über die künstlerische Bereicherung und duldet keine andere, nicht ganz im Sinne der de Stijl-Tradition, aber doch noch immer in etwa in ihrem Fahrwasser.

Nun zur zweiten Richtung:

Während die de Stijl-Tradition mit Farbe operiert, gibt sich die Amsterdamer Schule bildhauerisch. Allen voran der Architekt Michiel de Klerk, der nach Berlage einen besonders ungewöhnlichen Baukomplex als sozialen Wohnungbau errichtete. Jedes Bauteil gleicht nun nicht einem farbigen Kunstwerk, sondern einem plastischen. Die Architekten dieser Schule arbeiten nun zwar ab und zu mit Künstlern zusammen, de Klerk z.B. mit Paul Kramer:

1) Sein sozialer Wohnungsbau heisst "de Dageraad" (die Dämmerung), Amsterdam 1918-23.

Der Bauschmuck scheint ein Aufwachsen und Auseinanderklaffen der Bauteile zu suggerieren, es ist eine Architektur, die im Prozess des Werdens begriffen ist, wie der neue Tag in der Dämmerung.

Der traditionell niederländische Baustoff, der gute alte Backstein, liess sich nun zu plastischen Gebilden formen, als handele es sich eigentlich um Beton.

2) Das ist auch im riesigen Hauptgebäude der Nederlandse Middenstandsbank in Bijlmermeer nahe bei Amsterdam der Fall, ein Werk des Architekten Ton Alberts gemeinsam mit Max van Hunt in der Tradition der Amsterdamer Schule, aber auch

der Rudolf Steiners, dem er laut anthroposophischer Lehre die Krümmungen von neun Grad verdankt. Ein gewaltiger Burgbau entstand hier in den achziger Jahren, – eine Burg in dem Land unterhalb des Meeresspiegels. Kritiker, die das Gebäude unholländisch fanden, erinnern sich wohl nicht mehr an die Tradition der Amsterdamer Schule. Auch hier verstand sich der Architekt gleichsam als Bildhauer. Warum sollte er noch zusätzlich am Aussenbau bildende Künstler mitwirken lassen? Im Innern ergingen jedoch zahlreiche Aufträge an bildende Künstler, so z.B. an Peter Rawstone, der sich mit einer Plastik mit dem Titel "Wasserfall" dem expressiven Prozesscharakter der Architektur anpasste.

Konsequenterweise muss man festellen, dass die Architekten der de Stijl-Nachfolge und der Amsterdamer Schule und ihrer Tradition engentlich keine Künstler brauchen. Die Architekten sind sehr wohl selbst imstande, mit visuellen Bedeutungen umzugehen. Mit anderen Worten, die genannten Architekten beider Traditionen erhärten die Tatsache, dass man noch stets von einer Krise der Kunst am Bau sprechen muss. Der bildende Künstler hat am Bau das Nachsehen, der Architekt ist nicht wirklich erbaut von seiner Mitwirkung. Also noch stets die Krise? Weit gefehlt. Eine dritte Tradition ist gerade im Enstehen begriffen, die dem Künstler gute Chancen einräumt: ich würde sie bezeichnen als eine *emanzipierte* Kunst am Bau des Dialoges zwischen zwei gleichwertigen Partnern. Dafür möchte ich drei Beispiele anführen.

1) Der Lichtkünstler Jan van Munster setzte z.B. dem Eingangsblock für das Rotterdamer Theater, die Schouwburgh genannt, einen roten Lichtbalken auf, so dass er die Ecke gerade noch berührt. Die minimalistische Architektur von Wim

Quist (ein heller Steinbau) wird von diesem ebenfalls minimalistischen Neon-Kunstwerk in geradezu dramatischer Weise als Träger des Werkes abgewiesen. Beide, Architektur und Kunstwerk brauchen hier einander, sind aber auch unabhängig. Es handelt sich im wahrsten Sinne des Wortes um Kunst am Bau – und auch wieder nicht. Es scheint, als würde sich der Lichstrahl, der scheinbar von Himmel fiel, nur kurzfristig an der Bauecke aufhalten. Suggeriert er den Blitz eines Genius, der den Musentempel küssen will? Van Munsters Werk ist so eigenwillig, dass man wohl nach dem Namen des Künstlers fragt. Von einem annonymen Bauschmuck ist nicht mehr die Rede.

2) Auch im zweiten Fall emanzipiert sich das Kunstwerk von der Architektur, obwohl es auf den Sinn der Umgebung eingeht. Jeroen Hennemanns küssendes Paar scheint es den Strassenlaternen in Bijlmermeer im Ladenzentrum nachtun zu wollen. Von einer Seite aus, von der man das Kussmotiv nicht sieht, scheinen nur nutzlose Gestänge herumzustehen. Von zwei Seiten aus aber offenbart sich das Bild des Liebespaares, sicherlich als Referenz an ein Hauptwerk von Brancusi, der sich mehrfach dem Kussmotiv in seinen Steinskulpturen widmete. Da es sich hier nicht um Stein handelt, ist wohl auch nicht die Verewigung einer Vereinigung gemeint, sondern eine eher flüchtige Berührung, die sich von selbst ändert, sobald man weitergeht und das Werk nur noch von der Seite sieht, als ginge es lediglich um eine Stimmung der Begeisterung füreinander, die sich möglicherweise in solchem Ladenzentrum einstellen könnte. Solcher Humor ist typisch für die holländische Kultur.

3) Eine vollständig emanzipierte Beziehung zwischen Bau und Kunst ist 1989 auf dem ehemaligen Gelände des Binnengasthuis (einem ehemaligen Krankenhaus) in

Amsterdam entstanden. Dort wurden alte Bauten abgerissen und ein Areal von Wohnbauten um einen neuen kleinen Platz errichtet. Der englische Bildhauer Thom Puckey gab dem Platz einen seltsamen Charakter. Einerseits stellte er dort drei bronzene Bäume auf, andererseits setzte er riesige durchsichtige Plastiklinsen in die Zweige, die der nachgemachten Natur einen surrealen Anstrich geben. Aber erst, wenn man die Bäume umgeht und in die Linsen hinaufblickt, erkennt man auf einmal, dass sich die gesamte Umgebung im Focus verkleinert. Wenn die Sonnenstrahlen sie auf eine Hauswand projektieren würden, wäre die Architektur sogar umgekehrt zu sehen. Das Werk relativiert unsere Erfahrung von Architektur, es bezieht sich auf eine bestehende Umgebung und fügt etwas hinzu, das ihre zweite Existenz genannt werden kann. Das Bild der Architektur emanzipiert sich von sich selbst in den Linsen und wird als Projektion an die Architektur zurückgegeben. In dieser Weise lässt sich mit Hilfe von Puckeys Werk über Architekturwahrnehmung philosophieren. Wo dieses stattfindet, ist von einer Krise der Kunst am Bau nicht mehr die Rede, denn wo das Hinzugefügte an bildenden Mitteln eine Vorstellung davon gibt, was es denn überhaupt als Idee zu leisten hat, handelt es sich im wahrsten Sinne des Wortes um Kunst am Bau und nicht um reines Dekor. In solchen Fällen ist Kunst am Bau kein Mauerblümchen mehr.

Die Skulptur geht in die Stadt

Friedrich MESCHEDE

Über die "Skulptur Projekte in Münster 1987" ist in den vergangenen Jahren häufig und ausführlich berichtet worden. Die Tatsache, daß diese Initiative von Klaus Bußmann, dem Direktor des Westfälischen Landemuseums in Münster und Kasper König inzwischen zum Maßstab für den Umgang mit einer Kunst für den öffentlichen Raum avanciert ist, belegt, daß von dieser Ausstellung im Stadgebiet von Münster Impulse ausgegangen sind. Ich möchte voraussetzen, daß einige wichtige Beiträge der Ausstellung aufgrund ihrer Publizität bekannt geworden sind, und ich hoffe, daß möglicherweise einige von Ihnen damals in Münster waren oder aufgrund des Interesses an dieser Thematik mit Abbildungen des Kataloges vertraut sind. Deshalb verzichte ich darauf, erneut einzelne Projekte vorzustellen. Vielmehr möchte ich zunächst einige Hintergründe skizzieren, die diese Ausstellung bewirkt haben, um in einem zweiten Teil eine Bilanz zu wagen, denn mit dem

Abstand von nur zwei Jahren mutet Einiges von dem, was 1987 hervorgebracht worden ist, bereits historisch an. Zum anderen soll mein angestrebter Erfahrungsbericht auch die Zeit nach dem eigentlichen Ausstellungsereignis beschreiben, um die Realität vor die Euphorie zu setzen – auch in Münster gibt es trotz zweifacher Skulpturausstellungen immer wieder Tendenzen, das zu korrigieren, was als erarbeitetes Beispiel gedacht war. Und leider ist wegen zweifacher Initiativen für eine Kunst im öffentlichen Raum keine Garantie gegeben, erreichte Maßstäbe auf Dauer zu erhalten, wenn man nicht beständig an dem Erzielten arbeitet.

Ein Rückblick

Mit Skulpturen in die Stadt

Als es 1973-75 wegen des erwogenen Ankaufs einer Skulptur von George Rickey zu erheblichen Protesten in der Stadt Münster kam, wurde die Idee geboren, dieser Stadt in Gestalt einer Ausstellung Nachhilfeunterricht über die Entwicklungen der Skulptur im 20. Jahrhundert zu erteilen. Daraus entstand die Ausstellung Skulptur 1977, die drei Schwerpunktthemen hatte:

1) eine historische Übersicht der modernen Skulptur von Rodin bis Brancusi, selbstverständlich mit den wichtigen Stationen über Picasso, Laurens, Archipenko, Rodschenko, Gonzales usw..

2) wurden im Schloßpark autonome Skulpturen der damals führenden Eisenplastiker präsentiert, wie beispielsweise von Caro, Scott, Smith, Kricke u. Hermmans, di Suvero usw..

3) schließlich gab es den sogenannten Projektbereich, zu dem unter der Regie von Kasper König damals neun weniger bekannte, vornehmlich amerikanische Künstler eingeladen worden waren mit der Aufforderung, einen Vorschlag für eine Skulptur zu erarbeiten, die auf eine von den Künstlern ausgewählte Situation hin im Stadtgebiet von Münster vor Ort realisiert werden sollte. Das von der damals aktuellen amerikanischen Avantgarde postulierte Credo lautete "site-specific-sculpture", also eine auf den Standort hin konzipierte Skulptur, die sowohl integrativ also auch konfrontativ sein konnte, auf jeden Fall aber sich definieren sollte durch eine Lösung für eine spezifische Situation.

Das Kunst-am-Bau-Dilemma

Mit Verweis auf die wenig stimulierenden Kunstwerke, die ein Kunst-am-Bau Paragraph in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg hervorgebracht hatte, war es die Intention gerade dieses Projektbereiches, eine andere Methodik und Verfahrensweise zu erproben, nach der Kunst für den städtischen Raum entwickelt werden kann, ohne applikativ zu sein, ohne eine nicht mehr zu beschönigenden Architektur öffentlicher Gebäude zu dekorieren und ohne die populäre Verwendung lokaler Geschichtsbezüge, die das Ortsspezifische nur figurativ-anekdotisch illustrieren. Dies führt in den meisten und hinlänglich bekannten Fällen zu den unsäglichen Abstraktionen einer Deformation der menschlichen Figure. In Kombination mit einem Brunnen wird öffentliches Kunsthandwerk als Skulptur vortäuscht.

Reaktionen

Gerade wegen der zahllos abgestellten Dokumente einer verfehlten "Skulpturpolitik" in unseren Städten verweigerte sich Joseph Beuys 1977 dem Außenraum. Die für die Ausstellung entstandene für die Skulptur "*Unschlitt/Tallow*" wurde dem Lichthof des Museums gezeigt. Für Beuys war 1977 die Skulptur im öffentlichen Raum "ästhetische Umweltverschmutzung", gerade auch weil es an einem Kunstbegriff mangelte, der der Kunst überhaupt eine auf die Gesellschaft hin orientierte Funktion zusprechen wollte. Alle nachfolgenden Konzepte von Joseph Beuys, die er für den öffentlichen Raum entwickelt hat, belegen diese früh bei ihm angelegte Kritik, sein Beitrag zur documenta 7 1982 "Stadtverwaltung – 7000 Eichen" und das gescheiterte und letzte Projekt der Sanierung der Spülfelder von Hamburg.

Die anderen Beiträge in Münster aus dem Jahre 1977 waren an verschiedenen Stellen der Stadt zu entdecken und sie sind aufgrund der damaligen Situation der Kunst vornehmlich als formalistische Konzepte zu begreifen, die mit den Mitteln einer geometrisch abstrakten Formensprache und einem Denken, daß an Formanalogien und Achsen orientiert ist, zu beschreiben. Als Beispiele nenne ich Donald Judd, der in Gestalt zweier, ineinandergefügter Ringe Bezug nimmt auf die horizontale Wasseroberfläche des Aasees und auf die Neigung des Gefälles der Landschaft. Ich nenne ferner die Skulptur von Ulrich Rückriem, die sich auf die vorgefundene Architektur einer spätgotischen Kirche bezieht, um mittels neun Steinvolumina einem Raum zu schaffen zwischen Architektur und Skulptur. Beide Skulpturen wurden von der Stadt angekauft, die von Ulrich Rückriem erst nach zehnjährigen Auseinandersetzungen, ein Zeitraum, in dem dieses Werk zu einer

historischen Qualität gefunden hat, weil es exemplarisch wurde für die Konzeption einer standortspezifischen Skulptur.

Skulptur Projekte 1987 – Das Verfahren

Vor dem Hintergrund dieser Ausstellung von 1977 ist das zweite Ereignis von 1987 zu sehen, denn es war die Idee, ausschließlich den Projektbereich im Stadtgebiet von Münster fortzuführen und zu diesem Zweck nunmehr 65 Künstler einzuladen, die um einen Projektvorschlag gebeten worden waren. Gerade auch im Hinblick auf die großen Skulpturausstellungen von Basel 1980 und 1984, von Paris 1986 schien es nicht mehr überzeugend, eine in Nuancen anders artikulierte Interpretation des historischen Überblicks zu liefern, so daß ausschließlich Skulpturen für den urbanen Raum angestrebt wurden, die 1987 für ihren jeweiligen Standort geschaffen worden waren. Das Thema war klar vorgegeben: Die Stadt als kultureller Lebensraum in all ihren Facetten.

Dieses Konzept setzt eine andere Arbeitsweise voraus. Die Künstler waren lange vor dem eigentlichen Ereignis eingeladen nach Münster zu kommen, um diese Stadt kennenzulernen, sie sollten mehrfach kommen. Gewünscht war der fremde, erkennende und deutende Blick auf die uns allzu vertraute Stadt, die sich jeder Künstler auf seine Weise erschlossen hat. Das Ausstellungssekretariat war die vermittelnde Stelle hin zu den verwaltungstechnischen Fragen und bautechnischen Bedingungen sowie zur Industrie, die diese Projekte letztendlich zu realisieren hatte. Dies setzt voraus, daß im Vorfeld intensive Vereinbarungen mit den

zuständigen Behörden getroffen werden, um eine gewissermaßen unbürokratische "Amtshilfe" zu gewährleisten.

Jeder Künstler war zu den gleichen Bedingungen eingeladen, d.h. DM 3 000 Teilnahmehonorar und die Zusage, sein Projekt im Umfang von DM 15 000 nach Kräften zu realisieren. Ein entsprechender Vertrag sicherte den Veranstaltern zudem ein zweijähriges Vorkaufsrecht zu, falls ein Werk erworben werden sollte. Zugleich aber war auch jedem Teilnehmer klar, daß aufgrund des Vertrages kein Ankauf zugesichert werden kann und jeder davon auszugehen hatte, daß sein Werk nach Beendigung der Ausstellung abgerissen werden muß, weil die Veranstalter aufgrund der unterschiedlichen Liegenschaften Nutzungsverträge mit den jeweiligen Grundstückseigentümern vorab abzuschließen hatten. Es ist wichtig festzuhalten, daß zunächst kein Beitrag von irgendeinem Künstler auf Dauer angelegt war. Für diese Art einer Untersuchung hat Kasper König den Ausdruck vom "Modell im Maßstab 1:1" geprägt, das keine Attrappe oder Stellprobe darstellt, sondern authentische Lösungen anbietet, die diskutiert werden sollen. Ein freier Standort – und eine freie Themenwahl waren selbstverständlich für alle Künstler gewährleistet, die allein von Kasper König und Klaus Bußmann eingeladen worden waren.

Das eigentliche Ergebnis dieser Ausstellung ist Ihnen bekannt, bzw. ich setze es als teilweise bekannt voraus. Von 65 vorliegenden Projekten konnten wir 56 realisieren, sämtliche Vorschläge und Projekte sind in einem begleitenden Katalog dokumentiert. Die Resonanz der internationen Presse und Kritik war sehr gut, oftmals, weil diese Ausstellung in einem nicht beabsichtigten Vergleich mit der documenta 8 gesehen worden war, die eine ganz andere Themenstellung hatte.

Ich erwähne diese Resonanz, weil sie der eigentliche Ausslöser dafür war, daß diese Skulptur-Ausstellung auch unter den eher konservativen Bürgern der Stadt Münster als überregionaler Beitrag zu dem Thema der Skulptur im öffentlichen Raum daraufhin erkannt wurde. Der erhoffte Lernerfolg der Ausstellung von 1977 war lange Jahre ausgeblieben und erst gegen Ende der Ausstellung 1987 kam wenigen Bürgern der Stadt Münster zu Bewußtsein, was da gerade in Münster stattfindet. Eine angefertigte Pressemappe war plötzlich hilfreicher zur Rechtfertigung einiger Werke die künstlerische und kunsthistorische Bedeutung zu.

Ich möchte an dieser Stellung darauf hinweisen, daß zunächst, als 1985 erstmals über eine Weiterführung der Idee von 1977 nachgedacht wurde, eine Ausstellung als Ereignis noch nicht im Vordergrund stand. Vielmehr war es die Absicht von Klaus Bußmann, während eines Zeitraums von ca. zehn Jahren kontinuierlich einzelne Projekte in den städtischen Außenraum zu bringen, mit Bedacht und ganz unspektakulär, ohne den Zeitdruck eines Eröffnungstermins. Einerseits konnte ihm jedoch kein entsprechender Etat auf zehn Jahre im voraus garantiert werden, andererseits vermochte nur ein inszeniertes Ausstellungsereignis jene Authorität zu schaffen, die es, wie in einem Ausnahmezustand, ermöglicht, soviele Projekte begrenzt zu dulden, um einige wenige langfristig zu halten. Es bedurfte eines Großereignisses, um die Aufmerksamkeit auf dieses notwendig zu diskutierende Thema zu lenken. Das Ergebnis ist heute, daß die Stadt Müster vor allem den wirtschaftlich publizistischen Nutzen dieser Ausstellung verstanden hat und engagiert nachfragt, wann die nächste Ausstellung zu erwarten sei.

Für den Begriff des öffentlichen Raumes gibt es keine verbindliche Definition, jeder Beitrag von Künstlern in Münster hat eine neue Interpretation dessen geliefert, was unter Öffenlichkeit, öffentlicher Raum, und Kunst im oder für den öffentlichen Raum verstanden werden kann. Eine Definition aber mag spätestens seit der Ausstellung von Münster gültig sein: die Kunst ist politisch erwünscht und schon deshalb öffentlich, weil in ihrer gesellschaftlichen Anerkennung und Wertschätzung eine neue Funktion erkannt worden ist.

Schon sehr bald nach dem Beispiel von Münster, im Jahre 1988 lieferte die Stadt Düsseldorf ein abschreckendes Beispiel. Anläßliche der 700-Jahr Feier der Stadt hatte man die Idee einer "Skulptur-Achse" entwickelt, die mit ausdrücklichen Bezug auf Münster Kunst im Stadtbild zeigen wollte. Zahlreiche Künstler aus Düsseldorf, unter ihnen auch renommierte Vertreter der traditionsreichen Kunstakademie, an der einmal Beuys gelehrt hatte und gefeuert worden war, waren aufgefordert, eine Skulptur beizutragen. Entlang einer Achse von ca. einem Kilometer reihten sich beliebige Beispiele zeitgenössicher Möglichkeiten von Plastik auf, wie auf einer Perlenkette, so daß man mit der Erfahrung von Düsseldorf zu dem Gedanken kam, daß es möglicherweise mehr Sinn macht, die wenigen guten Künstler vor schlechten Ausstellungen zu schützen.

Bilanz

Damit sind wir bei einer Bilanz. Welchen Lernprozeß haben die beiden Ausstellungen von Münster 1977 und 1987 ausgelöst, welcher Lernerfolg ist, mit aller Bescheidenheit, zu verzeichnen?

Der Prozeß, der ausgelöst worden ist, ist die Tatsache, daß man über eine andere Methodik nachdenkt, die in Münster entwickelt worden ist und dies, obwohl einige Bundesländer, die für die Kunst-am-Bau-Gesetzgebung in der Bundesrepublik zuständig sind, schon sehr früh in den siebziger Jahren die engen Richtlinien verändert haben, um unabhängig von neuen Bauaufgaben Kunst für eine Stadt zu bekommen. Trotz der gelockerten Bestimmungen kam es in diesen Bundesländern jedoch zu keiner ästhetischen Verbesserung einer Kunst im Stadtbild, weil man bereits mit der Künstlerauswahl keine Maßstäbe gesetz hatte. Es blieb eine abstrakte Formensprache auf regionaler Ebene, die mit umgekehrten Vorzeichen nun statt des Narrativ-Figürlichen tonnenweise Kuben, Platten, Dreiecke und vergleichbare geometrische Einfachteiten als mißverstandene moderne Kunst ablagerte. Man muß an dieser Stelle einmal darauf hinweisen, daß der allgemein von Kulturfachleuten beklagte Ärger über die Aggression gegenüber der Kunst in öffentlichen Raum unbedingt ernst zu nehmen ist und teilweise sogar mehr als verständlich sein muß, wenn man erkennt, an welchem Beispiel sich der draußen im Stadtraum gebildete Betrachter orientieren kann, weil ihm dort kein Fachmann die notwendigen Qualitätsmerkmale und selbtverständlichen Qualitätsunterschiede bewußt macht. Schon deshalb sprach Beuys von der "ästhetischen Umweltverschmutzung", weil, um in der Terminologie zu bleiben, so viele schlechte Beispiele von Skulptur im Stadtbild "endgelagert" sind.

Die Auswirkungen von Münster zeigen, daß die in und für Münster entwickelte Verfahrensweise Anerkennung gefunden hat, und bereits die Tatsache, daß ich hier zu Ihnen eingeladen worden bin, belegt ein Interesse, daß ich nicht für selbst-

verständlich halte, denn eine bestimmte "Kirchturmpolitik" in Sachen Kunst für eine Stadt regiert immer noch die örtlichen Diskussionen, auch wenn anerkannte Museen oder Kunstvereine eine Bildungsarbeit geleistet haben. Aber dieser Lernerfolgt bleibt hermetisch verschlossen im Museum, weil draußen immer noch das demokratische Verständnis einer populistischen Kunst vorherrscht, die Kunst, – falsch verstanden – für alle will.

Konkret heißt also ein Ergebnis der Arbeit in Münster, daß sowohl Kasper König, Klaus Bußmann als auch meine Kollegen Ulrich Wilmes, Edith Decker und ich oft um eine beratende Stellungnahme gebeten werden, die m.e. nicht zu unterschätzen ist. Es heißt ganz einfach, daß die Ausbildung, die uns die Erfahrung von Münster gebracht hat, akzeptiert wird als kompetentes Sehen und Erfassen vergleichbarer Situationen.

Zugleich möchte ich hier eine deutliche Warnung anschließen. Es ging in Münster exemplarisch um eine andere Methodik, die für Münster entwickelt worden war, d.h. für diese Stadt mit ihrer Gesichichte, Größe und sozialen gesellschaftlichen Struktur. Es heißt aber nicht, daß dieses Verfahren ohne Kritik oder Differenzierung auf jede andere Stand übertragbar wäre. Es heißt nicht, daß die oben genannten Organisatoren des Projektes allein eine Monopolstellung in Fragen der Kunst im öffentlichen Raum besitzen, denn jede Stadt besitzt eine eigene Urbanität, die es zu berücksichtigen gilt (– in Berlin gibt es Entfernungen, die es unmöglich machen, jedem Künstler einen Ort seiner Wahl zu garantieren, deshalb war die Idee vom Skulpturen-Boulevard dort sinnvoll, auch wenn die Ergebnisse je für sich kritisiert worden sind. –) In der Künstlerauswahl von Münster haben zugegebenermaßen

auch wichtige Bildhauer gefehlt, wichtige Vorschläge wurden mit zu wenig Engagement nicht realisiert – beispielsweise die von Mucha und Nauman, – dafür sind andere gegen alle Logik zur Geltung gekommen, die keinen eigentlichen Beitrag zu der Thematik liefern wie jenes von Jeff Koons.

Und schließlich gilt das Credo von Münster, der Standortbezug, nicht in seiner Umkehrung, denn ob eine Skulptur erklärtermaßen auf den Standort bezogen ist, dies allein ist noch kein Kriterium für eine gute Skulptur. Man muß anerkennen, daß es auch immer noch autonome Skulpturen aus Ateliers gibt, für die ein Standort in einer Stadt gefunden werden kann, wenn er mit Sinn für die entsprechenche Arbeit gewählt wird.

Genau dies ist heute ein Lernerfolg der Arbeit in Münster. Dort gibt es eine Bronzeplastik von Otto Freundlich, die recht unangemessen mitten in einem freien Bezirk abgestellt worden ist, weil man sie vor Jahren aus den Kunst-am-Bau-Mitteln eines Kaufhausumbaues erworben hatte. Heute wissen und spüren mehrere Personen in Münster, daß diese Skulptur, in Wortsinn, deplaziert ist, und man hat jetzt erwogen, diese Skulptur an einen besseren Standort zu versetzen, der dem Wesen der Arbeit angemessener entspricht. Dieses ist der eigentliche Lernerfolg zweier Ausstellungen, daß erkannt wird: eine Skulptur steht falsch. Dieses war das erklärte Ziel bereits 1977, zu verdeutlichen, daß es Orte gibt, an denen es ein Kunstwerk geben kann, daß eine wirkliche Bereicherung des Ortes darstellt und ihn dadurch als solchen auszeichnen. Daß es vor allem auch Orte geben kann, an denen es möglicherweise gar keiner Kunst bedarf, weil der Ort eine eigene Realität besitzt, an der Kunst weder schmücken noch etwas anderes als bereits vorhandenes zu Bewußtsein bringen kann.

Auch deshalb gab es in Münster die Verträge mit den Künstlern, um zu garantieren, daß bestimmte Werke abgeräumt werden müssen, weil sie ausschließlich inszenatorischen Charakter besaßen, der allein in Kontext einer Ausstellung Sinn macht.

Die traurige und ebenso realistische Seite der Bilanz muß auch die Dinge nennen, die trotz einer mehr als überzeugenden Lösung aufgrund der Starrköpfigkeit Einzelner abgeräumt werden mußten. Dazu zählt an erster Stelle der Beitrag von Isa Genzken. Ihre monumentale aber gleichwohl proportionierte Betonkonstruktion an der Universitätsbibliothek mußte aufgrund der Verträge und auf Anweisung des Rektors der Universität abgerissen werden. Nicht weil die Statik nicht gewährleistet war, so daß diese Skulptur auf Jahre hätte stehen bleiben können, nicht wegen der oftmals leidigen aber notwendigen Honorarfrage, denn Isa Genzken hatte dieses Werk als Geschenk angeboten, sondern weil es aus einen auf Ausgleich ausgerichteten Kalkül heraus verschwinden mußte, weil es der bekenntnislose Durchschnittgeschmack eines fachfremden Behördenangehörigen so wollte. Die Skulptur störte, und dies reicht aus, alle Macht einer Instanz zur Geltung zu bringen, Ähnlich erging es der weißen Pyramide von Sol LeWitt, die als Baukörper niemanden hätte stören oder gar behindern können an ihrem entfernten Standort im Garten des Schloßparks. Aber ein sich ästhetische Kompetenz anmaßender Beamter mochte diese Skulptur nicht.

Neben diesen drastischen Beispielen einer allzu engen Gedankenwelt, die leider bisweilen sogar durch gutachterliche Stellungnahmen aus dem Kunsthistorischen Institut der Universität untermauert wurden, haben vor allem auch langwierige Entscheidungsfindungsprozesse, die kein Ergebnis erbracht haben, die Nachlaßarbeit an dieser Ausstellung bis heute wach gehalten. Die Stadt Münster konnte sich zwar schnell für den Ankauf einer Skulptur begeistern, nämlich die Kirschensäule von Thomas Schütte, aber über diesen Ankauf hinaus kam es bei weiteren, den Organisatoren wichtigen Stücken bis heute zu keiner Entscheidung. Die Verhandlungen jedoch halten an. Und auch diese Arbeit ist mühsam, weil aufzehrend. Man wünscht sich bisweilen die Selbtverständlichkeit, mit der verbliebene Skulpturen immer noch in Münster stehen, aber dabei werden sie trotz ihrer Akzeptanz wie lästige Eindringlinge behandelt.

Ein weiteres Problem ist die Pflege erworbener Skulpturen. Sie stellt ein eigenständiges bürokratisches Problem dar, weil mit dem Ankauf dieser Werke sie oftmals keinem mehr zu gehören scheinen. So dämmern verschiedene Arbeiten vor sich hin und suggerieren den Eindruck, als ob man sie so selbstverständlich vergessen hätte, wie Robert Musil es in einer berühmten Passage in seinem "Nachlaß zu Lebzeiten" mit blick auf Denkmale auf immer vorausgesagt hat.

Recht problematisch sind insbesondere Schenkungen, deren Wert sich mit den Schenkung gegen Null zu neigen scheint, so daß wir eigene Wartungsverträge abgeschlossen haben, so beispielsweise für das Boot von Ludger Gerdes, um den intendierten Zustand, ohne den die Arbeit nicht verständlich bleibt, zu garantieren. Dagegen vergammelt leider die Arbeit von Harald Klingelhöller, weil sich das Gartenart der Universität nicht in der Lage sieht, zweimal jährlich neun kleine Taxus-Eiben nach Angaben des Künstlers im Rahmen ihrer üblichen Pflegearbeit mitzubetreuen.

Meine Damen und Herren,

es gibt viele ernüchternde Kleinigkeiten, die zu einem Problem mit Langzeitwirkung werden können. In vielen Fällen ist es gut, daß sie vorab nicht bedacht worden sind, denn es hätte dazu geführt, eine Skulptur-Ausstellung nicht werden zu lassen was sie will: ein bescheidener Beitrag als plastischer Kommentar zu einer Situation, die zuvor vergessen war, unattraktiv und belanglos. Eine recht verstandene Methodik, die in Münster erprobt worden ist, kann ermutigen, Vergleichbares an anderen Orten durchzusetzen. Eine Bilanz der Projekte von Münstler kann durchaus die Hoffnung aufkommen lassen, daß es eine positive Entwicklung gibt von Seiten der Künstler, die mit einem ganz neuen Selbstbewußtsein nicht mehr jedes Angebot einer simplen Auftragsvergabe Akzeptieren, wenn sie als Künstler ein selbstkritisches Gefühl der eigenen Arbeit gegenüber entwickeln. Aus der Sicht der Organisatoren gibt es Grund zur Annahme, daß qualitative Beispiele Qualität nach sich ziehen, um langfristig in dem Teilbereich dieser Art von Urbanität eine neue Ebene städtischer Kunst für den allgemeinen Raum zu erzielen. Ich denke, dies gelingt nur dann, wenn wir die Künstler nicht mit unseren Erwartungen überfordern und begreifen, daß Skulptur zunächst keine Funktion und keine Botschaft mehr hat, wie es vielleicht vormals durch Denkmale zum Ausdruck gebracht worden ist.

Ich denke, wenn die Künstler nicht mehr mit der belastenden Aufgabe und Überforderung gefragt werden, immer nur dann, wenn andere längst versagt haben, eine künstlerische Lösung für die gestalterischen Schulden anderer zu finden, nur dann also, wenn der Künstler eben nicht als "Arzt" gerufen wird, wie es

Barbara Straa einmal mit diesem Bild entworfen hat, nur wenn also alle Freiheiten garantiert sind, die der Kunst eigen sind und der Künstler diese selbstverantwortlich umsetzt, nur dann kann es gelingen, weitere Beispiele von Kunst zu entwicklen, die in unseren Städten mit ihrer je unterschiedlichen Atmosphäre und Struktur, Eigenart und Urbanität Wahrzeichen setzen, an denen man unverkennbar diesen Wunsch nach einer spezifischen Orthaftigkeit erkennen kann.

L'art dans l'espace public

Jean-Christophe AMMANN

"Cela fait huit mois et vingt-quatre jours que le conteur a disparu. Ceux qui venaient l'écouter ont renoncé à l'attendre. Ils se sont dispersés depuis que le fil de cette histoire qui les réunissait s'est rompu. En fait le conteur, comme les acrobates et autres vendeurs d'objets insolites, avait dû quitter la grande place que la municipalité, sous l'instigation de jeunes urbanistes technocrates, a "nettoyée" pour y construire une fontaine musicale, où tous les dimanches, les jets d'eau jaillissent sous l'impulsion des Bi-Bo-Pa-Pa de la Cinquième Symphonie de Beethoven. La place est propre. Plus de charmeurs de serpents, plus de dresseurs d'ânes ni d'apprentis acrobates, plus de mendiants montés du Sud à la suite de la sécheresse, plus de charlatans, plus d'avaleurs de clous et d'épingles, plus de danseurs ivres ni de funambules unijambistes, plus de djellabas magiques aux quinze poches, plus d'hommes bleus vendant des herbes et du foie de hyène pour

jeter le sort, plus d'anciennes putains reconverties dans la voyance, plus de tentes noires fermées sur le mystère à garder précieusement au fond de la mémoire, plus de joueurs de flûte qui charment les jeunes filles, plus de boutiques où l'on mange des têtes de mouton cuites à la vapeur, plus de chanteurs édentés et aveugles qui n'ont pas de voix mais qui s'entêtent à chanter l'amour fou de Quaïs et Leila, plus de montreurs d'images érotiques aux fils de bonne famille, la place s'est vidée. Elle n'est plus une place tournante. Elle est juste un lieu propre pour une fontaine inutile. On a déplacé aussi la gare routière à l'autre bout de la ville. Seul le Club Méditerranée est resté à sa place."

Tahar Ben Jelloun, *L'enfant de sable*,
Ed. du Seuil, 1985

"En Thuringe, les choses se trouvent là où on les utilise. Ce qu'on ne voit pas n'est pas là. Ce dont on ne se sert pas, n'existe pas. Les choses dans lesquelles nous excellons, sont des choses qu'on ne voit pas, aussi sommes-nous sous-estimés. Si quelqu'un vient, il s'écrit: 'où est le beau? Je ne vois rien de beau' et s'en va. Aujourd'hui, c'est beau partout."

Reinhard Lettau, *Zur Frage der Himmelsrichtungen*,
München, 1988

Aujourd'hui, le concept de monument est compris dans son sens large, et c'est une bonne approche parce qu'elle permet de comprendre l'essentiel: depuis les

contextes urbanistiques existants jusqu'aux architectures isolées. Les difficultés commencent lorsque le concept du monument est pris au sens étroit de sculpture dans un espace public, car dès lors la question du sens se pose dans son impitoyable acuité. Surtout si l'on n'envisage pas le débat dans son déroulement historique, mais que l'on part de la situation actuelle pour constater que bon nombre de sculptures dans les espaces publics ne sont plus depuis longtemps et ne veulent plus être des monuments, tout en continuant d'assumer cette fonction à l'endroit où elles sont placées[1].

Avant d'examiner de plus près cet aspect de la question, j'aimerais revenir sur une proposition de l'artiste Robert Filliou (1926-1987) qui pousse jusqu'à l'absurdité d'une manière exemplaire la problématique du monument, telle qu'elle se pose au XX^{e} siècle[2].

"Dans le but:

- d'inciter par une seule action efficace les peuples d'Europe à se réconcilier
- de donner l'exemple pour un jour, d'autres continents le suivent
- de rendre un véritable honneur aux victimes des guerres mondiales du vingtième siècle
- de faire prendre conscience aux générations à venir de l'absurdité et de l'obscénité meurtrière de tous les nationalismes
- de parvenir à la fraternisation définitive des villes et des villages d'Europe
- de remplacer le style pompeux et revanchard de l'historiographie par une nouvelle expression généreuse de notre destin.

IL EST ICI SOLENNELLEMENT PROPOSE AUX PEUPLES D'EUROPE DE PROCEDER A UN ECHANGE DE LEURS MONUMENTS AUX MORTS:

- Il faudrait à cette fin créer une 'commission mixte d'échange de Monuments aux Morts (Commemor)' dont l'action s'accompagnerait à coup sûr d'une réflexion lucide et d'une grande allégresse.

QUE LES PAYS QUI ENVISAGENT UNE GUERRE AUJOURD'HUI SONGENT A ECHANGER LEURS MONUMENTS AUX MORTS AVANT ET AU LIEU DE S'ENGAGER DANS UN CONFLIT ARME."

L'"assainissement" radical des villes pour améliorer la circulation dans les années 60 a entraîné un effet de compensation: l'on a embelli d'autant le milieu urbain par des sculptures et autres ornements comparables.

Alors qu'au XIX[e] siècle, la manie des monuments se manifestait encore par des propositions urbanistiques et architectoniques bien nettes, aujourd'hui, ce n'est plus le cas depuis longtemps. A quelques exceptions près et indépendamment de leur qualité, les sculptures qui se trouvent à l'extérieur, dans des espaces publics, ont l'air d'être sans défense, de tomber du ciel, de faire obstacle. La raison en est simple:

a) Dans la plupart des cas, l'œuvre d'art ne peut pas référer à aucun environnement défini sur le plan spatial et historique.

b) Alors que la sculpture-monument était encore un vecteur d'expression idéologique au XIX[e] siècle, tout contenu est lié aujourd'hui à l'esthétique. Les critères formels passent au premier plan: ce qui importe, c'est de savoir si un "accent dynamique" est préférable à une forme "ramassée".

c) Une œuvre d'art qui ne peut être perçue dans sa fonction publique, se dégrade elle-même et porte préjudice à l'observateur. Elle devient un "facteur perturbateur écologique".

La théorie de Vilem Flusser[3] sur les "objets d'usage courant", vient appuyer cette affirmation. "'L'objet', dit Flusser, est ce qui se trouve sur notre chemin, ce qui a été jeté là (en latin "ob-jectum" et en grec "problema"). Le monde est donc concret, objectif, problématique, dans la mesure où il fait obstacle. L''objet d'usage courant' est un objet dont nous avons besoin et dont nous nous servons pour enlever d'autres objets du chemin. Une telle définition comporte une contradiction: comment un obstacle peut-il éliminer d'autres obstacles? Cette contradiction relève de ce que l'on appelle la 'dialectique intérieure de la culture' (au cas où l'on entend par 'culture' l'ensemble de tous les objets d'usage courant)".

Flusser constate ensuite que les objets ne sont "pas seulement objectifs, mais aussi intersubjectifs", et il pose la question: "Puis-je concevoir mes projets de façon à accentuer le caractère communicatif, intersubjectif et dialogique, plutôt que l'élément concret, objectif et problématique?" Il aborde ainsi le thème de la responsabilité et de la liberté, et conclut: "Plus je dirige l'attention sur l'objet en concevant mon projet (donc plus je conçois de façon irresponsable), plus mon objet gênera mes successeurs, et la marge de liberté dans la culture s'atrophiera."

Stipulons donc que l'art est un objet d'usage courant de nature spirituelle; il s'agit dès lors de découvrir comment cet objet fonctionne à l'intérieur dans les musées et à l'extérieur dans des espaces publics. Pour ce faire, il faut partir de la différence initiale qui caractérise ces deux espaces de fonction: disons très

succinctement que l'un sert à la perception et l'autre à l'utilisation. Ces deux espaces de fonction sont marqués par un vécu complètement différent. Depuis le début du siècle, le musée réunit des œuvres qui ont été essentiellement créées pour lui. Elles résultent d'une recherche créatrice, sans prétendre à aucune fonction représentative, contrairement à la sculpture publique du XIX[e]. Cela signifie qu'au cours de ce siècle, l'art s'est développé selon sa propre dynamique dans l'espace intérieur, d'une façon autonome, pour ainsi dire en laboratoire.

Chaque fois que l'artiste a exercé et exercera son activité à l'extérieur dans un espace public, il déplace le paradigme de la loi artistique spécifique, en l'adoptant, dans l'espace extérieur. Cette erreur revêt une dimension historique. Dans la perspective de Vilem Flusser: l'objet courant de nature spirituelle, éventuellement dialogique et intersubjectif (dans le musée), devient un objet courant "sans responsabilité", objectif et problématique, parce qu'entièrement orienté sur lui-même dans l'espace public.

Comment est-il possible d'obtenir, au sens de Vilem Flusser, un objet d'usage courant de nature spirituelle, qui soit à la fois responsable, dialogique, intersubjectif et communicatif dans un espace public? Il est facile de répondre à cette question: l'on y parvient en associant un objet courant de nature spirituelle à un autre de nature fonctionnelle, autrement dit, en réunissant les deux plans de façon qu'ils se superposent en transparence.

Ce n'est pas un théoricien mais un artiste qui a médité sur le caractère utilisable de l'art dans l'espace public: Siah Armajani[4] né en Perse en 1939, a grandi dans ce pays, puis est devenu américain. Actuellement, il vit à Minneapolis où il crée en

1988 une œuvre que nous pouvons qualifier de spectaculaire, l'"Irene Hixon Whitney Pedestrian Bridge"; ce pont qui passe au-dessus d'une grande artère, relie le "Walker Art Center" et un parc de sculptures, au centre de la ville. La longueur du pont est de 115 mètres. Les rampes, pour y accéder, comptent chacune 60 mètres. Leur inclinaison est prévue pour qu'elles soient accessibles à l'utilisateur d'une chaise roulante. De plus ces rampes montent doucement en virages et encorbellements interrompus par des zones horizontales où on peut s'asseoir. Le pont lui-même réunit structurellement trois types de pont: le pont à arches, le pont suspendu et le pont à poutres. Armajani se définit lui-même comme un "public artist". Depuis 1968, il a établi les fondements d'un processus relevant de la théorie de la connaissance; cette démarche actuellement désignée en architecture sous le terme de "déconstruction"[5] a fini par dégénérer; il s'est produit un phénomène semblable avec le travail de pionnier de Venturi/Rauch[6].

Voici quelques phrases caractéristiques d'Armajani[7]:

- "L'art dans l'espace public aspire à une démystification de l'art.
- L'art dans l'espace public se trouve dans la tradition du modernisme et de la philosophie des lumières.
- L'art dans l'espace public est profane et non sectaire. Le processus est défini par des facteurs sociaux, culturels et économiques.
- Le concept traditionnel de la production artistique obéissant à ses propres lois n'est pas propice aux forces génératives dans l'espace public.
- L'art dans l'espace public est une production centrée sur la collaboration. Il serait illusoire et inexact d'affirmer que seul l'artiste individuel peut créer des œuvres

dans un espace public. Le fait est que beaucoup d'autres personnes sont impliquées dans ce domaine.

- L'activité artistique dans l'espace public est sous-tendue par des besoins sociaux et culturels.
- Il n'existe pas de modèles particuliers pour l'art dans l'espace public. Seule est déterminante l'appréciation d'une situation pour une œuvre spécifique en un lieu donné, à un moment donné.
- Aussi n'est-ce pas "l'élément artistique" qui est au premier plan, mais bien l'œuvre que l'on doit réaliser une fois la situation appréciée.
- Ce sont les hommes qui confèrent sa raison d'être à une œuvre dans un espace public, du fait qu'ils entrent en relation avec elle, qu'ils l'utilisent.
- Différentes conditions culturelles entraînent différentes formes d'art dans l'espace public. L'idée du caractère régional doit être comprise comme une notion de valeur. L'art dans l'espace public tente de résoudre le problème fondamental qui naît toujours du conflit entre le caractère régional et non-régional. Conflit de nature locale: le lieu est la dimension ontologique d'une région. Le lieu est la structure sociale dans l'espace public.
- La méthode déconstructive ne concerne pas l'histoire mais certaines habitudes et traditions. La déconstruction remet en question certaines priorités du passé. Il faut distinguer entre le passé où les choses appartiennent à l'ancien temps et un passé qui conditionne toujours le présent. L'essence de l'histoire européenne est son attachement à l'histoire. La conception américaine de l'histoire repose sur le pragmatisme et le présent.

- La nature de l'art dans l'espace public est conditionnée et définie par son système de référence – les catégories du contexte. Si nous stipulons que l'art dans l'espace public est fondé sur les structures du contexte politique, social et culturel, et par suite que le contexte donne son sens à l'art dans l'espace public et lui permet d'être utilisé, nous pouvons commencer à chercher une histoire culturelle qui requiert une unité structurelle entre des objets et un emplacement social ou spatial. Le contexte de culture et d'utilité est déjà impliqué dans ce cas, chaque fois qu'une œuvre est créée."

Les conséquences de ce qui précède sont évidentes:

a) Il est tout à fait possible qu'un artiste crée une œuvre qui ne se manifeste pas comme œuvre d'art, tout en existant par elle-même. En d'autres termes, elle n'est pas perçue comme "œuvre d'art" par le spectateur parce qu'elle contient dans sa fonction intégrante le caractère utilisable en tant que forme et fond.

b) Pour ce qui est de la méthode, il est important d'avoir une démarche qui ne présuppose pas l'œuvre d'art mais la rende ou puisse la rendre possible par la suite. L'inverse a ceci de fâcheux que la recherche d'une œuvre idéale – la meilleure parmi les moyennes – a des répercussions négatives sur tout le contexte.

c) L'on attend de l'artiste qu'il soit un généraliste. Il ne peut ni n'a plus le droit de penser dans les catégories de son style, il doit chaque fois faire une nouvelle recherche de base, recommencer à zéro. Seuls peuvent y parvenir les artistes dont la conception de l'œuvre s'applique à un dispositif créateur correspondant. L'on exige donc un (nouveau) type d'artiste qui, comme je le pense, est non seulement

compétent en matière d'espace public, mais dont la démarche créative est ainsi structurée qu'elle inclut plus qu'elle n'exclut.

Les thèses et les arguments exposés ici ont un caractère programmatique, parce que la problématique fondamentale n'a été encore que beaucoup trop peu reconnue. Naturellement, il existe de nombreux artistes éminents qui interprètent le caractères utilisable de l'art dans l'espace public bien différemment d'un pionnier tel que Siah Armajani.

J'aimerais éclairer mon propos en prenant trois exemples d'attitudes opposées:

a) Lothar Baumgarten

Tout en haut du clocher de Saint-Lambert à Münster se trouvent trois cages de dimensions humaines, dans lesquelles furent exposés à la vue du public en 1535 les corps suppliciés des trois principaux chefs des anabaptistes. En 1987, à l'occasion de l'exposition *Skulptur Projekte*, l'artiste a placé une lumière dans chaque cage. Son œuvre s'intitule *Drei Irrlichter* (Trois feux follets) qui sont chaque fois visibles à la tombée de la nuit et vacillent dans le vent. Baumgarten part d'une situation précise[8] qui a profondément marqué la ville de Münster. Il fait revivre l'événement et lui donne une forme narrative accessible à chacun. Il réactive la mémoire collective non seulement en évoquant un événement précis, mais en faisant aussi allusion à d'autres atrocités commises pour des raisons idéologiques: ainsi crée-t-il une relation avec la terreur nazie[9] qui a régné sur cette ville entièrement détruite pendant la seconde guerre mondiale.

Son plafond de verre recouvrant la monumentale cour intérieure néo-classique du Carnegie Museum of Art de Pittsburgh se compose de 189 unités carrées qui contiennent les 85 signes de l'alphabet syllabique des Cherokees, mis au point par Sequoyah, le chef de cette tribu entre 1809 et 1821. Une performance linguistique incontestée jusqu'à nos jours, que Baumgarten a incorporée avec une discrétion souveraine dans le quadrillage de la verrière. En tant qu'européen, il a actualisé sans une once d'arrogance un pan de l'histoire américaine. (Il ne faut pas oublier que l'armée a déporté les Cherokees vers 1840. Douze mille Indiens qui se considéraient eux-mêmes comme une nation sont morts durant le "Marche des larmes")[10].

b) Richard Serra

Sur la Federal Plaza devant le Civic Center au sud de Manhattan (angle Worth et Lafayette Street), se dressait depuis 1981 un segment de cercle étiré en acier Cor-Ten de 36,58 mètres de long et de 3,66 mètres de haut, intitulé Tilted Arc[11]. Cette œuvre d'une parfaite beauté créait une place dans la place en la dégageant de son contexte confus. Le dessin du sol de la Federal Plaza converge en larges segments de cercles vers une fontaine circulaire que l'on n'a jamais fait fonctionner car dès le premier jour, ce croisement étant extrêmement éventé, le jet d'eau a importuné les passants. Serra est un sculpteur dont les travaux sont toujours créés par rapport au lieu ("site specific"), c'est-à-dire que par principe, ils ne fonctionnent que sur le lieu pour lequel ils ont été conçus. L'instinct spatial de Serra est peu commun, et ses interventions sont à la fois incisives, monumentales et discrètes. Cette œuvre extraordinaire, fruit d'un travail commandé et exécuté en toute légalité, a été démontée cette année à la suite d'un plébiscite illégal[12].

A l'occasion de sa première exposition de sculptures à Bâle, Serra a créé en 1980 une œuvre intitulée *Open Field Vertical/Horizontal Elevations – For Brueghel and Martin Schwander* pour le terrain légèrement en pente du Park Wenken à Riehen[13]. Dix cubes d'acier forgé mesurant chacun 73,5 x 70 x 56 centimètres, sont répartis dans ce vaste espace. Lorsque certaines zones sont plus escarpées, les cubes sont à la verticale; si les pentes sont douces, ils sont à l'horizontale. Avec cette œuvre, Serra a tiré sur le sol un deuxième plan d'autant plus puissant qu'il est à peine perceptible optiquement; il a révélé au spectateur le caractère spécifique de cette prairie rase qui est une vaste clairière; il a su mettre en évidence l'enchaînement régulier des déclivités et des reliefs par son intervention extrêmement discrète, respectant par là-même la signification historique et la beauté du parc. Cette œuvre acquise par la Fondation Emanuel Hoffmann en 1984, a été pleinement acceptée par la population, ce qui n'allait pas forcément de soi. (Peut-être aussi pour une raison totalement étrangère à la volonté de l'artiste: par les beaux jours d'été et durant les week-ends, les cubes d'acier sont recouverts de nappes et utilisés comme tables de pique-nique...)

c) Joseph Beuys

L'action *7000 chênes* de Joseph Beuys (1982) est un exemple d'un tout autre type: "Sa partition est simple, claire et rapide à décrire. Pour sa participation à la documenta 7, Joseph Beuys avait projeté de planter sept mille arbres dans la ville de Kassel – notamment des chênes – et prévu que chacune de ces plantations serait flanquée d'une colonne de basalte. Avant que l'action ne commence, les sept mille colonnes de basalte nécessaires avaient été transportées d'une carrière

située dans les environs de Kassel au Friedrichsplatz au centre de la ville. Sur l'ordre de Beuys, elles furent empilées en plusieurs couches sous forme de coin, de triangle allongé. A la pointe de ce triangle fut érigé le prototype de la sculpture – le premier chêne avec sa colonne de basalte."[14]

Le but était de réussir à planter tous les chênes avant la documenta suivante (1977), donc de déblayer la gigantesque montagne de pierres de basalte. Ce but fut atteint, ce qui paraît d'autant plus stupéfiant que toute l'action avait démarré comme une entreprise individuelle en liaison avec la Free International University (FIU). (Chaque arbre associé à une pierre était vendu DM 500, afin de réunir la somme globale de DM 3 500 000). Cette action ne doit pas être séparée du concept de sculpture chez Beuys, qui du point de vue de son concept "Erweiterter Kunstbegriff", ne peut qu'avoir la signification d'une "Sculpture sociale", incluant tout l'organisme social et partant, chaque être en particulier. Johannes Stüttgen a su mettre en évidence le caractère temporel de *7000 chênes* en qualifiant d'invisible l'essence de ce qu'est la "Sculpture sociale"; les efforts pour aboutir à ce résultat sont néanmoins comparables à la plantation des sept mille chênes qui, répartis selon la loi de l'ordre et du désordre dans la physionomie de la ville de Kassel, n'apparaissent toujours que comme de simples fragments de structure plus ou moins grands, grâce à l'adjonction de la pierre de basalte. Les chênes plantés selon une combinaison de hasard et de nécessité, correspondent dans leur agencement à celui de la pierre de basalte avant le début de l'action: un chaos ordonné. L'action *7000 chênes* a donc une dimension à la fois symbolique (caractère temporel, disparition de la sculpture) et réelle (la plantation d'un arbre qui pousse lentement).

La question mérite que l'on s'y arrête: l'art est-il vraiment nécessaire dans un espace public? J'aimerais répondre à cette interrogation en guise de conclusion:

- L'art dans l'espace public ne peut certainement pas démentir l'"inhospitalité des villes" prophétiquement formulée en 1969 par Alexander Mitscherlich, pour se substituer à leur confort souvent postulé aujourd'hui...
- Dans son application traditionnelle, l'art dans l'espace public donne toujours au citadin – d'ailleurs à juste titre – l'impression d'être un élément "superflu", où la tradition porte sur l'habituel procédé d'embellissement et non sur l'apparence charismatique, comme il ressort de l'œuvre de Stephan Balkenhol, *Mann mit grünen Hemd und weisser Hose* (L'homme à la chemise verte et au pantalon blanc)[15].

  Cette sculpture qui se trouvait au centre de Münster, à l'angle de la Salzstrasse et de la Loergasse, se dressait sur une saillie étroite, déjà existante, à six mètres du sol, devant un mur coupe-feu géant en briques rouges. Comme les autres sculpteurs, Balkenhol avait lui-même choisi l'emplacement de l'œuvre à l'occasion de l'exposition *Skulptur Projekte*. J'ai demandé à plusieurs personnes ce qu'elles pensaient de cette sculpture, notamment à une jeune vendeuse d'un magasin de chaussures, en face, au coin de la rue. Après m'avoir regardé d'un air un peu curieux, elle m'a répondu: "Aujourd'hui, comme parfois, je ne vais pas bien du tout, mais lorsque je regarde là-bas cet homme, avec sa façon désinvolte de se tenir et de regarder le monde, je me sens chaque fois ragaillardie." (La sculpture a été ôtée en 1989 à cause d'une nouvelle construction.)
- L'habitude de présenter l'art dans l'espace public comme un mode d'embellissement, a toujours abouti à l'endommagement et à la destruction de certaines

œuvres[16]. Telle est ma façon peut-être par trop simpliste d'interpréter l'enchaînement des causes et des effets. Il existe une rage de destruction aveugle mais aussi délibérée. Or nous restons désarmés face à ce vandalisme aveugle et irréfléchi, dans la mesure où des services publics – qu'il s'agisse de cabines téléphoniques, de voitures en stationnement ou d'œuvres d'art endommagées – se présentent comme un phénomène sociologique de la misère des grandes villes, une sorte de "mur des lamentations". (Pendant les onze années que j'ai passées à Bâle comme directeur de la Kunsthalle, je ne me souviens pas que la fontaine de Jean Tinguely ait été une seule fois volontairement dégradée. Tous les maux dont elle a pu souffrir doivent être imputés à la couche de glace qui la recouvre en hiver. Par contre, les œuvres d'art exposées ad hoc par le Staatliche Kunstkredit du canton Bâle-ville à proximité immédiate, ont souvent subi de sérieux dégâts.)
- L'art dans l'espace public sert – pourquoi pas – à la perception écologique, à condition que nous ayons de ce terme une conception suffisamment vaste. Des positions aussi contraires que celles parfaitement incarnées par Armajani, Baumgarten, Serra et Beuys, visent toutes à transmettre au spectateur une expérience vécue sur la perception esthétique de l'œuvre et de l'espace (et non pas de l'œuvre dans l'espace), qui l'inclut immédiatement au niveau émotionnel et spirituel, sur le lieu et par le lieu, non pas d'une façon fictive et représentative, mais réelle.
- Renoncer sciemment à une intervention artistique fait partie des décisions à prendre en ce qui concerne l'art dans l'espace public.
- Enfin, l'art dans l'espace public requiert aussi une grande compétence dans les soins qu'il faut apporter à la création de l'espace public en général. Ainsi par

exemple, Bâle a été la première ville de Suisse à demander à une équipe d'architectes de créer de nouvelles aubettes, ce dont ils s'acquittent avec maestria et discrétion[17].

L'artiste américain Dennis Adams s'est occupé à diverses reprises de ces "Bus Shelters"[18], en les associant chaque fois à des interventions imagées précisément construites, qui se retournent contre l'oubli et la dérive de l'histoire: "J'aimerais faire passer le projet 'Transport de masses' par les voies compromises de notre mémoire sociale et politique." L'on a pu voir "Bus-Shelter IV" à certains arrêts d'autobus aussi bien à Münster qu'à Lyon, montrant Jacques Vergès, l'avocat de Barbie, dans la pose du défenseur accusateur. Ces abris où il est également possible de s'asseoir, sont des unités isolées, en aluminium, plexiglas et bois; construites avec le plus grand soin, elles fourmillent de bonnes idées et attirent le regard. Au lieu de la publicité habituelle, les vitrines lumineuses montrent des images qui ne sont pas de nature didactique mais transmettent bien plutôt visuellement des impulsions mentales parce qu'elles opèrent en-dehors de l'image elle-même.

Notes:

1. Jean-Christophe Ammann, Kunst im öffentlichen Raum, *in*: *Parkett*, Zürich, N° 2, 1984, pp. 6-35. L'étude de Rosalyn Deutsche Uneven Development: Public Art in New York City, *in*: *October*, New York, N° 47, 1988, pp. 3-52, est une bonne introduction à toute la problématique actuelle.
2. Robert Filliou, *COMMEMOR* (commission mixte d'échange de monuments aux morts), Catalogue Neue Galerie im Alten Kurhaus, Aachen, 1970.
3. Conférence donnée à l'occasion des journées d'Ulm sur "Gestaltung und neue Wirklichkeit", imprimée *in*: *Basler Zeitung*, 8 septembre 1988, N° 211.
4. Cf. le catalogue de l'œuvre d'Armajani présentée pour la première fois en Europe à la Kunsthalle de Bâle et au Stedelijk Museum à Amsterdam en 1987, ainsi que l'étude de Hans Ulrich Reck sur Armajani Nichtstil: Konstruktion, *in*: *Kunstforum International*, Vol. 99, mars/avril 1989, pp. 180-199.
5. Le concept vient du post-structuralisme marqué par l'empreinte française.
6. Venturi, Scott, Izenour, *Lernen von Las Vegas*, zur Ikonographie und Architecktursymbolik in der Geschäftsstadt (Braunchweig 1979 [MIT, 1978]).
7. Jean-Christophe Ammann, "Siah Armajani" *in*: Catalogue *Skulptur Projekte Münster*, Verlag DuMont Schauberg, Köln, 1987, pp. 33-34.
8. Lothar Baumgarten, "Das gestürzte Kreuz/Drei Irrlichter", *in*: Catalogue *Skulptur Projekte Münster*, *loc. cit.*, pp. 46-48.
9. A l'occasion de la même exposition, Rebecca Horn a reconstitué pour la première fois l'enceinte du XVI^e^ siècle à l'intérieur de laquelle avaient lieu les tortures et les exécutions au cours de la seconde guerre mondiale; cet impressionnant travail a rencontré de multiples obstacles de la part de la municipalité. Catalogue *Skulptur Projekte Münster*, *loc. cit.*, pp. 133-136.
10. Lothar Baumgarten, *in*: Catalogue *Carnegie International 1988*, Pittsburgh, pp. 50-53 et 162-163.

11. Richard Serra, Catalogue Westfälisches Landesmuseum/Städtische Galerie im Lenbachhaus Munich/Kunsthalle Bâle, 1987/1988, 6 rep. sous cat. N° 94.
12. Cf. l'étude de Benjamin H.D. Buchloh "Vandalismus von oben", *in*: *Unerwünschte Monumente*, Verlag Silke Schreiber, Münschen 1989, pp. 103-119 et Richard Serra, "Der Abriss", *in*: *Art*, Hamburg, N° 8, août 1989, pp. 84-91 et p. 112 (d'abord *in*: *Art in America*, New York, mai 1989 avec bibliographie).
13. Serra, *loc. cit.*, 3 rep. sous cat. N° 86.
14. Johannes Stüttgen, *in*: *7000 Eichen*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 1979, pp. 59-60.
15. Cf. catalogue *Skulptur Projekte Münster*, *loc. cit.*, pp. 41-44 et catalogue Kunsthalle de Bâle, 1988.
16. Cf. les études de Dario Gamboni, Rudolf Fisch et Walter Grasskamp, *in*: *Unerwünschte Monumente*, *loc. cit.*, et Dario Gamboni, *Un Iconoclasme moderne: Théorie et pratiques contemporaines du vandalisme artistique*, Zürich/Lausanne, 1988.
17. Il s'agit des architectes bâlois Rolf Furrer et François Fasnacht. Cf. Werner Jehle, "Leichtigkeit, Oekonomie, Eleganz", *in*: *Archithese*, Zürich, N° 3, 1986.
18. Cf. les catalogues *Skulptur Projekte Münster*, *loc. cit.*, pp. 20-22 et Dennis Adams, *Building Against Image*, 1979-1987, Alternative Museum, New York City, 1987, ainsi que l'étude de Eleanor Heartney, "Street Scenes", *in*: *Art in America*, New York, avril 1989, pp. 230-237 et 277.

Away from a Theory of Public Art

Gerald SILK

In an interview in 1968, the social theorist Herbert Marcuse, when asked about the connection between art radical politics, remarked that if Claes Oldenburg's proposed monumental sculptures were actually placed in public spaces then "that would indeed be subversive." He went on: "if you could ever imagine a situation in which this could be done, you would have a revolution. If you could really envisage a situation where at the end of Park Avenue there would be a huge Good Humor ice cream bar and in the middle of Times Square a huge banana... I would say – and I think safely say – this society has come to an end. Because then people cannot take anything seriously: neither their President, nor the Cabinet, nor the corporation executives." "This kind of satire, of humor," he continued, "can indeed kill. This would be one of the most bloodless means to achieve a radical change."

At the time, Marcuse doubted that society would allow such works to be realized. "You must have radical change in order to get it built," he said, "and I don't see any evidence of that." Inspired (or perhaps challenged) by Marcuse's statement, the interviewer, a graduate student at Yale University in the United States, set the wheels in motion for an Oldenburg monument to be installed at the University. The result was the notorious *Lipstick*, placed in 1969 in a central location on the campus – a spot Oldenburg called "the seat of power."

The piece was indeed provocative. Its allusions to sex and war in the midst of an wracked by campus unrest, assassinations of civil rights and liberal leaders, violence in the inner cities, the Vietnam war and its protests, changing sexual mores, experimentation with drugs and alternative life styles, and burgeoning feminism (Yale University had itself just begun to admit women students) made controversy surrounding *Lipstick* inevitable. The work proved disturbing enough to the University administration that it was almost immediately moved from its original site to a less prominent location. While they obviously considered the piece itself problematic, the administration also recognized that part of its power resulted from its placement. Siting it in a less conspicuous spot would short-circuit some of its subversion.

Context – physical, but also political and social – is critical to the potential impact of *Lipstick*. The work, refurbished after years of neglect, is now located on the periphery rather than at the center of the campus. In an age when activism at American universities (and in American society in general) is less virulent and less focussed, *Lipstick* has, for the time being at least, turned into just another piece of

campus sculpture – a landmark and a meeting place, although, one hopes, still offering esthetic and intellectual challenge and provocation.

I relate this story for several reasons. Marcuse's predictions did not come true. Public places around the world are punctuated with precisely the type of Oldenburg monuments Marcuse described – a "clothespin" in Philadelphia, a "baseball bat" in Chicago, for example. No revolution has occurred.

For reasons which will become obvious, a line of acceptability has been drawn in regard to certain more sardonic and acerbic Oldenburg monuments. These include his 1967 *Proposed Colossal Monument for Park Avenue, NYC: Bowling Balls*, and his 1965 *Proposed Monument for the Intersection of Canal and Broadway, NYC: Block of Concrete, Inscribed with the Names of War Heros*. In *Park Avenue*, the strip of grass, plants, shrubs, and trees that runs down the center of New York's most luxurious residential street, evoked a bowling ball return in Oldenburg's mind. He proposed converting the strip into a huge gully stretching the length of the avenue, in which actual mammoth bowling balls – ten to twelve stories high and red and green like the traffic lights – would roll menacingly from 96th street to Grand Central Station, returning uptown via the railroad tracks that run underground, keeping their terrifying trip unending. If actualized, the project would function as a real threat to cars and pedestrians, not unlike the danger constantly posed by the New York City traffic itself. *Canal and Broadway* called for a massive cube inscribed with the names of all war dead to be placed at this particular intersection because experts calculate it would be the most efficient target for a nuclear drop in New York City. Situating a sculpture of this size at this intersection

would, in fact, stymie traffic citywide, making it impossible to provide goods and services and conduct business, and soon thereafter, it would wreak havoc on the entire world. A fitting monument to the victims of war, ironically alluding to cataclysm and mininalism, the work, reminiscent of a huge gravestone, mausoleum, or memorial, gains much of its power by being obstructionist, like so many public monuments.

Understandably, these were never built. But the acceptability of Oldenburg's realized public monuments suggests that we cannot put too much trust in theory, especially when it is more prescriptive than analytical. Oddly enough, Marcuse's discussions of Oldenburg's work failed to take into account another of his own theories. It was Marcuse, among others, who posited that Western capitalist societies often deal with opposition in art, as well as in other spheres, not through overt repression, but through subtle co-option. No matter how radical the strategy, society, by embracing rather than rejecting it, expunges its oppositional power. Thus the actual placement and acceptance of Oldenburg sculptures in public places confirmed one of Marcuse's ideas while negating another.

Of course we should not blame Oldenburg for not living up to Marcuse's theories. Marcuse's assertions about what Oldenburg's art might do suggests that he invested public art with certain potent capabilities, and it is precisely this perception (or misperception) that brings us to this conference in Geneva. In this respect, Marcuse recognized what are normally regarded as fundamental differences between public and private art. I would argue that such differences are increasingly blurry, functioning more as myth than reality. As recent innovative artistic strategies

make defining public art increasingly complex, they also make establishing rigorous theories about public art more complex, if not futile.

With this in mind, I want to consider the alleged differences between public and private art, in part, to demonstrate how these distinctions are becoming less operable. Such differences appear to function on several levels. The first is what might be called "locational." Because of where public art is often located – in a space that a portion of the population encounters in routine activity – there is a tendency to think of public art as less avoidable and ultimately more accountable.

By contrast, private art is less accessible; behind walls, doors, and other barriers and enclosures. Art in museums might be thought of as semi-private or semi-public, since museums frequently impose physical and monetary barriers between the public and the art object, barriers that are, however, surmountable. To put it another way, public art requires effort to avoid it; private art requires effort to see it.

These distinctions place burdens on public art that are not necessarily applied to private art. Marcuse placed just such a burden on Oldenburg's work. He distinguished between Oldenburg's drawings for monuments which he called "harmless," and the same monuments, which he felt could have extraordinary potency if actualized, because they would then impinge directly on daily life.

Producing work for the public arena places multiple pressures on the artist, sometimes prodding him or her to make the big statement, not just physically but also socially, morally, and esthetically, and perhaps to rely less on the sensibility that normally fuels his art. Prominent placement, implies to some, that the work

should represent the culture in general, rather than the personal vision of an individual artist. The artist may also fear that a large public audience amplifies the chances to offend, thus encouraging him to work more blandly, to avoid potent social criticism, or to ignore personal impulses that may appear to be too provocative, too uncommunicative, or not decorous enough.

In addition to the "locational" determinant, there is also a "financial" determinant. Here matters are hardly clear-cut, because there are examples of art which are locationally public, but privately funded. Many of the privately-funded pieces in public spaces are actually subsidized publicly. Government laws often mandate that with new construction, a percentage of the total budget of the project go toward funding accompanying works of art. Also, certain "amenities" (a term I use cautiously) that builders provide – plazas peppered with pieces open to the public – are traded for variances allowing buildings to be larger than zoning conventionally allows.

Conversely, there are works which though enclosed in a museum, are thought of as public, because public monies go to supporting the museum or a specific exhibition. This again places constraints on an artist whose work may be answerable to the public that foots the bill. At this moment in the United States, furor arises not only over pieces that are locationally public, such as Richard Serra's now-removed *Tilted Arc*, but also over pieces that are financially public, such as the work of Robert Mapplethorpe.

A third, somewhat flexible component of public sculpture, is duration or permanence. As we shall see, there is an increasing tendency toward temporary

public pieces (a tendency I believe is healthy and invigorating); nonetheless, much public art is intended to be permanently installed at a site. Also, much public art is site specific, as it should be. Site specificity functions as an added deterrent to a work's removal, because the meaning of the piece is dependent upon its relationship to the original site; situate the work elsewhere and the meaning of the work is changed, if not destroyed.

Because, as I suggested earlier, public art is often a big piece making a big statement for a big site, it is often a substantial financial investment, which further militates against its removal. Since much of public art is connected to something architectural (we might argue that the more organic and synergistic the connection the better), we have a tendency to accord the same sense of permanence to the work of art that we accord the work of architecture (not denying that architecture is obviously also a work of art). It is often argued (though it is debatable) that art distinguishes itself from architecture because it lacks pragmatic utility. If a building isn't working properly, alterations can be made to make it function better that may not disturb its esthetic integrity. Art is another story. Since ostensibly art's job is not utility, any tinkering could only violate the vision of the piece. Moreover, in contrast to works in museums that make temporary stops on a longer tour or shuttle between gallery walls and storage rooms, much public art appears permanent.

These three factors – location, finance, and duration – all place extraordinary, sometimes contradictory burdens on public pieces. They intensify the need to produce and install work that is important, grand, and meaningful, but at the same

time is not too offensive and is somehow responsive to and perhaps symbolic of the public.

But two questions loom large in this debate regarding public art. The first is: "Who is the public?" This seems a nearly impossible entity to define. Is it those who work and use the spaces with which the piece is linked? Is it the residents who live nearby? Is it the homeless who may inhabit the space at various times or actually "live" in the space? Is it those who it commemorates or memorializes, or those who travel to visit it? Is it the city, state, or country in which the work is placed? Is it those whose expertise is art?

The second question might be posed as follows: "If public art is definable by its location, its financing, and to some extent, by its permanence, should not other projects and objects that fall into this classification be as responsive to this elusive public as art is supposed to be?" Should not architecture, as well as garbage cans or street light design, that is, all components of the physical environment which impinge as much on its inhabitants as does public art, be subject to the same scrutiny? By extension, social problems, such as the plight of the homeless or crime in the cities, ought to be scrutinized at least as carefully as the issue of public art, for each involves how the quality of life and the use of public space affect the modern cityscape and its inhabitants.

Futhermore, the categories I've discussed apply to an idea of public art under attack, what the architect James Wines of SITE has sarcastically called "turds in the plaza." Even *Lipstick*, produced by an artist famous for having remarked – "I am for an art that does something other than sit on its ass in a museum" – and which

parodies the erotic, the military, the macho, and the tumescent in public sculpture, operates within a conventional public art framework: big piece in a highly-trafficked place, an obelisk for modern, albeit troubled times.

It should be remembered, however, that the installation of the piece spawned something of a "happening," an artform that Oldenburg himself had been engaged in since the early 1960s. Thus, on some level, Oldenburg's *Lipstick* functions as an alternative to the "plunk" approach, to the mere "plunking" of a piece of art in a public place. In this spirit, it operates within a larger history of art punctuated with viable and provocative challenges to conventional notions of public art, challenges which are especially vigorous and widespread today.

Mirroring developments within contemporary art in general, more and more public art has moved away from the idea of the highly visible, the publicly and generously funded, and the reasonably permanent. Only a few can be mentioned, but they might include the following. Jenny Holzer's ambitious appropriations (and consequent deconstructions) of epic electronic media or modest quotidian artifacts transmit to the public mystical, poetical, philosophical, and political messages. Christo's proposals and temporary installations, such as the *Running Fence* or the *Wrapped Reichstag*, make the mechanics of bringing them to fruition a part of the pieces themselves. What becomes as important as the physical qualities of the work are related activities such as the interchange between artist and the local citizenry, and dealings with government bureaucracies, which in the case of the Reichstag would function as something of an international summit, the events of the recent past notwithstanding. Jonathan Borofsky's *Running Man* figures, when

taken out of the confines of the gallery and placed like graffiti on the Berlin Wall, link harried modern man to a figure fleeing political oppression, an image and message that recent events again have rendered obsolete and that are in the process of actual demolition. In James Wines's various projects for SITE, commercial buildings become interactive sculptural entities, or public places become stimulating total conceptions of art, theater, and participation. Environmental earthworks, such as those by Robert Smithson or James Turrell, are public, though often in out-of the-way locales, establishing more intimate relationships with the land of which they are a part via shared ecological systems, calculated universal alignments, and allusions and deferences to earlier cultures. The team of Kate Ericson and Mel Ziegler, whose collaboration for the 1988 "Home Show" (an exhibition preceded in approach by the 1986 *Chambre d'Amis* show), treats the private home as public art project. They unhinged all the doors of a house, so that previously private spaces, ranging from bathrooms to closets and cabinets, become public, as if converted into display cases in museums. The detached doors are then stacked, so that the very substance and symbol of privacy – the door – become raw material for a public piece. Joseph Beuys, who transforms behavior into art, shifts art away from objects toward action. These are but the tip of the iceberg, as public art has taken the form of newspaper inserts, graffiti, subway station murals and decoration, garbage recycling, billboards, video, television, window display, and street actions and demonstrations, to mention several.

What so many of these most recent manifestations suggest is a desire for greater engagement of public art in political agendas. There is a growing sense that

because of problems such as the homeless, poverty, and AIDS, the concept of public art as esthetic object in pristine public space is a bit superfluous, if not callous and insulting. One response may be the AIDS quilt; another, the trenchant works of Krizstof Wodiczko, such as his *Homeless Vehicle* of 1988, a wheeled structure for sleeping and carrying goods designed for modern urban nomads. Wodiczko has also strongly denounced conventional public art as "pseudo-creativity" that "contaminates space and experience with the most pretentious and patronizing bureaucratic-esthetic pollution." Yet, his *Counter-Monuments* consist of images projected onto public sculpture or architecture, in which, for instance, past leaders and heroes are visually fitted with crutches or bound to wheel – chairs that is, converted into the handicapped and dispossessed. At the same time Wodiczko mocks traditional monuments (as does Oldenburg), he enlists and affirms the power of these publicly-placed pieces.

As we move away from a clear definition of public art, it seems hard to imagine moving toward a theory of public art. To me, the situation ought to be "both/and," not "either/or," embracing both the politically tough and esthetically easy (or the politically easy and the esthetically tough). At a time when poverty, violence, crime, blight, drugs, and disease have altered the face and the fabric of modern cities (at least in the United States), the issue of public art as connected to the public environment must, at the least, acknowledge the conditions of the contemporary urbanscape. I am not suggesting that monies that go to public art ought to be diverted to other areas, since there are far wiser places from which to draw funds. Nor am I suggesting that public art become the propagandistic carrier of political

and reformist messages. Artists should express their own sensibility, and threats to individual expression are as deleterious to a free and humane society as are the problematic conditions of the modern cityscape. Rather, we should ask ourselves what is the role, if any, of public art in dealing with the problems of the public environment. We should remember that the public plaza, deriving orginally from the forum, was a place for debate, as still evidenced, for example, on any given Sunday in piazzas in many Italian cities. This week-end in Geneva we have taken the debate indoors for a few days, but public spaces are precisely where the debate gets carried out, on levels that are cultural, esthetic, social, economic, and ultimately political.

Espace public et art contemporain: qui est compétent?

André DUCRET

Echaudées par les critiques émises à l'endroit de l'œuvre de Gérald Ducimetière, *Dialogue*, choisie pour l'Ecole d'ingénieurs, quarante-deux personnalités du monde de l'art et de l'architecture genevois lançaient dans la *Tribune de Genève* du 11-12 mars 1989 un appel en faveur de la liberté de création, appel dont ce journal reprenait notamment l'extrait suivant: "Qui définira les termes de la qualité? En vertu de quoi le grand public serait-il plus qualifié qu'un groupe d'artistes et d'architectes présidé par un directeur d'école? Demande-t-on au grand public de se prononcer sur le bien fondé de la recherche scientifique ou médicale?".

Qu'on adhère ou non à une telle argumentation, il convient de s'interroger sur les termes dans lesquels cet appel pose la question de l'art public, et d'abord sur la manière dont ses quarante-deux signataires déclarent revendiquer la liberté de création (qu'il paraît, en effet, difficile de contester sauf à en revenir à une époque – pas

si lointaine d'ailleurs – où l'autonomie de l'artiste n'était pas assurée) tout en refusant la liberté de réception. De plus, comment se peut-il que, dans la même page, ce soit à un journaliste (J.-F. M.) de rappeler que "la création artistique pas plus que la science ou la médecine ne saurait ignorer la démocratie et s'affranchir de ses contraintes" si bien, ajoute-t-il, que "l'Etat doit assumer son rôle de mécène qui, de cas en cas, doit faire face aux foudres du public?" Enfin, si l'on peut comprendre le souci du jury de défendre ses droits, comment se fait-il que cette polémique se soit aussitôt enlisée dans des considérations oiseuses sur la liberté d'expression de l'artiste, le goût du public, ou encore les inconvénients de la démocratie?

Mais de quelle liberté, de quelle expression, de quel artiste, de quel goût, de quel public, de quels inconvénients, ou encore de quelle démocratie parle-t-on? Voilà qui revient me semble-t-il à se demander s'il est possible de répondre à la sempiternelle question de la compétence. De cette notion, le Petit Robert donne dans son édition de 1978 la définition qui suit, au sens juridique d'abord: "Aptitude reconnue légalement à une autorité publique de faire tel ou tel acte dans des conditions déterminées". La compétence, dans ce cas, c'est l'autorité qu'accorde la loi à telle ou telle instance en fonction, notamment, de sa position dans la hiérarchie sociale. Mais il existe également une seconde définition, au sens courant: "Connaissance approfondie, reconnue, qui confère le droit de juger ou de décider en certaines matières". Ici, la compétence est la capacité que je reconnais à d'autres d'évaluer, par exemple, la qualité de telle ou telle œuvre d'art. Enfin, en un troisième sens plus récent, qui dérive de la linguistique de Noam Chomsky, le dictionnaire indique: "Maîtrise de la langue pour en avoir intégré tant la grammaire que

le lexique". La compétence renverrait dans ce cas au savoir acquis, par exemple, en matière d'art contemporain, qui seul permettrait de comprendre des phrases jamais entendues, des œuvres de prime abord déconcertantes.

D'un point de vue sociologique, on dira qu'au premier sens du terme, la compétence est liée au statut, c'est-à-dire à la place qu'occupe telle ou telle personne au sein de et avec l'assentiment de la collectivité: en fonction de la position que j'occupe dans un champ social déterminé, je peux m'attendre à me voir attribuées certaines compétences sur lesquelles se fondera mon pouvoir. Ainsi l'article 7 du Règlement relatif au Fonds de décoration de la République et Canton de Genève en date du 19 juin 1970 donne le droit au Conseiller d'Etat chargé du Département des travaux publics de désigner les sept membres et les deux membres suppléants qui composeront, durant la législature en cours, la commission consultative du Fonds de décoration dont les attributions sont à leur tour définies par l'article 6. Ce pouvoir, il convient de l'exercer en se comportant comme un chef, c'est-à-dire comme quelqu'un dont on peut en principe prévoir les réactions, ce qui génère autour de soi un certain sentiment de sécurité. Un entretien accordé par le Conseiller d'Etat Christian Grobet, actuel responsable du Département des travaux publics, à Valentina Anker dans le catalogue d'acquisitions qui relate *Dix années d'activité de la Commission du Fonds de décoration et d'art visuel de l'Etat de Genève 1978-1987* révèle ainsi que la politique suivie jusqu'ici consiste pour l'essentiel à "encourager toutes les tendances et manifestations de l'art d'aujourd'hui" sans exclusive ni privilège d'aucune sorte, et ce de façon à "répondre aux aspirations d'un public aussi large que possible".

Rien qui ne soit prévisible, donc. A cet égard, une rapide comparaison avec la plaquette parue, il y a douze ans, sur le travail du Fonds cantonal durant la période 1970-1977 ne laisse pas d'être instructive. L'on s'aperçoit ainsi qu'on a tendance à acquérir les mêmes œuvres – ou presque – sous le dicastère d'un Conseiller d'Etat socialiste et sous celui d'un libéral. De même, on retrouve une bonne soixantaine d'artistes soutenus d'une période à l'autre, pour la plupart âgés de 45 à 80 ans. Enfin, on découvre que hausse du budget aidant (près de 3,5 millions de Sfrs en 1988), cette aide à la création s'est considérablement accrue ces dernières années, ce qui ne fait que confirmer l'urgence qu'il y a à dresser un bilan – qu'il faudrait d'ailleurs conduire parallèlement à propos du Fonds de décoration municipal, où le pouvoir de décider revient là au Conseil administratif de la Ville de Genève soit, en principe, à cinq personnes contraintes, en cas de litige, de trouver un compromis.

Au second sens du terme, la compétence s'avère liée au rôle, c'est-à-dire au comportement auquel les autres peuvent légitimement s'attendre de ma part. Des membres de la commission, n'importe quel citoyen est en droit d'attendre qu'ils jouent leur rôle, lequel ne fait pas nécessairement l'objet d'un consensus et peut bien entendu évoluer. La compétence ainsi comprise demeure relative puisqu'elle est fonction de la position qu'occupe chacun des commissaires au sein du système de relations qui définit l'état du champ artistique en un temps et en un lieu donnés. Dans le mémoire de licence en sociologie qu'elle a défendu en mai 1987 sur *Sculpter urbain. Analyse sociologique d'une politique artistique*, Danièle Fischer a ainsi montré comment, pour ce qui est aussi bien du Fonds cantonal que de celui

municipal, la compétence des membres de ces commissions ne cesse d'être mise en cause par les acteurs (galeristes, critiques, artistes, etc.) qui en sont exclus, – ce qui tend à prouver que le monde de l'art leur prête tout de même, sinon un pouvoir de décision, du moins un rôle dans le processus de "constitution des valeurs artistiques". De même, dans un article récent, Philippe Urfalino insiste sur les dilemmes dans lesquels l'incertitude qui règne à propos de la définition de la compétence ainsi que le conflit permanent dont celle-ci fait l'objet, plongent les pouvoirs publics. Car ceux-ci, en intervenant sur le marché, se voient confrontés à ce qu'il nomme "un problème d'allocations des ressources sans critères de choix" si bien, par exemple, que tel responsable politique décidera, au nom du goût qu'il présume dominant, de ne pas acquérir telle œuvre par lui jugée trop "élitiste". Certes, les commissions consultatives sont précisément censées, fournir ces critères, mais alors même que l'Etat leur délègue certaines compétences, cette délégation "ne peut s'appuyer ni sur un consensus au sein de la communauté artistique ni sur la médiation d'une instance ayant le monopole de la définition des normes restrictives de la légitimité culturelle et de la consécration des artistes et des œuvres". Aussi bien, ne pouvant reconstituer, comme il pourrait être tenté de le faire, une véritable Académie des beaux-arts, l'Etat n'a d'autre solution que "d'incorporer au sein de ses dispositifs institutionnels les protagonistes du champ culturel et leurs luttes".

C'est pour cette raison d'ailleurs qu'à Genève, compte tenu des montants financiers en jeu (qui, de plus, pourraient croître ces prochaines années si l'on songe aux infrastructures publiques en voie de réalisation), il paraît peu vraisemblable que le choix des membres des Fonds de décoration puisse se fonder longtemps sur

une base peu ou prou corporative. Le règlement municipal prévoit (art.5) qu'"un équilibre entre les représentants des différentes disciplines doit être observé" tandis que, sur le plan cantonal, "la commission doit comprendre aussi bien des artistes que des artisans d'art" (art.7 al.4). Mais faut-il pour autant que, comme ils s'en plaignent amèrement, soient écartés d'autres acteurs du monde de l'art comme les galeristes, qui sans aller jusqu'à remettre en cause le principe même de l'existence de ces Fonds, paraissent souhaiter qu'afin d'entretenir le tissu artistique local, ceux-ci achètent plutôt chez eux que directement aux artistes? Certains critiques voudraient également faire partie de ces Fonds au nom du fait, disent-ils, qu'ils sont mieux informés, qu'ils lisent les revues spécialisées – ou, mieux, y écrivent –, qu'ils fréquentent systématiquement les expositions dans et hors de Genève, ou encore qu'ils connaissent personnellement les artistes. De même pour les artistes dont les Fonds dédaignent le travail, ou encore pour ce collectionneur qui affirme savoir, expérience faite, comment on constitue une collection cohérente et de qualité…

L'enquête menée par Danièle Fischer laisse d'ailleurs apparaître qu'aux yeux de beaucoup des membres des Fonds municipal et cantonal, le fait de posséder une formation artistique et, comme on le dit de l'artisan, de "connaître son métier" revêt un poids au moins aussi considérable dans la définition de la compétence que le fait de se tenir informé de ce qui se passe dans cet univers en ébullition permanente qu'est le monde de l'art contemporain. Encore, il est vrai, que tous les commissaires ne soient pas d'accord sur cette définition, ce qui indique assez combien peut être diverse la manière dont chacun d'entre eux comprend sa fonction et, corollairement, serait prêt à admettre ou non l'entrée en jeu d'autres acteurs.

Parler, selon l'expression d'Urfalino, d'"académie invisible" à propos des Fonds de décoration serait toutefois excessif, et ce pour deux raisons au moins: d'une part, les commissaires sont connus de tous et, en principe, leur mandat est en jeu à chaque renouvellement de législature. Les bénéfices tant matériels que symboliques à attendre d'une telle activité sont d'ailleurs destinés à demeurer moindres aussi longtemps que les pouvoirs publics se refuseront à définir une politique d'ensemble pour ces Fonds, qui seule permettrait que soient redistribués entre les différents acteurs concernés les profits de distinction que leur désintéressement les autorise à espérer. Une telle politique créerait au surplus les conditions propices à une prise de responsabilité publique des commissaires, trop souvent tentés aujourd'hui de s'abriter derrière l'omniprésence du pouvoir politique et, par conséquent, de refuser de signer leurs choix.

D'autre part, alors que l'Académie s'accordait sur les règles du bon goût, règles qu'elle était en mesure d'imposer, ces commissions s'entendent, elles, sur des règles de fonctionnement, en particulier, sur le nombre de commissaires autorisés à engager des fonds selon le montant des achats prévus. Ainsi, à en croire toujours la même enquête – qui date, certes, de 1987 –, il serait admis que jusqu'à Sfrs 1 000, n'importe quel membre du Fonds de décoration cantonal puisse, seul, prendre une décision tandis que de Sfrs 2 000 à 5 000, deux membres suffisent, et que jusqu'à Sfrs 10 000, au moins trois membres soient nécessaires alors que, pour des achats plus importants, il faille une majorité. La procédure permet de ménager les uns et les autres, mais elle pousse à multiplier les achats de moindre importance au détriment d'une politique d'acquisitions à moyen terme qui, compte

tenu de l'explosion des prix sur le marché de l'art, implique de profonds changements pour ce qui est du soutien étatique à la création artistique.

Reste la compétence au dernier sens que nous évoquions, et qui est liée, elle, à ce que Pierre Bourdieu nomme un "habitus", à savoir un système de dispositions acquises, socialement constituées, une manière d'être et de faire, un "sens du jeu" permettant que, face à telle ou telle une œuvre d'art, on comprenne immédia-tement ce dont il s'agit ou qu'à l'inverse, on ne la perçoive même pas comme telle.

La difficulté est, ici, qu'à la différence des filles du même nom, l'art dit "public" n'a pas sa clientèle spécifique, son public. Une fois intégré à l'environnement urbain, accessible à tous, il est affaire d'opinion, – cette "opinion publique" que craindraient, dit-on, nos élus, et dont Jürgen Habermas a montré que la formation s'accompagnait historiquement d'un déclin de l'espace public. Ce dernier se fonde, lui, non sur l'adhésion spontanée à telle ou telle valeur à la mode, mais bien sur la discussion critique d'une argumentation raisonnée. Or l'art public est le plus souvent l'affaire de la foule solitaire de tous ces citoyens, électeurs et contribuables qui, parce qu'à travers l'impôt, ils ont pour ainsi dire "payé d'avance", s'estiment en droit de juger de ce qu'"on" fait de "leur" argent. Citoyens, ils sont sur un pied d'égalité, mais esthètes, leurs goûts diffèrent profondément, non pas – comme le veut un adage trompeur – parce que tous les goûts sont dans la nature, mais bien parce qu'en ne disposant pas des ressources culturelles idoines, la possibilité même d'apprécier un art qui, pour des raisons qui ne sont pas toujours claires, échappe à ses lieux d'exposition habituels, demeure improbable.

Jamais incompétents, ces citoyens ne participent pas de la même compétence sociale que celle des experts ou soi-disants tels, qui s'ils luttent entre eux pour le contrôle des Fonds de décoration, ont néanmoins en commun un certain nombre d'intérêts à défendre face à ce "non-public" dont les réactions, quelquefois vives, paraissent imprévisibles. Ainsi, lorsqu'il explique qu'à exposer l'art dans la ville, on l'impose en réalité à ce dernier, et ce au risque du retour de l'iconoclasme, Dario Gamboni n'hésite pas à parler de "violence symbolique". Que dans une ville comme Genève, dont la plupart des spécialistes s'accordent à reconnaître le caractère de périphérie artistique au sein d'une Suisse romande elle-même périphérique et, comme l'a montré Paul-André Jaccard, curieusement rétive au modernisme depuis les années trente, l'exercice de cette violence symbolique fasse problème, voilà qui ne surprendra personne. Mais ce côté provincial doit-il pour autant servir d'alibi au nom duquel se réfugier dans une pratique d'achats ou de concours au coup par coup, pratique justifiée par le souci – non pas démocratique, mais démagogique – de contenter tout le monde?

Le fait qu'aujourd'hui, la concurrence internationale oblige chaque ville de quelque importance à s'interroger sur son "image de marque" offre peut-être l'occasion de repenser le rôle, la composition et le fonctionnement des divers Fonds de décoration actifs à Genève. Ce que l'on constate un peu partout, en effet, c'est que les mécanismes de production de ladite image tendent à s'intégrer toujours plus au sein d'une politique de l'environnement urbain susceptible d'augmenter l'attractivité culturelle de la ville dans une situation où, sur ce plan comme sur d'autres, s'exacerbe la compétition régionale, nationale et internationale. Barcelone ou Paris sont

aujourd'hui des cas célèbres où une telle politique est mise en œuvre non seulement dans le centre historique, mais aussi dans les banlieues, les périphéries, à proximité des autoroutes, aux entrées de la ville, etc. En Suisse, l'Office National du Tourisme s'efforce lui aussi de "vendre" non seulement l'air pur de nos montagnes, mais les qualités respectives de nos villes (cf. programme "Azimut 89"), et si l'on songe ne serait-ce qu'au retentissement d'opérations comme celles développées ces dernières années à Münster ou à Gand, sans doute l'art public est-il susceptible de participer à la promotion d'une image plus favorable que celle, convenue, d'une Genève calviniste, "vaste couvent laïc" fermé aux plaisirs que procure la fréquentation de l'art.

Une telle situation ainsi que les objectifs nouveaux qui pourraient être dévolus aux Fonds de décoration impliquent toutefois de profondes modifications par rapport à la conception actuelle de la commande publique. A Genève, cela signifie sans doute en faire moins, mais le faire mieux en utilisant les ressources disponibles en vue d'objectifs qui soient réactualisés et, surtout, clairement déterminés par l'autorité, les pouvoirs publics, ceux qui ont la compétence de décider. Ensuite, on peut s'interroger sur l'opportunité de limiter les concours, les appels ou les acquisitions aux seuls genevois ou domiciliés à Genève puisque tel est l'usage alors qu'aucune contrainte légale n'y oblige. Enfin, il convient probablement de différencier plus nettement la collection de la dissémination car si dans le répertoire chronologique des acquisitions 1978-1987 du Fonds cantonal de décoration et d'art visuel figurent près de quatre cents œuvres mobiles pour quelques dizaines de pièces dites "intégrées", aucune disposition réglementaire, là encore, n'oblige à respecter cette proportion.

Collectionner, c'est accumuler un patrimoine, réunir des souvenirs, concentrer des œuvres en un point particulier, un musée par exemple. A l'inverse, disséminer, c'est diffuser des idées, ensemencer une culture, créer les conditions d'un débat en différents lieux. Si les Fonds de décoration devaient devenir l'instrument privilégié d'une telle stratégie de la dissémination, – stratégie à la fois souple, réversible et dynamique de façon à ne pas reproduire le musée en plein air –, il serait cependant nécessaire de rompre avec la pratique actuelle, qui demeure régie (pour l'essentiel) par un dispositif datant de l'après-seconde guerre mondiale et du retour à la démocratie, – époque où, ainsi que le souligne Jean-Luc Daval, l'art ne faisait lui-même qu'hériter des problématiques mises en avant par les avant-gardes: intégration des arts, recours à l'industrie, importance du lieu et du contexte, transformation de la ville, etc.

Tout en renouant avec la fonction monumentale qui était la sienne lorsqu'au XIX^{e} siècle, elle envahissait les places publiques, les jardins, les gares, les cimetières, etc., la sculpture s'est vue alors confiée la requalification de l'environnement urbain, dont participe la mise en place des Fonds de décoration. Un curieux paradoxe veut ainsi qu'au moment même où la création artistique était en mesure de s'émanciper définitivement de la commande sociale, on institutionnalise un peu partout la volonté d'intégrer l'art à l'architecture. Des idées formulées trente ans plus tôt trouveront alors l'occasion de se concrétiser même si, compte tenu des tâches auxquelles les architectes avaient à faire face, ces idées paraîtront déjà, aux yeux de beaucoup, dépassées. Ainsi, selon Daval, les Fonds de décoration auraient-ils été, dès leur naissance, en retard sur leur époque. Mais qu'en dire aujourd'hui?

La multiplicité des temps sociaux qui voit des individus ou des groupes non seulement vivre, mais percevoir et symboliser le temps, la durée ou l'histoire d'une manière différente, intervient, me semble-t-il, de manière décisive dans les conflits de compétence qui surgissent à propos de l'art public. Ce qu'on peut nommer la "non contemporanéité" de certaines actions ou réactions renvoie au fait que, dans notre société, et selon une formule d'Ernst Bloch, "tous ne sont pas présents dans le même temps présent". Certains reçoivent l'œuvre comme un monument, d'autres, comme un document. De même, du point de vue des décideurs, l'art public implique toujours une prise de position vis-à-vis du temps, et comme l'histoire de ce siècle nous l'apprend, il peut être l'instrument d'une politique de la mémoire, pour le meilleur ou pour le pire.

La fonction de l'art public n'est cependant plus de servir de totem, de point de repère ou de ralliement pour une communauté qu'il aiderait ainsi à se maintenir, à s'enraciner. Lorsque Mircea Eliade décrit l'"axe du monde" autour duquel s'organise la vie sociale des Arunta, il montre bien que ce pilier ne fait sens pour cette tribu d'Australie qu'à partir d'un ensemble de représentations partagées. Or nos sociétés modernes sont des sociétés de la différence, du conflit, qui se caractérisent précisément par l'éclatement du sens commun. Isaac Joseph va même jusqu'à dire que l'espace public "n'existe comme tel que s'il parvient à brouiller le rapport d'équivalence entre une identité collective (sociale et culturelle) et un territoire". Etrangers les uns aux autres, nous le sommes également vis-à-vis de l'art, quand bien même, s'il y a un principe auquel obéit l'art de ce temps, c'est sans doute celui d'une implication toujours plus conséquente du spectateur, invité à s'associer

au processus créatif de l'œuvre. De Piet Mondrian à Joseph Kosuth, de Marcel Duchamp à Lawrence Weiner, les voies sont différentes, mais l'injonction est la même, qui veut que de l'immersion esthétique à la complicité raisonnée, une rupture s'opère, décisive, et que le "regardeur" se retrouve alors constitué comme tel, qu'il prenne conscience de soi et qu'à la liberté de l'œuvre réponde alors sa propre liberté de choix, de comportement, de jugement.

L'art moderne, observe ainsi Northrop Frye, "exige une réaction avec une force qu'on ne connaissait pas auparavant" car, écrit-il, "l'artiste moderne est en rapport personnel immédiat avec le lecteur ou le spectateur; il lui jette la balle, pour ainsi dire, et son art dépend du fait que son interlocuteur saisit la balle au bond". Même le "popular art" d'un Claes Oldenburg peut être considéré sous cet angle, lui dont les sculptures géantes, les monuments urbains, paraissent de prime abord mythifier l'objet banal, écrou, truelle, pince à linge magnifiés au même titre que ces illustres personnages éclairés au soir de nos places publiques. Mais ce serait méconnaître l'effet d'étrangeté dont joue l'artiste en soustrayant ces objets à leur usage courant, objets qu'il amplifie et épure jusqu'à l'archétype pour ensuite les rendre à la rue tels les derniers vestiges d'une société industrielle sur le déclin, témoins d'un passé prométhéen définitivement révolu.

En outre, la question du lieu ou, si l'on préfère, du "contexte" à laquelle, au moins depuis les années 60, les poétiques propres à l'art contemporain font une large place, est entre temps devenue une question d'architecture également. De plus en plus de voix invitent à penser la ville comme un tout, un système où ce qui compte, c'est moins chaque élément pris en particulier que les relations entre les divers élé-

ments constitutifs dudit système. Intégré au sein d'équipes composées d'architectes, d'urbanistes, d'historiens de l'art, de sociologues quelquefois, l'artiste est appelé à contribuer à la configuration d'un environnement urbain de qualité. Mais est-ce à dire que la fonction d'artiste d'extérieur devienne à l'art ce que l'architecture d'intérieur est à l'architecture? L'hypothèse paraît peu probable ne serait-ce qu'à voir les nombreux travaux contemporains qui se définissent en opposition plutôt qu'en accord avec leur contexte. Du reste, à dissoudre les frontières entre les disciplines, la tyrannie de l'ornement guette l'architecture tandis que l'art se voit confier des tâches utilitaires. Certes, le thème de la fusion entre l'art et la vie appartient lui aussi à la tradition moderne, et du néoplasticisme au situationnisme, nombreux sont les artistes qui se sont attachés à définir un nouvel environnement pour l'homme. Mais si l'on songe à Theo van Doesburg ou à Constant Nieuwenhuys, ces mêmes artistes n'ont pour la plupart jamais sacrifié à un quelconque "utilitarisme" qui les aurait contraint à réduire leurs œuvres à autant d'objets d'usage courant. De même, aujourd'hui, trop de concessions réciproques, bien loin d'enrichir l'expérience de la ville, risquent au contraire de produire une harmonie factice, un paradis artificiel, une mise en scène qui, saturée de bonnes intentions, n'en serait pas mieux comprise pour autant.

Donner au spectateur la compétence de juger, telle est en revanche l'exigence qui sous-tend certaines des démarches les plus controversées de ces dernières années, au premier rang desquelles les *Deux plateaux* de Daniel Buren, au Palais Royal, à Paris. Devenue dès 1985 l'objet d'une polémique de plus en plus vive au fur et à mesure qu'avançaient les travaux, cette œuvre a permis qu'émerge alors un

espace public, dont les débats sur place, les graffitis sur les palissades de chantier – réexploités ensuite avec intelligence par l'artiste –, les discussions de café, le courrier des lecteurs, etc. sont autant de manifestations. Certes, il ne s'agit pas d'ignorer le rôle joué, dans cette affaire, par les moyens de communication de masse et leur contribution à la formation d'une opinion publique autour des soi-disant "colonnes de Buren" (dont on sait qu'elles ne sont pas, à proprement parler, des colonnes, ni même l'essentiel du travail). Née à l'initiative de l'Etat, l'œuvre a ensuite été prise en charge par la société civile, le premier consentant à la surprise de beaucoup que l'expérience aille jusqu'à son terme, – bien difficile à déterminer d'ailleurs car, une fois accessible au public, l'œuvre a aussitôt été appropriée par ce dernier sur un mode ludique que Buren avoue volontiers n'avoir lui-même jamais imaginé.

La leçon de cette opération est que le souci de la démocratie peut conduire ceux qui ont en charge la commande publique, non pas à panacher les acquisitions au nom d'un hypothétique goût moyen, mais bien à prendre le risque d'imposer un travail qui soit l'occasion d'une controverse et autorise l'expression des différends. Y a-t-il, en effet, plus noble mission pour l'art public que de concourir à ce que se développe une réflexion aussi large que possible sur l'art d'aujourd'hui, et ce en laissant place à l'expression des passions, des divisions et des attentes qui traversent la société civile? Faute de démocratiser la culture, une telle politique permettrait, au moins, de cultiver la démocratie: le pluralisme des valeurs.

N.B. La présente contribution s'inscrit dans un ensemble de réflexions préliminaires à une recherche en cours sur le lien entre espaces publics, arts plastiques et environnement urbain, PNR 25 *Ville et transport*, Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique.

Références bibliographiques:

ANKER Valentina, BARATELLI Jérôme et *al. Dix années d'activité de la commission du Fonds de décoration et d'art visuel de l'Etat de Genève 1978-1987*, Genève: Département des travaux publics, 1989

BLOCH Ernst, *Héritage de ce temps*, Paris: Payot, 1977

BOURDIEU Pierre, *Choses dites*, Paris: Minuit, 1987

DAVAL Jean-Luc, "Monumentalité et nouvelles techniques", *in*: A. Le Normand-Romain & al., *L'aventure de la sculpture moderne – XIXe et XXe siècles*, Genève: Skira, 1987, 197-223

DUCRET André, "Oeuvre d'art et sens commun: l'apport de Lévi-Strauss", *in*: Vander Gucht D. ed., *Art et société*, Bruxelles: Les Eperonniers, 1989, 89-99

DUCRET André, *Mesures. Etudes sur la pensée plastique*, Bruxelles: La lettre volée, 1990.

ELIADE Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris: Gallimard, 1975

FISCHER Danièle, *Sculpter urbain. Analyse sociologique d'une politique artistique*, Mémoire de licence en sociologie, Université de Genève, 1987

FRYE Northrop, *La culture face aux médias*, Paris: Mame, 1969

GAMBONI Dario, "L'iconoclasme contemporain, le 'goût vulgaire' et le 'non public'", *in*: Moulin R. ed., *Sociologie de l'art*, Paris: La Documentation Française, 1986, 285-295

HABERMAS Jürgen, *L'espace public*, Paris: Payot, 1986

HEINICH Nathalie, "Errance, croyance et mécréance: le public du Pont-Neuf de Christo", *in*: *L'Ecrit-Voir*, 11, 1988, Paris, 3-18

JACCARD Paul-André, "Comment la Suisse romande a perdu son rôle de centre artistique de la Suisse", *in*: Mettan G. ed., *Création et innovation en Suisse*, Genève: Zoé/Le Temps stratégique, 1989, 28-39

JOSEPH Isaac, *Le passant considérable. Essai sur la dispersion de l'espace public*, Paris: Librairie des Méridiens, 1984

MOULIN Raymonde, "Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines", *Revue Française de Sociologie*, XXVII – 3, 1986, Paris, 369 – 393

URFALINO Philippe, "Les politiques culturelles: mécénat caché et académies invisibles", *L'Année sociologique*, 39, 1989, Paris, 81-109

L'œuvre d'art et sa localisation: un dialogue nécessaire

Albert LEVY

La composition urbaine oubliée

Un des problèmes posés par l'art public est son rapport à l'espace public, et donc au public. J'essayerai, dans un premier temps de répondre à la difficile question de l'intégration des œuvres dans cet espace public tout en sachant que le terme d'intégration est un terme problématique qui mérite à lui seul toute une réflexion, ainsi que celui d'espace public d'ailleurs. Dans un deuxième temps, je chercherai à montrer (rapidement) dans quelles conditions et à quel niveau le dialogue pourrait s'opérer en me basant sur quelques exemples pris dans l'histoire. Je me limiterai surtout ici à la question du rapport de l'œuvre à son contexte et donc à l'importante question de la composition urbaine.

C'est un reproche que l'on entend souvent à propos des œuvres exposées dans l'espace public où dans les bâtiments: l'absence de relations entre l'œuvre et son

contexte d'accueil. Le sentiment général est que les œuvres paraissent parachutées, greffées, localisées n'importe où, n'importe comment.

Quand on interroge les artistes sur les causes de cette situation, ils répondent souvent que cela est surtout dû au manque de collaboration, de rapports entre artiste, aménageur, ou architecte, au manque de dialogue tant dans la préparation que dans l'exécution de l'ensemble.

Certes, il s'agit-là d'un début d'explication, mais il n'est pas complètement satisfaisant, à mon avis. En réfléchissant bien, il me semble que les causes de cette situation sont beaucoup plus profondes qu'on ne le croit, et tiennent à la nature même de ces différentes activités de création, à leur évolution, et aux logiques qui président à leurs différents modes de conception, qui sont devenues de plus en plus incompatibles entre elles.

Je propose donc ici une autre explication possible (à creuser davantage) de cette situation et pour cela je serai obligé de recourir à l'histoire (comme dit M. Serres[1]: "Quand il y a crise il faut réinterroger l'histoire, et faire un retour aux origines"), voir comment la question de l'art public était posée dans le passé?

Mais auparavant, une précision importante s'impose: pour qu'un dialogue puisse s'instaurer entre œuvre et contexte – comme d'ailleurs entre n'importe quelles instances en présence qui désirent communiquer –, il faut que ce dialogue puisse se dérouler sur un *même niveau isotopique*: cela signifie qu'on doit parler le même langage pour se comprendre, et ici dans notre cas, il s'agit du *langage artistique*, ce qui implique donc des instances (architecture, sculpture, peinture,

art urbain, art des jardins) de même nature communicant sur un même plan: *esthétique*.

Or, à notre avis, l'évolution du champ de l'art va rendre ce dialogue de plus en plus difficile.

1 – Le champ de l'art et son évolution

Il s'agit ici, bien sûr, d'une présentation schématique de cette évolution.

1) Si *l'architecture* est entrée dans le champ de l'art à l'aube de la Renaissance comme discipline libérale, et a trouvé sa place, souvent majeure, au sein du système des Beaux-Arts, elle a décidé d'en sortir à l'époque moderne, malgré la résistance de certains architectes, et non des moindres, comme Le Corbusier[2], ou le hollandais Van Doesbourg[3] et d'autres, qui défendaient encore fermement la nature artistique de cette pratique. Après la IIe guerre, avec la Reconstruction, le débat autour de cette question a été plus ou moins clos, et l'évolution dans ce sens s'est définitivement confirmée. Les formes architecturales, autrefois largement déterminées par des considérations plastiques et visuelles, et donc sémiotiques, ne relèvent plus à présent que d'une logique essentiellement rationnelle: rationalité économique, technologique, pratique, fonctionnelle, industrielle... Le rationalisme triomphant a totalement oblitéré la dimension esthétique dans l'architecture. L'architecture aujourd'hui est donc privée de cette aura qu'elle possédait dans le passé et sert indifféremment à désigner toute construction quelle que soit sa destination, sans référence précise à sa dimension sensible, symbolique, esthétique. Dans l'enseignement même de l'architecture l'art n'a plus de place, sinon secondaire et mineure.

Cette évolution est inéluctable même si certains architectes contemporains continuent encore à revendiquer le statut d'artiste et à tenter de produire des objets originaux, à prétention esthétique.

2) Il en va de même pour *l'urbanisme fonctionnaliste* d'aujourd'hui qui n'a plus inscrit l'art parmi ses objectifs et ses préoccupations, à la différence de l'Art urbain[4] d'autrefois, et de certaines grandes expériences du début du siècle, françaises, allemandes, où le terme Art urbain est pour la première fois apparu[5]. Toute la tradition de la composition urbaine et de l'embellissement des villes a été oubliée et occultée, et avec elle c'est un important niveau de spatialité qui a fait la qualité des villes du passé qui disparaît dans la planification et la conception des villes actuelles et de leurs extensions. C'est précisément la prise de conscience de cette carence, et la reconnaissance d'absence de qualité esthétique dans l'architecture et l'aménagement actuels qui ont amené de nombreux pays à introduire au début des années 50 cette fameuse "loi du 1 %"[6] prévoyant qu'un pourcentage obligatoire des crédits de toute commande d'Etat serait affecté à des travaux de décoration des ouvrages publics et de leurs abords. Ce rajout, conçu comme un supplément de sens, ou "d'âme", débouche sur la juxtaposition, à un espace fonctionnel et technique, d'un espace sensible, produit par une œuvre d'art. Telle est, me semble-t-il, une des significations de cette loi, qui, dans son élaboration même relève d'une logique sectorielle.

Il est intéressant de noter que le terme "Art urbain" avait également comme synonyme, au début du siècle, "Art civique" ou "Art public" selon les cas. On voit ainsi la réduction opérée: de pratique synthétique de composition urbaine, "Art public" ne désigne plus aujourd'hui qu'une simple pratique de décoration de l'espace public et des bâtiments.

3) On peut continuer également avec l'évolution de *l'art des jardins*: les "espaces verts" contemporains, comme on les appelle, ne sont plus considérés que comme des équipements destinés à produire de l'oxygène, ou pour faire du sport... L'art des jardins[7], dans ses diverses manifestations historiques, véhiculait tout un contenu culturel, symbolique, propre à une époque, à sa vision du monde; il a aujourd'hui également disparu, et avec lui, toute la part de rêverie, de mythologie, d'imaginaire qu'on y trouvait. Tout cet art subtil qui combinait sculpture, fontaines, pièces d'eau, architecture et nature dans une totalité harmonieuse ne se retrouve hélas plus dans les "espaces verts" actuels même décorés par des œuvres d'art.

On assiste donc à une importante contraction et déplacement du champ artistique qui se réduit à quelques pratiques, – contribuant ainsi à la valorisation extraordinaire de ce qui en reste (cf. la prolifération muséographique aujourd'hui, et l'envolée des prix sur le marché de l'art), – mais en même temps, à une intense recherche sur de nouveaux matériaux d'expression dans des domaines limités tout en s'ouvrant sur de nouveaux champs problématiques. Comment expliquer une telle mutation dans la nature de ces pratiques sans refaire toute l'histoire de l'art moderne?

Certains évoquent comme explications la production industrielle de masse, l'urgence des besoins, la société de consommation, l'emprise de la rationalité etc. Ces raisons sont certes valables, mais je parlerai également d'un changement d'attitude et de sensibilité d'une société qui a entraîné une perte de certains savoirs et savoir-faire, changement dont il est peut-être difficile actuellement de faire l'analyse en raison de sa proximité, et de l'absence du recul historique suffisant. Nous laisserons

donc aux futurs historiens des mentalités la tâche d'expliquer cette mutation fondamentale et radicale dans les sensibilités artistiques.

Comment alors dans une telle situation et après de telles ruptures, et avec ce que nous avons posé comme conditions de communication (même niveau isotopique de langage) – comment le dialogue peut-il s'instaurer entre produits relevant de logiques fondamentalement différentes, et parlant, de ce fait, des langages distincts? On comprend mieux alors ce que l'on pourrait appeler aujourd'hui "la solitude de l'œuvre d'art", et le *monologue* auquel elle est réduite, bien souvent, faute d'un contexte interlocuteur, avec lequel elle pourrait dialoguer et révéler une partie de son sens.

On sait que tout monologue prolongé finit par induire des effets pervers: quand on parle seul trop longtemps, sans interlocuteur, on peut dire n'importe quoi, n'importe où: tel est bien souvent, hélas, le cas de nombreuses réalisations plastiques contemporaines exposées en public.

2 – L'œuvre et son contexte: l'intertextualité

En quoi consiste ce contexte situationnel avec lequel l'œuvre d'art doit se confronter et dialoguer pour tirer sa compréhension?

Je le définirai, à la suite de ce que j'ai dit, comme un "texte", également artistique (pour bien souligner son aspect significatif) qui précède et/ou accompagne l'œuvre, et dont dépend une part de sa signification, et donc aussi de sa création. Une des raisons des difficultés de communication de l'œuvre en extérieur, avec le public, tient, à mon avis, assez souvent, à cette absence de rapport avec un contexte

situationnel, surtout pour les œuvres abstraites, dont l'interprétation reste souvent difficile et ambiguë pour le profane.

Le contexte (pris au sens large) c'est ce qui permet d'une certaine manière (pardon pour le néologisme) de "désambiguïser" la lecture de l'œuvre, et d'orienter son déchiffrement. Malraux, à la suite de Wölfflin[8], affirmait que l'œuvre d'art n'est pas seulement créée à partir de la vision interne de l'artiste, mais à partir d'autres œuvres. Il évoquait le processus d'*intertextualité*[9] qui s'établit, apte à nous expliquer le procès de création comme celui de perception de l'œuvre.

En quoi peut consister ce contexte situationnel? Il est multiple:

- cela peut être le musée, donc le rapport de l'œuvre avec ses semblables, passés et contemporains, de même famille ou non;
- cela peut être l'espace public, et le rapport à l'environnement construit, planté;
- cela peut être l'espace architectural interne, ou ses abords;
- cela peut être la nature même, dans son état brut, avec tous les sentiments, et les émotions qu'elle peut évoquer en nous…

Quelles sont ensuite les modalités de fonctionnement de ce dialogue (ou intertextualité), condition de l'"insertion" de l'œuvre à son contexte?

En nous plaçant du point de vue du sens, nous pouvons isoler deux grands types de rapport, à travers lesquels se réalise le dialogue:

1) les rapports qui s'établissent sur le plan du contenu narratif (ou iconographique);

2) les rapports qui s'opèrent sur le plan de l'expression plastique, et c'est là que se pose, aussi, plus particulièrement, *le problème de la localisation de l'œuvre*.

3 – Les modalités de rapports entre l'œuvre et son contexte: la question de la localisation de l'œuvre

1) Rapports sur le plan du contenu narratif

Que ce soit dans le domaine religieux, ou profane, l'œuvre plastique intervient, par rapport, à l'espace architectural total, comme un micro-récit particulier enchâssé dans le récit global, comme une unité narrative indispensable à sa compréhension, et donc indissociable de l'histoire complète dont elle fait sémantiquement partie.

a) Domaine religieux

On connaît bien le rôle des arts plastiques dans ce domaine. L'architecture gothique par exemple, et l'ensemble des arts plastiques qui l'accompagnaient, avaient un rôle pédagogique très clair de transmission du récit biblique et évangélique. V. Hugo[10] avait prédit que l'invention de l'imprimerie finirait par la supplanter dans son rôle médiatique, en tuant du même coup l'architecture qui perdrait ainsi toute sa dimension narrative.

Sur un cas particulier, l'église de la Madeleine[11] à Paris, j'ai effectué un petit travail d'étude sur le syncrétisme[12] des arts dans l'élaboration du récit religieux catholique, à travers le regard particulier de Marie Madeleine, à qui l'église a été dédiée, entraînant l'abondance de son iconographie (sur différents moments de sa vie), et sa mise en scène spatiale spectaculaire. J'ai pu constater sur ce cas que les arts plastiques et leurs localisations participaient, solidairement, au récit global religieux: rien dans cet exemple, aussi bien le contenu iconographique, que la disposition topologique des œuvres, n'est laissé au hasard.

b) Domaine civique et public

Il concerne surtout les grands bâtiments publics, et leurs abords tels que les palais nationaux, palais de justice, théâtres, gares, écoles, etc. qui commencaient à se répandre sous le II[e] Empire, et la III[e] République. On trouve sur ces édifices une très abondante "production décorative" sous forme d'allégories diverses personnifiant les vertus, les idées politiques, les symboles républicains, les événements historiques etc. louant le système politique, les idées qu'il incarne, les hommes qui le représentent, sous forme de sculptures, fresques, bas-reliefs… De ce point de vue le cas de la gare au XIX[e] siècle est assez intéressant[13]: comme élément nouveau qui a procuré à la société industrielle son principal facteur de développement, avec le nouveau rapport espace-temps qu'il a engendré, le chemin de fer célébra cet événement avec tous les fastes de son architecture, de ses sculptures, et de sa richesse décorative. Pour glorifier le spectacle de la modernité technologique naissante, les gares vont réaliser de véritables mises en scène où les façades majestueuses seront traitées comme des décors de théâtre. L'ornementation des gares va alors exalter l'amitié entre les pays qu'elles réunissent, l'évasion qu'elles favorisent, le sentiment national qu'elles permettent, grâce à l'unification du territoire que le système ferroviaire réalise; mais aussi pour commémorer les conflits guerriers, les drames passés, dont elles ont été souvent témoins comme lieux de départ et d'arrivée des soldats.

Comme la cathédrale, la gare naissante était, à sa manière, un grand livre d'images édifiantes, où architecture et arts plastiques participaient à la même unité de sens, au même récit.

Mais aujourd'hui avec l'art abstrait, la narrativité – sans être pourtant inconciliables – a été malheureusement évacuée du contenu des œuvres d'art, tant commémoratives que décoratives, et la communication ne joue plus que sur le seul registre plastique.

2) Rapports sur le plan de l'expression plastique

Il s'agit ici des rapports entre différents domaines plastiques: architecture, sculpture, peinture, composition urbaine, etc. pouvant donner lieu, soit à une unité de style de toutes ces productions, soit alors à une diversité de styles, avec recherche ou non, d'harmonie, de relations entre eux, et de leurs traits plastiques spécifiques...

a) Rapports entre traits plastiques des différentes œuvres

Ces rapports entre productions artistiques différentes peuvent être établis sur diverses catégories plastiques: matériaux, texture, polychromie, forme à partir, par exemple, de leurs significations physionomiques symboliques propres, ou "contrastifs", à l'intérieur d'une même catégorie plastique. Nous ne pouvons développer cet aspect dans le cadre de cet exposé[14].

b) Rapports entre composition urbaine et œuvre d'art: la question de la localisation

C'est ici que le problème de la localisation se pose plus directement. Un des objets de la composition urbaine (*stricto sensu*) c'est aussi de composer en un tout harmonieux les différentes compositions spécifiques particulières à chaque œuvre, et à chaque édifice. Sur ce point, chaque grande époque de l'art a proposé sa vision

particulière de la composition urbaine, sa manière de localiser les œuvres dans l'espace urbain: ces règles géométriques de localisation des œuvres ont des finalités esthétiques et symboliques propres à chaque grande période de l'histoire de l'art[15]. C'est ce qu'à bien étudié le grand théoricien de l'urbanisme Camillo Sitte (1883-1890) dans son livre *L'art de bâtir les villes*[16] (1889) en proposant une véritable typologie historique des modes de localisation des œuvres à différentes périodes: dans l'Antiquité, au Moyen-Age, à l'Age Baroque, à l'Epoque Moderne (XIX^{e} siècle pour lui), et en distinguant géographiquement, les pays du Nord et les pays du Sud de l'Europe. On trouve dans son livre toute une réflexion sur la manière de disposer les œuvres dans l'espace urbain afin de pouvoir produite le meilleur effet[17].

Il écrit par exemple, par rapport au système de localisation médiévale: "A la règle antique consistant à disposer les monuments sur le pourtour des places, vient donc s'ajouter une autre, proprement médiévale, et plus nordique de caractère: ériger les monuments en particulier les fontaines, aux points morts de la circulation."(p.26)

Par rapport au système classique qu'il critiquait, il dit encore: "Nous tenons au contraire le centre de la place pour un seul lieu adapté à l'érection d'un monument, et cela entraîne que sur chaque place, aussi vaste soit-elle, nous ne pouvons ériger, au mieux, qu'un seul monument. Si cette place est irrégulière, de sorte que l'on ne peut en déterminer le centre géométrique, il devient même impossible d'y caser cet unique monument, et l'espace en question devra rester vide à jamais."(p.21)[18]

C'est cette attention à la localisation des œuvres, et à la composition urbaine en général, qui, aujourd'hui, fait défaut.

C'est pourquoi avec Camillo Sitte, nous concluons, en rappelant le rôle essentiel de l'histoire:

"Il faut à tout prix étudier les œuvres du passé, et renforcer la tradition artistique perdue par la connaissance théorique des causes qui fondent la beauté des aménagements anciens. Ces causes doivent être érigées en revendications positives, en règles de l'urbanisme, qui seules pourront nous sortir de l'ornière, s'il en est encore temps."(p.134)

Notes:

1. Serres M., *Rome, Le livre des fondations*, Grasset, Paris, 1983.

2. Sur ce sujet, voir la position de Le Corbusier, *Précisions*, Crès G., Paris, 1930, et sa polémique avec Teige K., "Réponse à Le Corbusier" (1931), *in*: *Le Corbusier, Le passé à réaction poétique*, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, Paris, 1988; ainsi que l'article de Kubova A., "Le Mundaneum, erreur architecturale". Pour une introduction au rapport art et architecture en général et, à propos de Le Corbusier plus particulièrement, lire Besset M., *Qui était Le Corbusier?*, Skira, Lausanne, 1968.

3. Une synthèse de la conception esthétique de De Stjil est donnée dans le manisfeste de Théo Van Doesburg *Pour une architecture plastique* (1924). Une autre approche artistique de l'architecture est défendue également par Wright F. L. dans sa définition de l'architecture organique (*L'avenir de l'architecture*, 1953).
   L'histoire du Bauhaus de Weimar (1919-1924) à Dessau-Berlin (1925-1933) illustre bien l'évolution de l'architecture vers le rationalisme et le fonctionnalisme avec l'absence et le refus de toute préoccupation esthétique: le manifeste de l'un de ses derniers directeurs Meyer H., *Construire*, (1929), sera très clair sur ce problème.
   Il n'est pas possible ici de faire l'histoire du débat sur ce sujet capital, sur les causes du divorce entre art et architecture.

4. La notion d'Art urbain est introduite par Lavedan P., dès son premier livre, *Introduction à l'urbanisme*, Paris, 1926, et dans ses livres suivants: *Histoire de l'urbanisme*, Paris, Laurens H., 1926-1952; ainsi que par Bardet G., *Naissance et méconnaissance de l'urbanisme*, Sabri, Paris, 1951. Il a continué à se développer en France, au sein de la S.F.U., au début du siècle: Agache D., Auburtin M., Redont E., tentèrent une synthèse dans l'ouvrage, *Comment reconstruire nos cités détruites*, Colin A., Paris, 1915; et un enseignement sur cette matière fut dispensé dans la nouvelle Ecole des Hautes Etudes urbaines (1919), succédant à l'Ecole Supérieure d'Art Public.

Pour son histoire, voir les travaux de Gaudin J.-P., *L'avenir en plan*, Champ Vallon, Paris, 1985; et ses articles, "A l'avance, avec méthode. Savoir savoir-faire, et mouvement de professionnalisation dans l'urbanisme au début du siècle", *in*: *Sociologie du travail*, n° 2, 1987; "La genèse de l'urbanisme de plan et la question de la modernisation politique", *in*: *Revue Française de Science politique*, n° 3, juillet 1989; ainsi que le travail collectif qu'il a dirigé, "Les premiers urbanistes français et l'art urbain 1900-1930", *in*: *In extenso*, n° 11, Ecole d'Architecture Paris-Villemin, 1987.

5. Pour l'expérience allemande, cf., par exemple, Piccinato G., *La costruzione dell'urbanistica: Germania 1871-1914*, Officina Edizioni, 1977.
6. La loi du 1 % est apparue en France comme en Suisse au début des années 50.
7. Sur ce thème, les ouvrages sont nombreux, on peut lire Charageat M., *L'art des jardins*, Garnier frères, Paris, 1930: Gromort G., *L'art des jardins*, Vincent Fréal, Paris, 1934; pour une synthèse, le petit livre de Grimal P., *L'art des jardins*, Puf, Paris, 1974.
8. Wölfflin H., *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Gallimard, Paris, 1952; et, *Réflexions sur l'histoire de l'art*, Klincksieck, Paris, 1982.
9. Sur cette notion d'intertextualité, cf., entre autres, Todorov T., Mikhail B., *Le principe dialogique*, Seuil, Paris, 1981.
10. Hugo V., *Notre Dame de Paris*, 1832.
11. Conçue par Vignon (1806) et achevée en 1842 par Huve.
12. Levy A., *Sémiotique de l'espace, Architecture classique sacrée. L'église de la Madeleine à Paris*, thèse de 3ème cycle, E.H.E.S.S., Paris, 1979; "La problématique du syncrétisme des arts dans l'architecture religieuse: le cas de l'église de la Madeleine à Paris", Communication à l'E.A.U.G., Genève, 1989.
13. Sur ce thème, cf., par exemple, *Le temps des gares*, Centre Georges Pompidou C.C.I., Paris, 1978.

14. Sur cette question des traits plastiques, on peut lire Floch J. M., *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*, Hades-Benjamins, 1985; ou Thurlemann F., *Paul Klee, Analyse sémiotique de trois peintures*, l'Age d'homme, Lausanne, 1982; ainsi que Lhote A., *Les invariants plastiques*, Hermann, Paris, 1967.
15. Pour ce problème, cf., entre autres, les travaux de Panofsky E., *La perspective comme forme symbolique*, Minuit, Paris, 1975; Essai d'iconologie, Gallimard, Paris, 1967; *L'œuvre d'art et ses significations*, Gallimard, 1969; ainsi que Riegl A., *Grammaire historique des arts plastiques*, volonté artistique et vision du monde, Klincksiek, Paris, 1978...
16. Sitte, C., *L'art de bâtir les villes. L'urbanisme selon ses fondements artistiques*, Equerre, Paris, 1980 (trad. de l'ouvrage paru en 1889 à Vienne).
17. "Ainsi, même de nos jours, chaque ville présente des réussites plus ou moins grandes dans la disposition de ses monuments, car il arrive que les artistes défendent leurs œuvres avec énergie pour éviter au moins les fautes de goût les plus grossières. Dans tous les cas, cet art souffre cependant de la dispersion des monuments aux quatre coins de la ville. Ici on érige une fontaine, là une statue, et il est bien rare qu'on réussisse à regrouper en un tableau d'ensemble plusieurs édifices importants et quelques monuments."(p.29)
18. "De là est née la légende des places régulières et des places irrégulières, et l'opinion selon laquelle seules les premières sont belles et aptes à recevoir des monuments, en leur centre géométrique, bien sûr. Si l'on se borne à considérer les aménagements modernes, cette façon de voir se justifie. Mais au regard de l'ancien système de construction des villes, elle est fausse: une place irrégulière peut recevoir bien plus de monuments et de statues, parce qu'elle offre plus de possibilités pour les disposer et permet, si on le souhaite, de les isoler avec plus d'effet."(p.21)

Peut-on exposer l'art en ville?

Sven SANDSTRÖM

Oui, on peut exposer l'art en ville et on peut exposer la population d'une ville à l'art. Si on se réfère aux expositions temporaires, on l'a fait bien des fois depuis trente ans. Souvent ces manifestations ont eu un succès notable, si on se limite à considérer les réactions du public actif, initié, le public des galeries et des musées d'art moderne. Mais n'y a-t-il pas toujours eu une ambition primordiale derrière les expositions d'art contemporain dans les rues et sur les places, à savoir de le confronter à un nouveau public, avec ceux qui formaient un "non-public" jusqu'alors? On a pu trouver dans les actes et les propos de ces expositions l'expectative que cette confrontation porterait immédiatement ses fruits. On peut deviner qu'au fond de cette conception était fréquemment sous-jacente l'idée que tout le monde possède une compréhension innée des formes et des expressions artistiques; le problème avec un non-public ne serait qu'un problème de stimulante confrontation et de dis-

tribution d'un art véritable et vital. Sans contester entièrement cette conception, je la trouve fort incomplète. Un artiste qui nous offre quelque chose de nouveau tend à nous donner des signaux concernant ce qu'il a trouvé et il se fonde, comme le public initié, sur sa connaissance du proche passé. En tout cas, si on a le regard rivé dans le sens opposé, il n'est pas prévisible que l'on comprenne les intentions derrière l'œuvre. Bien de ces initiatives destinées à stimuler un nouveau public à l'art contemporain ont cherché à persuader les gens à tourner la tête dans la bonne direction.

Cependant, les différents projets ont reposé sur des conceptions et des expectatives bien diverses. La plupart de ces événements ont néanmoins une importante similarité. Nommons les expériences de Liverpool dans les années 60, les expériences danoises à Holstebro et Albertslund dans les années 70, l'art dans la rue à Hanovre en 1974, le projet avec des sculptures dans le centre de la ville de Münster en 1987, ou encore les investissements des années 70, toujours permanents, dans les villes nouvelles autour de Paris destinés à enrichir, dès leur édification, ces entités urbaines importantes construites en quelques années. En général, on ne s'est pas contenté d'établir une distribution d'œuvres d'art de qualité dans l'espace central de la ville. Souvent des activités de stimulation et de participation ont formé un programme très actif durant toute la période de l'exposition. Toutefois, à ma connaissance, ces activités ont visé simplement à inviter les gens et à créer un contact plus approfondi et vital avec les œuvres en place plutôt qu'à développer des bases de compréhension plus profondes et générales. Bien souvent, les œuvres elles-mêmes ont révélé les problèmes en faisant allusion aux idéaux périmés.

Les programmes relatifs à des conceptions de l'"art en ville" expriment à maintes reprises l'idée qu'avec cet art on change véritablement et profondément la ville, même si ce n'est que temporairement, qu'il cause, pour ainsi dire, une sorte d'enchantement et que, au retour au quotidien, quelque chose doit être transformé. Bien entendu, un visiteur d'esprit ouvert approuve volontiers le changement parfois presque féerique alors qu'un citoyen attaché à l'inaltérabilité ou à la constance des symboles de son milieu pourra se trouver bien aliéné dans la ville et fortement frustré par son changement.

La question centrale ne concerne cependant pas les effets immédiats, bien que souvent décisifs, mais les effets de longue durée. Il serait fort intéressant de lire des études sur la situation un an ou plus après l'exposition.

Il existait évidemment entre les projets une distinction relative aux œuvres exposées; de plus celles-ci se distingaient entre elles par la nature de leur présence dans la rue.

Quelques unes de ces expositions présentaient le caractère d'une exposition de galerie transportée dans la rue où chaque œuvre, soigneusement mise en valeur, attirait isolément l'attention. Alors il pourrait sembler naturel que ce soit avant tout le public habituel de ces expositions qui, des galeries, les suit dans la rue et qu'elles n'engagent que très marginalement les autres citoyens.

On aurait pu s'attendre à une réaction d'indifférence de la part de ceux qui n'ont pas été préparés à cette rencontre car la rue se prête continuellement à des manifestations et à des activités diverses, souvent incompatibles, qui ne s'adressent

qu'à une petite fraction des gens qui y passent. On a l'habitude généralement d'économiser son attention en ne regardant que ce qui nous fait face.

On pourrait donc croire que cette sélection opérée dans la rue par les individus dont l'attention est le plus souvent dirigée vers ce qui fait partie de leur sphère d'intérêt devrait rendre les expositions du type "art dans la rue" imperceptibles à une majorité de gens. Pourtant l'une de nos préoccupations majeures concernant des expositions de ce genre dérive des nombreuses réactions, parfois violentes, des personnes qui, apparemment, ne font pas partie du public habituel des galeries. Cela vient d'être clairement exposé dans une étude de Dario Gamboni, publiée cette année, consacrée à l'iconoclasme en relation avec la 7ème exposition d'art plastique suisse à Bienne.

Il est vrai que les expositions du type "art dans la rue" ont normalement été accompagnées d'une publicité considérable adressée à un vaste public; cependant, je doute que cette invitation générale puisse expliquer le vif engagement et les fortes contestations des gens ne provenant pas du public actif. Le caractère engagé et émotif de ces manifestations exige une explication plausible sur le fait que ces gens qui ne s'intéressent pas à l'art contemporain ne passent pas automatiquement, dans la rue, outre celui-ci. Peut-être que, tout de même, chacun se sent vraiment concerné, peut-être que tout le monde, en principe, a accès à l'art comme Institution culturelle. Peut-être que l'art des expositions pourra alors être considéré comme une affaire personnelle, de même que chacun peut faire des erreurs en secret sans que cela ne nous regarde. Et, peut-être que l'art en ville, rendu inévitablement public et entrant en plus dans une fonction prévue par la tradition, devient

l'affaire de tout le monde? Si ces conceptions s'enchaînent régulièrement, il s'agit donc pour le particulier de décider si l'exposition utilise la neutralité de la rue ou sa fonction d'espace public et officiel.

Pour répondre à ces suggestions, il est nécessaire de recourir aux fonctions suffisamment élémentaires et stables d'art public pour former un concept institutionnalisé de tous.

Dans notre cas, je crois pouvoir discerner trois fonctions de ce genre qui sont bien souvent remplies dans de vieilles villes relativement importantes; parmi celles-ci deux remontent directement à l'antiquité classique alors que la troisième a des racines avant l'antiquité même, bien que son application urbaine ne se soit produite qu'au XIX^{e} siècle. Les types de fonction envisagés sont: le monument devant le palais du pouvoir ou sur la grande place, le puits décoré sur le marché central et les sculptures du parc de la ville.

Les types de sculptures concernant ces trois principales fonctions ont été, du moins autrefois, bien distincts les uns des autres.

Si le parc communal est dans la plupart des cas une contribution du XIX^{e} et du XX^{e} siècles, il a hérité de la tradition sculpturale des jardins de château des XVI^{e} et XVII^{e} siècles pour lesquels le parc de Versailles servait de modèle sans comparaison.

Le monument de la place centrale représente avant tout un souverain ou un commandant ou encore remplit d'une autre façon, la fonction de symbole digne d'autorité, de force ou de sagesse politique. Dans les récents projets que j'ai suivis dans mon pays et qui concernaient des sculptures destinées à un emplacement compa-

rable, j'ai souvent rencontré des magistrats prêts à accepter une œuvre radicalement non-représentative à condition qu'elle possède un caractère de force maîtrisée, qu'elle soit massive plutôt que légère, fermée plutôt qu'expansive, etc. Pour des emplacements moins primordiaux, il a été moins facile de discerner une préférence de type.

Les puits d'autrefois, parfois richement ornés de sculptures, étaient utilisés chaque jour. Il y avait à Rome dès l'antiquité des fontaines qui, au lieu des puits, servaient de réservoir d'eau pour la population; mais, en principe, ce n'est qu'au XIX[e] siècle que les fontaines se multiplièrent en pleine ville. Les fontaines sont très populaires, du moins en Scandinavie, et on peut constater que les formes plastiques considérées comme avancées et inaccessibles à un non-public ne constituent pas les mêmes obstacles à l'approbation d'une fontaine au flux d'eau généreux.

Ceci mis à part, c'était avant tout dans les parcs, à partir de l'époque des flâneurs, que l'on rencontrait des fontaines. La connexion fontaine-jardin a d'ailleurs des traditions qui remontent à l'Ancien Orient et aux jardins d'Eden. C'est aussi dans les parcs que l'on retrouve le plus souvent, et ceci depuis Versailles, des déesses, des nymphes et des ondines en bronze ou en marbre. En relation avec cette coutume d'animer la "nature" symbolisée du parc avec les esprits gracieux de la nature, se perçoit une tradition d'intimité et de sensualité dans l'ensemble des sculptures des parcs traditionnels.

Ces trois types de fonctions/emplacements pourraient sans doute être élargis et modifiés mais, pour chacun d'eux, il existe un certain nombre de modèles ordi-

naires de sculptures, familiers à tout le monde. Il est prévisible que moins la connaissance de l'art est large, plus l'individu s'en tient aux traits familiers.

Les *Nanas* de Niki de Saint-Phalle qui, dans le programme de l'art dans la rue à Hanovre en 1974, furent disposées près du centre de la ville, causèrent de bien vives réactions. Plusieurs *Nanas* occupaient des emplacements de "sculpture de parc": probablement ces dames exubérantes non seulement usurpaient leur site mais ridiculisaient aussi les délicates nues imaginaires de bronze qu'elles remplaçaient.

Ce débat concerne des attitudes plutôt que des expériences esthétiques. Le rôle de la tradition de même que la manière et le degré de compréhension de celle-ci par un public très large ne sont pas entièrement couverts de théories précises, bien que les études de Pierre Bourdieu sur les musées et sur la photographie fournissent des indications très précieuses. Une série d'interviews réalisés en Suède, il y a quinze ans, avec environ une quarantaine de mes contemporains peu intéressés à l'art, a permis d'indiquer très clairement que les mots "monument" et "statue" leur étaient bien plus familiers que n'importe quel concept esthétique. Le mot "art" leur faisait beaucoup plus penser à "commémoration" et "représentation" plutôt qu'à des qualificatifs tels que "beau" ou "expressif" ou même "décoratif". Il faut relever que les livres d'école utilisés par cette génération (de même que ceux utilisés malheureusement encore aujourd'hui dans l'éducation primaire) n'actualisent l'"art" qu'en rapport à des textes historiques, en qualité d'illustrations ou de manifestations de pouvoir. Le fait que l'art public d'autrefois comportait pratiquement constamment la glorification du Pouvoir ou servait à l'Eglise de témoignage pour la

foi, peut contribuer à expliquer l'enracinement profond de ces symboles de la culture historique. Ceci peut également expliquer la revendication des valeurs peut-être inconscientes qui se manifeste lors de combinaisons modernisme-emplacement "réservé".

Si un projet "l'art en ville" change l'aspect de la ville, le détourne et provoque des contestations parfois très vives, on peut facilement déceler une parenté entre, d'une part, ces réactions d'adultes face à l'art contemporain et, d'autre part, les réactions fréquentes d'adultes contre certaines entreprises de la jeunesse, spécialement s'il s'agit d'adolescents. Eux aussi cherchent parfois à changer le cadre familier, à introduire l'inattendu, des turbulences de l'imagination, de la culture alternative. Est-ce que ces expositions ont été accueillies par cette jeunesse comme un geste d'amitié? Est-ce que la jeunesse participe avec sympathie à ces expositions?

Oui, on a noté une forte participation de la jeunesse. Il y a eu collaboration avec cette dernière. Toutefois, d'après les comptes rendus (par exemple à Hanovre et à Liverpool), c'est surtout par les écoles et les professeurs de dessin d'avant-garde que l'on a établi ce contact direct avec de jeunes gens; leur collaboration, bien qu'encadrée, était assurément positive et spontanée. L'exubérance de l'expression de cette jeunesse put être contenue jusqu'à un certain degré. La couleur permit d'exprimer un style personnel, bien que l'expression maladroite sur les surfaces et les objets offerts à leur labeur fut inévitablement corrigée. Etc.

Cette jeunesse constitue bien sûr un public intéressant. En fait, il s'agit d'un public en quelque sorte déjà recruté qui existe indépendamment de ces importantes

expositions en ville. Bon nombre d'entre eux va se retrouver, d'ici dix ans, dans les expositions d'art. Pour eux, l'art fait partie d'une vie sociale.

Mais qu'en est-il de ceux qui peignent en cachette sur les murs de la ville, dans les tunnels et même sur les statues? De ceux qui lancent les messages d'une jeunesse marginale qui prétend refuser d'accepter les valeurs des adultes et qui a l'ambition d'abolir leurs symboles de valeurs établies, éternelles et stables? Cette jeunesse ne semble pas se mêler au public dans la rue; au contraire, il est fort probable que nous la retrouvions parmi ceux qui saccagent les œuvres exposées. Est-ce possible, et comment alors expliquer que les mêmes adolescents puissent s'attaquer aux installations et aux objets de prestige de leurs parents et aux œuvres modernes dans la rue?

Faute de réponses précises, il nous faut émettre des hypothèses. En Suède, à plusieurs reprises, des bandes de jeunes se sont attaquées à la propriété d'immigrés et aux immigrés eux-mêmes en écrivant et en criant des slogans provenant sans aucun doute de leurs parents, des ouvriers indigènes. L'enquête a cependant démontré que plusieurs jeunes avaient commis des attentats analogues aux maisons et aux objets des ouvriers suédois mêmes. Leur lutte est donc sur deux fronts. Par rapport à l'art non-conventionnel, cette jeunesse peut commettre des actes de vandalisme et rien ne contredit l'idée que ces actes ont une relation directe avec les valeurs qu'ils défendent dans leurs conversations et dans leurs propres attitudes. Un des fronts correspond peut-être à une menace envers les valeurs établies, tandis que l'autre correspond à leur besoin de sonder, de provoquer, ce qui ne veut pas dire nécessairement rejeter. Ce qui est conventionnel chez un jeune

permet ou plutôt demande vérification par un examen continuel et critique qui, parfois, peut être éclairé par des provocations, car c'est justement la reconsidération des valeurs qui forment la base de sa vie sociale d'adulte.

Si cela est juste, les actes de contestation envers les œuvres qui semblent nier la tradition valable pour eux, peuvent très bien avoir été commis en tant qu'expression d'adhésion et de soutien aux réactions du grand public.

La contestation dans l'art actuel doit donc pouvoir être comprise comme un acte interne de la culture générale en vigueur dans leur groupe. S'il en est ainsi, cela confère paradoxalement une toute autre importance à leur réaction envers le refus de l'artiste contemporain de baser sa création sur le modèle, pour l'art public, qui leur est le plus naturel, étant donné la base des conceptions dans une tradition et un enseignement élémentaire historique qui ne comporte pas une initiation réelle à l'art créatif.

Le succès d'une exposition d'art en ville se mesure normalement, à l'intérieur de la vie artistique, par les évaluations des critiques aussi bien sur l'ensemble de l'exposition que sur la particularité de chaque œuvre. Le succès des artistes est confirmé avant tout par les jugements favorables aux œuvres émis dans les journaux et les revues. Dans une série d'articles consacrés aux événements, j'ai constaté à plusieurs reprises que les critiques se regroupent au moins en trois camps: ceux qui sont positivement intéressés à l'expérience de la confrontation avec l'art actuel, le grand public, à savoir ceux qui cherchent à discerner les qualités essentielles de chaque œuvre et enfin ceux qui ont une attitude défavorable à l'égard de l'art contemporain progressiste.

Le public actif considère toujours beaucoup les critiques plus ou moins professionnels même s'il ne partage pas leurs jugements.

Pour le grand public cependant, les pages dédiées à la culture sont rarement prises en considération et estimées. Pourtant, les articles favorables à l'exposition, considérée dans son ensemble, sont souvent publiés dans des pages plus populaires de reportage ou de loisir, et non pas dans les pages culturelles.

Exposer des œuvres qui ont été conçues sans une idée précise de leur emplacement futur cause des problèmes aux organisateurs et à leurs aides artistiques. Il en est de même en ce qui concerne l'intégration dans une ville d'une œuvre monumentale conçue dans de telles conditions mais non pas pour cet emplacement même.

Exposer des sculptures dans un parc est souvent une toute autre affaire: la critique très positive des grandes expositions de sculpture contemporaine à Battersea Park à Londres et à Middelhein près d'Anvers est due, outre les qualités plastiques et le renom des sculpteurs, surtout à l'harmonie entre les sculptures et le site et aussi, sans doute, au fait qu'il n'y avait pas d'interférence esthétique marquante entre chaque sculpture. Exposer des sculptures d'un certain format dans des parcs équivaut à leur offrir en plein air, ce qui leur est plus naturel, l'espace d'une galerie correctement agencée. Il n'est pas étonnant que la critique professionnelle, parfaitement à son aise, avait tendance à discuter des œuvres sur un plan idéal, en considérant leur cadre de façon secondaire, soit au début, soit à la fin de leur argumentation.

A Liverpool, les activités de l'art en ville se basaient sur l'idée qu'il fallait simplement confronter les gens avec l'art de la plus haute qualité qu'on puisse trouver et engager le grand public à son tour ainsi que les enfants, en les encourageant à s'exprimer dans des activités créatives sans prétention professionnelles. Pour le projet de Hanovre, on engagea des artistes qui avaient déjà démontré un intérêt pour l'environnement urbain avec tous ses effets disparates, forts et changeants. Bien entendu, il y avait aussi de l'art que l'on pouvait qualifier de sérieux selon la tradition, "l'art du piédestal" comme l'appelèrent les brochures de l'exposition. On était toutefois conscient de la différence et leur présentation en tint compte. Néanmoins, évidemment, la différence se fit remarquer et il paraît, par exemple, que les "œuvres sérieuses" furent bien plus couvertes de graffiti que celles qui présentaient un aspect humoristique ou qui s'intégraient dans le milieu par l'appropriation en quelque sorte d'une matière familière au milieu quotidien, tels les tubes de néon.

Parmi les journalistes qui suivirent ces expositions, certains se solidarisèrent avec l'entreprise non pas tant en se concentrant sur les œuvres en général mais en apportant des argumentations sur les intentions et les agencements. Naturellement, pas tous osèrent formuler une critique négative aux œuvres des artistes établis qui pouvaient leur déplaire. On note parfois, parmi ces écrits, une conception de l'ensemble en qualité d'événement continuel, une sorte d'"happening". D'ailleurs, sans doute, quelques artistes avaient cherché à témoigner qu'une telle expérience était naturelle pour eux.

On remarque donc une ouverture considérable, ne serait-ce que dans les différentes conceptions de ces expositions dont j'ai parlé, et il y en aurait sans doute

encore d'autres à ajouter. Rien que le fait de décider, après coup, si un événement a réussi ou non, pose des problèmes insurmontables. Tout d'abord, on peut imaginer que les buts des projets étaient différents. Ensuite, même dans les cas où il y a eu de nombreuses manifestations hostiles (des graffiti, etc.) ceci ne nous explique pas les réactions de la majorité. Un seul fait est hors de discussion: mises à part les manifestations hostiles, le grand public n'a pas laissé d'autres traces de nettes réactions. C'est aussi le résultat dont on doit tenir compte. Si le but a été celui de remuer, d'actualiser, d'opposer quelque chose à de vieilles traditions alors, sans nul doute, ceci a été atteint. Et, cela est déjà beaucoup. Personne ne pourra en mesurer les effets mais l'expérience de nos amis et confrères faisant partie du public actif nous enseigne, je crois, que les chocs initiaux ont été souvent décisifs pour l'intérêt de l'art futur. Si le but a été, en revanche, celui de valoriser les artistes en personne et de les faire connaître aux acheteurs et aux organisateurs, alors on a pu constater des réussites. Le fait qu'on retrouve toujours quelques artistes ayant participé à un projet prendre part à d'autres en témoigne. Les sculptures exposées en ville et qui demeurent en place, avec ou sans socle, le prouvent également.

Reste à savoir ce que le grand public a retenu de ces aventures. Je n'en sais rien et si je peux le deviner, je crois aussi pouvoir démasquer mes chimères: les idées d'une stratégie éducative et stimulante à long terme. Mais cela, c'est une toute autre histoire.

Annexes

Programme

Art~public

A propos des Fonds de décoration en Suisse

Genève, UNI II

les 18 et 19 novembre 1989

Les Fonds de décoration et institutions analogues gèrent l'affectation d'une partie du budget de construction des bâtiments et des espaces publics à l'acquisition d'œuvres d'art destinées à ces lieux.

Durant cette dernière décennie, la plupart de ces institutions ont été amenées à modifier leur structure et leurs modes de fonctionnement.

Ces modifications peuvent être interprétées comme le signe d'un besoin de redéfinir une politique culturelle, et plus précisément celle engagée par le mécénat d'Etat.

L'art public, particulièrement l'implantation des œuvres d'art dans le territoire bâti, témoigne le plus manifestement des relations établies, par l'action directe de l'Etat, entre l'art et la société.

Samedi 18 novembre 1989

Les projets d'art public: conceptions et perspectives

Valentina ANKER, Genève historienne d'art, présidente du comité d'organisation	Pourquoi de colloque? Rupture et tradition
Christian GROBET, Genève conseiller d'Etat, chargé du Département des travaux publics	Le Fonds cantonal de décoration et d'art visuel de Genève
René EMMENEGGER, Genève conseiller administratif, chef du Département municipal des beaux-arts, de la culture et du tourisme	Le Fonds municipal de décoration de Genève
Dario GAMBONI, Lausanne historien d'art	Arts, publics, pouvoirs: anatomie d'une gageure
Jacques HERZOG, Bâle architecte et sculpteur	Trois projets de Herzog & de Meuron
Claes OLDENBURG, New York artiste et Coosje VAN BRUGGEN, New York écrivain et partenaire de Claes Oldenburg pour les projets à grande échelle, ont souhaité que leur conférence ne soit pas éditée	L'esprit du monument
Eric PERRETTE, Lausanne directeur de l'Arrondissement 1 de l'Office des constructions fédérales	L'art et l'architecture; l'intervention des artistes dans les constructions de la Confédération
Paul MEYER, Zurich architecte, professeur à l'Ecole polytechnique fédérale de Zurich	La commande artistique à l'Université de Zurich

Jürg BOHLEN, Gilles PORRET, Philippe SPAHNI, artistes et Alfredo MUMENTHALER, Genève architecte	Présentation du projet de décoration pour Uni III Genève, réalisé avec Max Bill
John ARMLEDER, Genève artiste	L'art est toujours public
Thomas HUBER, Mettmann (Allemagne) artiste, *	Comment le capital se transforme en savon
Carmen PERRIN, Genève artiste	Un travail possible
Rémy ZAUGG, Bâle artiste, *	Projet pour Münster
Rem KOOLHASS, Londres et Rotterdam architecte, *	Travaux récents, ou l'impossibilité de l'art dans l'architecture des métropoles

Dimanche 19 novembre 1989

Rapports européens

Jacques LEENHARDT, Paris sociologue et critique d'art, professeur à la Haute Ecole en sciences sociales, Paris	Le soutien public à la création artistique contemporaine
André MURE, Paris délégué au Conseil supérieur du mécénat culturel, Paris	Les FRAC et l'art dans l'espace public
Sven SANDSTRÖM, Lund (Suède) historien d'art, professeur à l'Université de Lund	La galerie d'art la plus longue du monde
Antje VON GRAEVENITZ, Amsterdam historienne d'art, professeur à l'Université de Cologne	Gibt es noch immer eine Krise der Kunst am Bau? Überlegungen zur holländischen Situation

Friedrich MESCHEDE, Münster directeur artistique et administratif du Westfälischer Kunstverein Münster	Die Skulptur geht in die Stadt

Vers une théorie de l'art public

Jean-Christophe AMMANN, Francfort-sur-le-Main directeur du Museum für moderne Kunst de Francfort-sur-le-Main	L'art dans l'espace public
Richard SENNETT, New York sociologue, professeur au Center for Humanistic Studies, New York University, New York,*	Art public et espace public
Gerald SILK, Phildelphia (USA) professeur à la Temple University, Tyler School of Art, Pennsylvania (USA)	Away from a Theory of Public Art
André DUCRET, Genève sociologue, chargé d'enseignement à l'Ecole d'architecture de l'Université de Genève	Espace public et art contemporain: qui est compétent?
Albert LEVY, Paris et Genève architecte, chargé d'enseignement à l'Ecole d'architecture de l'Université de Genève et chargé de recherches au CNRS, Paris	L'œuvre d'art et sa localisation: un dialogue nécessaire
Rémy ZAUGG, Bâle artiste, *	Une théorie?
Sven SANDSTRÖM, Lund (Suède) historien d'art, professeur à l'Université de Lund	Peut-on exposer l'art en ville?

* n'a pas pu être présent: et n'a donc pas envoyé son texte (à l'exception de Thomas Huber)

L'Association internationale des critiques d'art (AICA)

Créée à la suite de deux congrès internationaux (1948 et 1949) tenus au siège de l'UNESCO, l'Association internationale des critiques d'art regroupe les critiques d'art désireux de développer la coopération internationale dans le domaine de la création, de la diffusion et de la culture artistique. Elle a pour but de promouvoir les disciplines critiques dans le domaine de l'art et de contribuer à en assurer les fondements méthodologiques, de protéger les intérêts moraux et professionnels des critiques d'art et de faire valoir en commun les droits de tous ses membres, d'assurer une liaison permanente entre ceux-ci en favorisant les rencontres internationales, de faciliter et d'étendre l'information et les échanges internationaux dans le domaine des arts plastiques, de contribuer au rapprochement et à la connaissance réciproque des cultures, d'apporter sa collaboration aux pays en développement. l'Association peut collaborer avec tout organisme poursuivant essentiellement des buts culturels. L'AICA a été admise en 1951 au statut d'ONG auprès de l'UNESCO (organisation internationale non-gouvernementale catégorie B, relation d'information et de consultation).

Le Fonds de décoration et d'art visuel du canton de Genève

Le Fonds de décoration et d'art visuel de la République et canton de Genève a été créé en 1949 par un arrêté du Conseil d'Etat (gouvernement cantonal) et a pour mission, selon la loi, de pourvoir à la décoration des bâtiments publics cantonaux et de leurs abords, d'une part, et de promouvoir à cette occasion la création artistique, dans les domaines plastique et visuel, par les artistes vivant et travaillant pour la plupart dans le canton de Genève.

Une commission consultative nommée et renouvelée au début de chaque législature (tous les quatre ans) gère les fonds publics mis à disposition (prélèvement de 1% sur les crédits de construction de bâtiments et de routes cantonaux) par l'achat d'œuvres dites mobiles (tableaux, tapisseries, etc.) et intégrées (sculptures, pièces diverses, etc.), l'organisation de concours restreints ou généraux de décoration artistique et enfin des commandes directes auprès d'artistes choisis.

Composée de onze membres indépendants de l'administration cantonale et issus des milieux professionnels de l'art, cette commission entend promouvoir la création contemporaine et en faciliter l'accès à un large public.

Le Fonds de décoration de la Ville de Genève

Le Fonds de décoration de la Ville de Genève a été créé en 1950 par arrêté du Conseil municipal pour permettre la "décoration" des édifices publics et sites urbains.

Alimenté par un prélèvement de 2 % sur les coûts de construction et de restauration des bâtiments de la Ville de Genève, le Fonds est mis à la disposition de l'exécutif municipal (Conseil administratif) pour l'achat ou la commande d'œuvres artistiques, l'organisation de concours, ainsi que pour la gestion et la conservation de sa collection.

Une commission, composée de dix personnes choisies dans l'administration ainsi que dans les milieux artistiques et professionnels concernés, conseille l'exécutif municipal quant à l'opportunité de commander ou d'acquérir une œuvre, ou encore d'ouvrir un concours dont elle détermine le type et la composition du jury.

Cette publication a été placée sous la responsabilité de Valentina Anker,
la rédaction était confiée à Isabelle Lacour, Fonds cantonal de décoration et d'art visuel
et le graphisme à Jérôme Baratelli, Genève.
Les textes des interventions ont été préparés par Carolina Fuchs-Zoppi, secrétaire du colloque,
et saisis en informatique par Dominique Mouchet, Genève.

La photocomposition a été effectuée par Daniel Galasso à l'Ecole des arts décoratifs
et l'impression réalisée par Médecine et Hygiène, Genève.

La présente publication des actes du colloque "art~public",
organisé par la section suisse de l'AICA les 18 et 19 novembre 1989,
a été financée par le Fonds de décoration et d'art visuel de l'Etat de Genève.
Qu'il trouve ici l'expression de la très vive gratitude de l'AICA, Section suisse et des organisateurs.

La présente publication, composée en Helvetica,
a été tirée à 1000 exemplaires
sur papier Edition Volumineux blanc, main 1,75 mat CM3/90 gr m².
La photocomposition a été effectuée par Daniel Galasso,
la photolithographie et l'impression par Médecine et Hygiène, Genève.

Achevé d'imprimer le 22 juin 1992