

L'art public à l'ère de la démocratie culturelle Public Art in the Era of Cultural Democracy

Jean-Philippe Uzel

Number 49, Fall 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9667ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

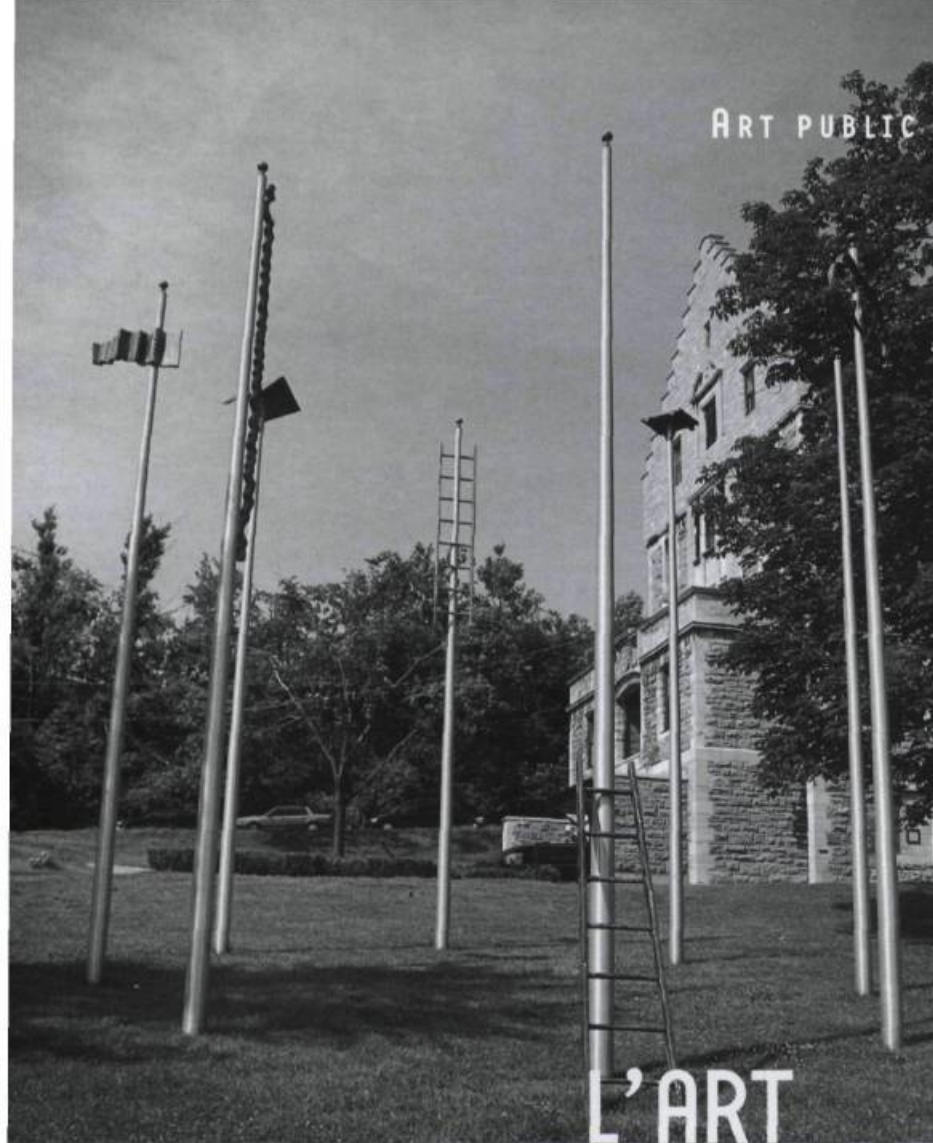
0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Uzel, J.-P. (1999). L'art public à l'ère de la démocratie culturelle / Public Art in the Era of Cultural Democracy. *Espace Sculpture*, (49), 15–20.



L'ART PUBLIC À L'ÈRE DE LA DÉMOCRATIE CULTURELLE

JEAN-PHILIPPE UZEL

Michel Goulet, *Les moments magiques*, 1995. Aluminium, bronze, laiton. Hauteur : 7 m. Hôpital Royal Victoria, Montréal. Photo courtesy of Christopher Cutts Gallery, Toronto.

L'art public est, par définition, inséparable de l'espace public. Celui-ci peut être entendu au sens restreint d'un espace urbain fréquenté par un public (la rue, la place, le parc...), mais il est aussi, et surtout, cet espace virtuel où se jouent les affaires de la cité. En ce sens, l'art public, qu'il soit ou non engagé, est un art par nature politique. Aussi semble-t-il légitime d'interroger les politiques culturelles et artistiques qui en orientent les finalités. Le cas de la France semble particulièrement intéressant à étudier, surtout depuis l'arrivée au pouvoir de la gauche en 1981 qui s'est accompagnée de la mise en place d'une structure administrative destinée à soutenir la création plastique contemporaine. C'est dans ce contexte que l'on a assisté à une relance de la commande publique

PUBLIC ART IN THE ERA OF CULTURAL DEMOCRACY

By definition, public art is inseparable from public space. Public space may mean an urban space frequently used by the public, such as a street, a square, or a park, but it is also a space where city life takes place. In this sense, public art is political by nature, whether it is politically committed or not. Also, it seems legitimate to question the cultural and artistic politics which direct public art's outcome. France has a particularly interesting case to study, especially since the political left came to power in 1981 and set up an administrative structure to support the creation of contemporary art. It was in this context that a revival of public commissions began in 1983. However, after several very active years there has been some falling off in the rhythm of commissions since the beginning of the 1990s (especially since 1992), and some people do not hesitate to call it a "décommande publique" (public cancellation).¹ In response to the articles written by Sylvie Lagnier (*Espace* n° 48 and 49), I would like to suggest several reasons why questioning and doubt have slowed down public commissions in France.

A comparison of two paradigms

Two largely antinomic paradigms are actually at work directing cultural politics in Western countries: the *democratizing of culture and cultural democracy*.² The

à partir de 1983. Après plusieurs années très dynamiques, on assiste pourtant, depuis le début de la décennie 1990 (singulièrement depuis 1992), à un certain essoufflement du rythme des commandes, d'aucuns n'hésitant pas à parler de « décommande publique ¹ ». En écho au dossier présenté par Sylvie Lagnier (*Espace* n°s 48 et 49), nous aimerions suggérer quelques pistes susceptibles d'éclairer les questionnements et les doutes qui sont à l'origine de ce ralentissement de la commande publique en France.

Deux paradigmes en confrontation

Deux paradigmes, largement antinomiques, sont actuellement à l'œuvre au sein des orientations des politiques culturelles des pays occidentaux : celui de la *démocratisation culturelle* et celui de la *démocratie culturelle*². Le premier correspond aux objectifs que se fixait Malraux en 1959 avec la création du ministère de la Culture : rendre le « Grand Art » accessible au plus grand nombre³. Derrière ce projet politique se cachait une conception particulière de l'œuvre d'art : la seule présence de sa reproduction photographique suffisait à provoquer un choc esthétique chez le public et à le faire communier avec la dimension universelle de l'art. L'art s'inscrivait ainsi dans le projet civilisateur des Lumières. L'Espace public était celui de la République une et indivisible où les citoyens sont égaux, sans aucune distinction de sexe, d'origine sociale, de niveau d'éducation... Les débuts de la commande publique, au XIX^e siècle, ont déjà été étroitement liés à cette croyance républicaine. Celle-ci prit son envol dans les premières décennies de la Troisième République (1870-1940), marquées par les politiques de démocratisation scolaire de Jules Ferry (laïcité et obligation de l'enseignement primaire). Lorsque les municipalités républicaines voulaient commémorer l'histoire, les grands hommes et les valeurs de la République, et contrebalancer ainsi l'importance de l'architecture et de la sculpture religieuse, elles faisaient appel à la sculpture publique. C'est dans ce contexte que Rodin réalisa ses grandes commandes : *Les Bourgeois de Calais* (1884), *Victor Hugo* (1890), *Balzac* (1890)...

Le paradigme de la *démocratie culturelle*, dont l'apparition est beaucoup plus récente, remet radicalement en cause le précédent. Il ne s'agit plus d'élever le public vers l'Olympe de l'art, mais au contraire de légitimer et de soutenir les pratiques culturelles dans toute leur diversité et de permettre à tous les goûts de trouver satisfaction. Ce parti pris pour la diversité culturelle fait en sorte qu'il n'existe plus aucun rapport de hiérarchie entre les différents types de création. Le « Grand Art » est mis sur un pied d'égalité avec la bande dessinée, le design, la mode... L'Espace public est fragmenté, toutes les opinions y ont droit de cité. Nous sommes dans ce que Jürgen Habermas a récemment qualifié de « démocratie radicale⁴ ». Dans ce contexte, l'État s'adresse à des publics aux contours sociaux et culturels extrêmement variés.

La coexistence depuis une vingtaine d'années de ces deux paradigmes ne va pas sans créer certaines crispations au sein des ministères de la culture. En France, le problème a été quelque peu éludé jusqu'à récemment, le doublement du budget de la culture en 1982 ayant permis d'éviter les arbitrages douloureux. Toutefois, en matière de commande publique, la décennie 1980 a connu quelques belles réussites et a été l'occasion pour les artistes issus de l'art conceptuel et de l'art minimal (Daniel Buren, Jean-Pierre Raynaud, Bernar Venet...) d'intervenir dans l'espace public avec des moyens très importants. À partir du début des années 1990 et avec une crise de l'urbanité de plus en plus visible, une réorientation très nette se dessine dans la politique de la commande publique : face à un art en dialogue critique avec son environnement, on voit apparaître un art public fonctionnel, voire utilitaire, visant à répondre aux besoins de telle ou telle catégorie sociale ou au malaise de telle ou telle autre. Cette nouvelle orientation, qui s'inscrit de plain-pied dans la logique de la démocratie culturelle, ne va pas sans poser certains problèmes.

La reconnaissance d'un art critique

Du début des années 1950 jusqu'au début des années 1980, l'art public en France obéit largement aux objectifs de la démocratisation cultu-



democratizing of culture corresponds to the objectives set out by Malraux in 1959 when he created the Ministère de la culture: to make "High Art" accessible to the majority of people.³ Underlying this political project was a particular notion of a work of art: just the presence of its photographic reproduction was enough to provoke an aesthetic shock for the public, to make them share in the universal dimension of art. Art was then inscribed in the civilizing project of enlightenment. Public space was like the Republic, one and undivided, where all citizens are equal without any distinction of sex, social origin, level of education, and so on. The beginnings of the public commission in the 19th century were already closely tied to this republican belief. Public commissions were popular in the first decades of the Third Republic (1870-1940), influenced by Jules Ferry's politics of democratizing the schools (secularized, primary education made obligatory). When republican municipalities wanted to commemorate history, great men and the values of the Republic, and to thwart the preponderance of religious sculpture and architecture they put out a call for public sculpture. It is in this context that Rodin made his great commissions: *Les Bourgeois de Calais* (1884), *Victor Hugo* (1890), *Balzac* (1890), and so on.

The paradigm of *cultural democracy*, which makes its appearance much more recently, radically questions the preceding one. The aim is no longer to elevate the public to the superior qualities of art, but on the contrary, to justify and support cultural practices in all their diversity and to satisfy all tastes. This bias for cultural diversity sees

Mario Merz, *La suite de Fibonacci*, 1991-1995. Tramway de Strasbourg. Photo: Topos 1992.



Joseph Kosuth, *Ex Libris, hommage à Champollion*, 1991. Figeac. Photo : Topos 1992.

relle. Comme le montre bien Sylvie Lagnier, de l'arrêté du 1% de 1951, en passant par le symposium de sculptures de Grenoble jusqu'aux expérimentations des Villes Nouvelles, il y a une volonté de soutenir la création et, dans le même temps, de familiariser le public avec la sculpture moderne et son langage formel réputé difficile. Ce dialogue, qui se veut « constructif », entre l'œuvre et le public, passe également entre l'œuvre et son environnement. Dans ce domaine, le maître mot de l'époque est celui d'intégration. L'œuvre doit s'intégrer à son environnement, c'est-à-dire l'épouser, et en même temps l'enrichir en y apportant un « plus » esthétique. Cette logique est à l'œuvre avec la politique du 1%, mais on la retrouve également dans la politique d'aménagement des Villes Nouvelles des années 1970. Il y a là une sorte d'utopie implicite : la sculpture publique crée un lien social renouvelé, idéalisé, et par là même un nouveau type de citoyen. Ce n'est pas un hasard si le sculpteur se trouve à cette époque associé à l'équipe des urbanistes. L'artiste se représente sous les traits d'un « sculpteur du social ». La Ville Nouvelle est vue comme le creuset où le citoyen fait son apprentissage civique. Il est finalement assez révélateur que les objectifs, aussi bien esthétiques que politiques, de ces projets n'aient pas été atteints : les propositions d'Ervin Patkai n'ont pas été retenues par les urbanistes de Marne-La-Vallée, le *Déambulatoire* de Gérard Singer à Évry est resté une expérience isolée.

À partir de 1983, on assiste à une relance de la commande publique qui s'était peu à peu essouffée à la fin du XIX^e siècle pour pratiquement disparaître après la Première Guerre mondiale, les monuments

to it that a hierarchy no longer exists between the different types of creation. "High Art" is now on equal footing with cartoons, design, fashion, and so on. Public space is fragmented and all opinions are valid. We are living in what Jürgen Habermas has recently described as a "radical democracy."⁴ In this context, the State addresses a public having an extremely varied social and cultural make-up.

These two paradigms have not coexisted for twenty years without creating certain tensions in the Ministère de la culture. In France, the problem was somewhat averted until recently when the doubling of the cultural budget in 1982 allowed painful arbitration to be avoided. However, in the matter of public commissions, the 1980s was a time of some beautiful successes and was an occasion for Conceptual and Minimal artists (Daniel Buren, Jean-Pierre Raynaud, Bernar Venet, etc.) to intervene in public spaces in very significant ways. In the beginning of the 1990s, with an urban crisis becoming evermore visible, a very definite redirection took shape in the politics of the public commission: faced with an art in critical dialogue with its environment, a functional, indeed a utilitarian, public art appeared, seeming to answer to the needs or discontent of society's different groups. Immediately integrated into the logic of cultural democracy, this new direction was not taken without some problems.

Recognition of a critical art

From the beginning of the 1950s until the early 1980s, public art in France amply complied with the objectives of democratizing culture. As Sylvie Lagnier has so well indicated, from the time of the 1% decree in 1951 and the sculpture symposium in Grenoble to the experimentation in the *Villes Nouvelles*, there has been a desire to support the creation of contemporary sculpture while at the same time familiarizing the public with it and with its formal language, which was said to be difficult. This "constructive" dialogue between the work and the public also occurred between the work and its environment. In this field, the key word at the time was "integration." The work should integrate with its environment, that is to say, embrace the environment and at the same time enrich it, giving it an aesthetic "plus." This logic was at work in the politics of the 1% and was also to be found in the *Villes Nouvelles' developmental politics* in the 1970s. There was a kind of implicit utopia: public sculpture created new and idealized social ties and, in so doing, a new kind of citizen. It was not by chance that in this era the sculptor was associated with a team of urban planners. Artists saw themselves as "sculptors of the social." The *Villes Nouvelles* were seen as a melting pot where citizens did their civic apprenticeship. Finally, it is rather revealing that both the aesthetic and political objectives of the projects were never attained: Ervin Patkai's proposals were not carried out by the urban planners at Marne-La-Vallée, and *Déambulatoire* by Gérard Singer at Évry remains an isolated experience.

Beginning in 1983, there was a revival of the public commission, which had slowly diminished since the end of the 19th century and practically disappeared after the First World War: memorials for the dead were the last important State commissions. In 1983, the Délégation aux Arts Plastiques du Ministère de la culture launched an extensive program as part of the decentralization system. The State tried in this manner to encourage local collectives to support contemporary creative work. Commissions with joint financing multiplied from then on. If the democratization of culture was quite lively in these first years of the socialist mandate, the great novelty came from the fact that for the first time public powers supported contemporary creation coming from Minimal and Conceptual art movements which in turn were influenced by Constructivism and Dadaism. Most of these public works were *site-specific*, made for specific environments, but contrary to sculpture of the 1% or of the *Villes Nouvelles*, it was no longer a question of being integrated in a particular context but rather of being critically "revealing". Presenting itself here was a completely new phenomenon in the history of public sculpture. Benjamin Buchloh has emphasized the way that the Constructivist and Productivist heritage has been ignored by

aux morts ayant constitué les dernières grandes commandes de l'État. En 1983, la Délégation aux Arts Plastiques du ministère de la Culture lance un large programme qui intervient dans le cadre de la décentralisation. L'État cherche ainsi à encourager les collectivités locales à soutenir la création contemporaine. Dès lors, les commandes à financement paritaire se multiplient. Si la démocratisation culturelle est encore vive dans ces premières années du mandat socialiste, la grande nouveauté vient du fait que les pouvoirs publics soutiennent pour la première fois la création actuelle issue des mouvements de l'art minimal et conceptuel, eux-mêmes héritiers du dadaïsme et du constructivisme. La plupart de ces œuvres publiques sont *site-specific*, elles sont faites pour l'environnement qui va les recevoir, mais contrairement à la sculpture issue du 1 % ou des Villes Nouvelles, il ne s'agit plus de s'intégrer à un contexte particulier mais au contraire de le « révéler » de façon critique. Il s'agit là d'un fait tout à fait nouveau dans l'histoire de la sculpture publique. Benjamin Buchloh a en effet souligné la façon dont l'héritage constructiviste et productiviste a été ignoré par l'histoire moderniste de la sculpture pour des raisons à la fois esthétiques (les travaux constructivistes et productivistes ne rentraient pas dans le champ épuré de la sculpture moderne) et politiques (la révolution soviétique) : « [...] il fallait se plier à deux conditions pour être admis [...] dans l'histoire de la sculpture : défendre d'une part une conception anti-matérialiste et anti-utilitaire de l'art (la "pureté" moderniste), et d'autre part exalter son caractère universel et abstrait de "moyen de communication" humain⁵. » En France, cette nouvelle orientation a fait l'objet d'un vif débat public en 1986, à l'occasion de l'installation de l'œuvre de Daniel Buren, *Les Deux plateaux*, les fameuses « colonnes » de la cour d'honneur du Palais Royal. La polémique avait des motivations politiques — la droite revenait au gouvernement après cinq ans d'absence et voyait dans la dénonciation de l'œuvre de Buren un bon moyen de marquer sa différence avec la politique culturelle de Jack Lang — mais également, et surtout, esthétiques. La rencontre de l'architecture classique de Lemercier (XVII^e siècle) et de l'art conceptuel contenait à l'époque quelque chose de fortement subversif — la grandeur des colonnes de *Deux plateaux* varie en fonction de la profondeur du sol, l'artiste nous invitant à baisser les yeux et à prendre conscience de ce que l'on ne voit pas. L'art contemporain se retrouvait ainsi sur un pied d'égalité avec l'art le plus consacré. Et surtout, c'était une des toutes premières fois que l'art contemporain revendiquait son autonomie et ne cherchait pas seulement à s'intégrer à un lieu mais, au contraire, le prenait directement pour cible. Au niveau international, cette orientation critique de l'art public, qui correspondait à une certaine reconnaissance de l'art des années 1970, allait peu à peu se développer : on pense tout particulièrement aux interventions de Krzysztof Wodiczko et David Hammons. Pourtant, contrairement à une vulgate fort répandue, la commande publique n'a pas donné naissance à « un art subversif subventionné », les œuvres trop critiques ont été discrètement écartées. C'est, entre autres, le cas du projet que Hans Haacke avait conçu en 1989 pour la cour du Palais Bourbon (l'Assemblée nationale) dans le cadre des commémorations du bicentenaire de la Révolution française, projet qui insistait sur la dimension très peu représentative de cette assemblée dont aucun élu n'appartenait à la communauté maghrébine, forte pourtant de plusieurs millions de personnes vivant sur le sol français. D'un autre côté, certaines œuvres publiques conceptuelles se sont révélées être, de l'avis général, une réussite sans pour autant être subversives. C'est le cas de *Ex Libris* (1991) de Joseph Kosuth, reproduction monumentale sous forme de dalle de la pierre de Rosette, commandée par l'État et le département du Lot pour la ville de Figeac dans le cadre de la commémoration du centenaire de la naissance de Champollion, enfant du pays.

Le « nouvel art public »

Les choses prennent une tournure différente avec la décennie 1990. La tendance critique ne disparaît pas (*Guerrilla Girls* et Felix Gonzales-Torres, aux États-Unis, et Mark Lewis, au Canada, produisent un art public très revendicateur), mais elle est de plus en plus concurrencée par ce que certains théoriciens appellent désormais le « nou-

Modernist history of sculpture for reasons at times aesthetic (Constructivist and Productivist work were not part of the refined field of Modern sculpture) and political (the Soviet Revolution): "(...) it was necessary to abide by two conditions to be admitted (...) to the history of sculpture: on the one hand, to defend the notion of anti-materialist and anti-utilitarian art (Modernist purity), and to glorify the universal and abstract nature of human «means of communication» on the other.⁵ In France in 1986, this new direction was the object of lively public debate with the installation of Daniel Buren's work, *Les Deux plateaux*, the notorious "columns" in the main courtyard of the Palais Royal. The polemic had political motivations—the right had been returned to government after a six-year absence and saw a good way to set itself apart from the cultural politics of Jack Lang by denouncing not only Buren's work—but, more particularly, its underlying aesthetics. The meeting of Lemercier's classical, 17th-century architecture and the Conceptual art of the period contained something strongly subversive—the size of *Les Deux plateaux* columns varied in relation to the depth of the ground. The artist invited us to lower our eyes and be aware of what we could not see. Contemporary art was put on an equal footing with the most established art. It was one of the very first times that contemporary art claimed its autonomy and tried not only to integrate itself into a specific environment, but to directly target that environment. At the International level, this critical orientation of public art, which corresponded to a certain recognition of art from the 1970s, would slowly develop: one thinks of Krzysztof Wodiczko and David Hammon's interventions. However, contrary to a widespread belief, the public commission did not give birth to "subsidized subversive art"; works that were too critical were discreetly set aside. This was the case, among others, for Hans Haacke's 1989 project for the courtyard of the Palais Bourbon (the National Assembly) to commemorate the bicentennial of the French Revolution. The project emphasized a non-representative characteristic of the assembly, that not one of the elected members was of the Maghreb community, a population of several million people living on French soil. On the other hand, general opinion was that certain conceptual public works were a success without being subversive. This was the case of Joseph Kosuth's *Ex Libris* (1991), a monumental reproduction of the Rosetta Stone, commissioned by the State and the Department of Lot for the city of Figeac to commemorate the bicentenary of a native son, Champollion's birth.

A "new public art"

Events in the 1990s took a different turn. The critical tendency did not disappear (the *Guerrilla Girls* and Felix Gonzales-Torres, in the United States, and Mark Lewis, in Canada, produced a public art of protest) but was challenged more and more by what certain theoreticians now call a "new public art." In France, the beginning of the decade was marked by an acute crisis in city politics and more particularly by an explosion of violence encompassed in the euphemism "unrest in the suburbs." Faced with these problems caused by urban planning errors in the fifties and sixties, the local collectives, always with the support of the State, saw public art as a solution to all their troubles. A shift in the paradigm of cultural democratization to that of cultural democracy took place. The work lost its critical nature to become a solution adapted to the problems or specific needs of a particular community. This new direction in public commissions was seen several years earlier in a work by Richard Baquié, *L'aventure* (1988), installed in the Malpassé neighborhood, one of the "hot" areas of northern Marseilles. Baquié's stated objective was to question the geographic, social and symbolic divisions between the neighbourhoods of north and central Marseilles. The first elements of *L'aventure* were huge steel letters placed along an avenue linking the suburb to the centre of town. At the extremity of the word, a sculpture-fountain gave material form to the adventure: a pit, covered with glass slabs on which water trickled down, contained elements of a cut-up car on which the word "desire"

Felix Gonzales-Torres, *Untitled*, 1991. Deux des vingt-quatre affiches imprimées installées à New York en 1992, parallèlement à l'exposition *Projects 34: Felix Gonzales-Torres* au Museum of Modern Art. Photos : Peter Muscato. Extrait de *Felix Gonzales-Torres, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*, 1996.



vel art public ». En France, le début de la décennie sera marqué par une profonde crise de la politique de la ville et, tout particulièrement, par une flambée de violence que l'on englobe sous l'euphémisme de « malaise des banlieues ». Face à ces problèmes liés aux erreurs d'urbanisme des décennies 1950 et 1960, les collectivités locales, toujours avec l'appui de l'État, voient dans l'art public une solution à tous les maux. Un glissement du paradigme de la démocratisation culturelle à celui de la démocratie culturelle se produit alors. L'œuvre perd sa charge critique pour devenir une solution adaptée aux problèmes, ou aux besoins spécifiques de telle ou telle communauté. Cette nouvelle orientation de la commande publique est incarnée, avec quelques années d'avance, par l'œuvre de Richard Baquié, *L'aventure* (1988), installée dans le quartier Malpassé, un des quartiers « chauds » du nord de Marseille. Son objectif déclaré était de remettre en cause la coupure géographique, sociale et symbolique entre les quartiers nord et le centre-ville de la cité phocéenne. Le premier élément de *L'aventure* était constitué d'immenses lettres d'acier placées le long de l'avenue reliant la banlieue au centre-ville. Dans le prolongement du mot, une sculpture-fontaine venait matérialiser cette aventure : une fosse, recouverte de dalles de verre sur lesquelles s'écoulait un filet d'eau, contenait les éléments d'une voiture découpée où l'on pouvait lire sur le pare-brise le mot « désir ». Un cube, surplombant la fosse, offrait une photographie panoramique de la ville où l'on distinguait chaque élément dans ses moindres détails : les quartiers nord, le centre-ville et son vieux port. Cette œuvre généreuse a été vécue comme une provocation par certains habitants du quartier. Après avoir été endommagée à plusieurs reprises durant les mois qui ont suivi son inauguration, la Ville s'est finalement résignée à démon-

could be read on the windshield. A cube overhanging the pit provided a photographic panorama of the city, showing each area in great detail: the neighbourhoods of the north, the city-centre, and the old port. This generous work was seen as a provocation by some of the area's inhabitants. After having been damaged several times in the months following its inauguration, the city was finally obliged to take down the installation. Beyond the simple act of vandalism, the destruction of this work meant that the pacifying role intended for the sculpture was badly suited to the reality of the crisis endured by the inhabitants of underprivileged neighbourhoods.

The unfortunate "venture" of Baquié's work was a good illustration of the turn taken by the public commission in the context of cultural democracy: the work had to be useful or it would not exist. Whether it responded to the need for social appeasement, for urban development or for a landmark, the work had to have a function. This turning point in the politics of public commissions occurred a dozen years earlier in the United States, where the effects of cultural democracy, supported by a strong cultural industry, was never in competition with a genuine democratization in cultural policies. The term "new public art" was born in 1981, when John Beardsley launched *Art in Public Places*, a program of the National Endowment for the Arts.⁶ One of the most notable artists of this new tendency was Siah Armajani. He proposed a non-monumental art that was adapted to everyday life and which fit into a cultural context, often merging with the urban landscape.⁷ Dan Graham's productions may also be cited; Graham was one of the major artists in the Conceptual art movement and, since the end of the 1970s, had directly intervened in urban contexts, proposing sculptures/pavilions: such as the Children's Pavilion (1989), conceived in

collaboration with Canadian artist Jeff Wall, or the functional objects (fire walls, revolving doors) for public places. A good example in France is the Strasbourg tramway inaugurated in 1995, for which several public works were commissioned with the aim of urging more people to use this new public transportation system by making it more appealing. Gérard Collin-Thiébaud designed the tickets which had either photographs of Alsatian soccer players or engravings from history (the artist had already completed a similar project for the City of Lyon's streetcar and "Car park"). Mario Merz made the streetcar tracks luminous and Jonathan Borofsky installed a huge sculpture, *Femme marchant vers le ciel* (seen at Documenta 1992) which straddled the streetcar route.⁸

From integration to... integration

Should we denounce the new utilitarian orientation in public art and agree with Claude Eveno⁹ when he deplores that the artist working directly on urban furniture increasingly resembles a designer? Let us temporarily admit that the French model of the public commission is presently on hold (the more than ten year-long procrastination around Jean-Pierre Raynaud's project *La Tour blanche*, in Vénissieux, a suburb of Lyon, is a good example) and that recent polemics around contemporary art (the notorious "crisis in contemporary art") have only aggravated the doubts that city councillors have at the moment. For all this, should the direction of the "new public art" and the requirements (the dictates, some will say...) of cultural democracy to which it responds be deplored? Even if such criticism seems exaggerated, it is nevertheless regrettable that the new public art, though it follows a different logic, repeats the ways of public art of

ter l'installation. Au-delà du simple acte de vandalisme, la destruction de cette œuvre vient signaler que le rôle d'apaisement que l'on voulait faire jouer à cette sculpture apparaissait comme mal adapté à la réalité de la crise subie par les habitants de ces quartiers défavorisés.

L'« aventure » malheureuse de l'œuvre de Baqué illustre bien le tournant pris par la commande publique dans un contexte de démocratie de la culture: l'œuvre doit être utile ou ne pas être. Qu'elle réponde à un besoin d'apaisement social, d'aménagement urbain ou de signalisation, l'œuvre doit avoir une fonction. Ce tournant dans la politique de la commande publique a été pris avec une dizaine d'années d'avance aux États-Unis, où les effets de la démocratie culturelle, portée par une industrie culturelle très forte, n'ont jamais été en concurrence avec une véritable politique de démocratisation culturelle. Le terme de « nouvel art public » est né en 1981, lorsque John Beardsley a lancé le programme *Art in Public Places* du National Endowment for the Arts⁶. Un des artistes les plus significatifs de cette nouvelle tendance est Siah Armajani. Il propose un art non monumental, qui s'adapte à la vie quotidienne et qui s'insère dans son contexte culturel, se confondant souvent avec l'aménagement urbain⁷. On peut également signaler les productions de Dan Graham, un des principaux acteurs de l'art conceptuel qui, depuis la fin des années 1970, intervient directement dans le contexte de la ville en proposant des pavillons/sculptures, comme le *Children's Pavilion* (1989) qu'il a conçu en collaboration avec l'artiste canadien Jeff Wall, ou des objets fonctionnels (murs anti-feu, porte à tambour) pour des lieux publics. Du côté français, on peut citer l'exemple du tramway de Strasbourg inauguré en 1995, pour lequel plusieurs œuvres publiques ont été commandées dans le but de pousser les usagers à utiliser les services de ce nouveau transport en commun en les rendant plus attrayants. Gérard Collin-Thiébaud a dessiné les tickets où alternent la photographie de joueurs de football (soccer) alsaciens et des gravures d'histoire (l'artiste avait déjà réalisé un projet similaire pour le tramway et le "Parc auto" de la Ville de Lyon). Mario Merz a pavé les rails du tramway d'enceintes lumineuses, Jonathan Borofsky a installé une immense sculpture *Femme marchant vers le ciel* (qu'on avait pu voir à la Documenta 1992) qui enjambe la ligne du tramway...⁸

De l'intégration à... l'intégration

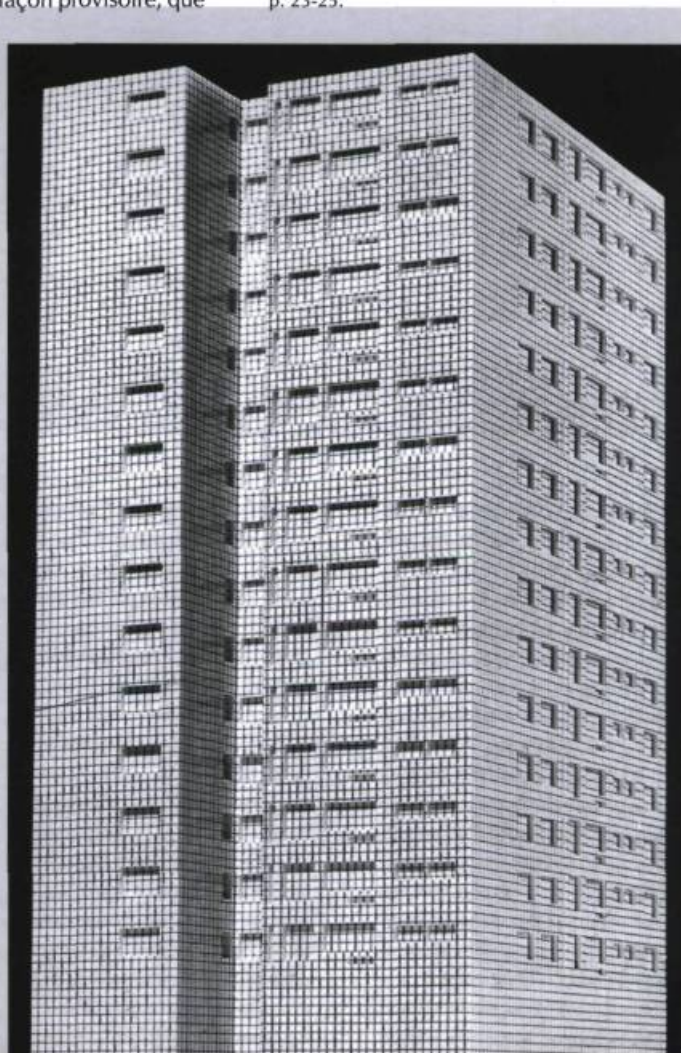
Faut-il dénoncer cette nouvelle orientation utilitaire de l'art public et rejoindre Claude Eveno⁹ lorsqu'il déplore que l'artiste, en travaillant directement sur le mobilier urbain, ressemble de plus en plus à un designer? Reconnaissons, de façon provisoire, que le modèle français de commande publique connaît actuellement une pause (les tergiversations qui ont duré plus de dix ans autour du projet de Jean-Pierre Raynaud, *La Tour blanche*, à Vénissieux, dans la banlieue lyonnaise, en sont une bonne illustration) et que les récentes polémiques autour de l'art contemporain (la fameuse « crise de l'art contemporain ») n'ont fait qu'aggraver les doutes qui peuvent s'emparer actuellement des édiles. Faut-il pour autant déplorer les orientations du « nouvel art public » et les exigences (les diktats, diront certains...) de la démocratie de la culture auxquelles il répond? Si ces critiques nous semblent exagérées, on peut toutefois regretter que le nouvel art public reproduise, même si c'est dans une logique différente, les traverses de l'art public issu du 1% et des Villes Nouvelles: son intégration à l'environnement est parfois trop littérale et manque de recul critique, surtout lorsque l'art public fait partie des politiques d'aménagement des villes — comme le prévoient les Conventions de Ville en vigueur depuis 1991. Malgré tout, certains artistes, à l'instar de Patrick Raynaud en France ou Michel Goulet au Québec, s'adaptent à ce nouvel environnement et parviennent à détourner de façon subtile la fonction utilitaire de l'art public. Ils proposent ainsi un art à la fois poétique et critique, qui renouvelle notre relation à l'urbanité et, au-delà, à l'espace public. ■

the 1% and the *Villes Nouvelles*: its integration in the environment is often too literal and often lacks critical perspective, particularly when it is part of the city's developmental policies — as in the City Conventions, in effect since 1991. In spite of all this, and following the example of Patrick Raynaud in France or Michel Goulet in Québec, some artists adapt to this new environment and succeed in subtly diverting the utilitarian function of public art. They propose an art that is both critical and poetic thus renewing our relationship to urbanity and public space. ■

TRANSLATION: JANET LOGAN

NOTES

1. Daniel Dobbels, "La décommande publique", *Raison présente*, n° 107, 1993, p. 35-40.
2. Yves Évrard, "Democratizing Culture or Cultural Democracy", in François Colbert (dir.), *Textes choisis : politiques culturelles*, 22^e conférence annuelle sur la théorie sociale, le politique et les arts, Montréal, Écoles des Hautes Études Commerciales, 1997, p. 85-100.
3. André Malraux, *Psychologie de l'art : vol. 1 : le musée imaginaire*, Paris, Skira, 1947.
4. Jürgen Habermas, *Droit et démocratie*, Paris, Gallimard, 1997.
5. Benjamin Buchloh, "Construire (l'histoire de) la sculpture", *Essais historiques I : art moderne*, (trad. C. Gintz), Villeurbanne, Art Édition, 1992, p.141-142.
6. Voir à ce sujet l'article de D. C. MCGILL, "Sculpture goes public", *New York Times Magazine*, April 27th, 1986, p. 45.
7. Patricia C. Phillips, "Siah Armajani's Constitution", *Artforum*, n° 24, déc. 1985, p. 74-75.
8. Catherine Grout, *Le Tramway de Strasbourg*, Paris, Éd. du Regard, 1995.
9. Claude Eveno, "Dix ans de commande publique", in Alain Charre (dir.), *Art et espace public*, Givors, OMAC-Maison du Rhône, p. 23-25.



Jean-Pierre Raynaud,
La Tour blanche, 1985-...
Projet Vénissieux
Photo : Topos 1992.