

Les ruines d'hier et l'art précaire d'aujourd'hui Yesterday's Ruins and Today's Precarious Art

Monique Langlois

Number 66, Winter 2003–2004

La sculpture et le précaire
Sculpture and the Precarious

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9032ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Langlois, M. (2003). Les ruines d'hier et l'art précaire d'aujourd'hui / Yesterday's Ruins and Today's Precarious Art. *Espace Sculpture*, (66), 14–18.



YESTERDAY'S RUINS and Les ruines D'HIER TODAY'S PRECARIOUS ART et l'art précaire D'AUJOURD'HUI

MONIQUE LANGLOIS

L'intérêt que je porte aux ruines depuis 1991 a incité Jean-Pierre Latour à solliciter ma participation au dossier sur la sculpture et le précaire¹. La question posée consistait à déterminer s'il existe des liens entre la peinture ruiniste des siècles antérieurs et les sculptures et installations réalisées aujourd'hui. Si oui, quels sont-ils? Ma réponse a été affirmative car au moment de couvrir la Biennale de Venise en 1999², j'avais observé qu'une grande partie des œuvres exposées consistait en des assemblages d'objets qui faisaient souvent songer à des inventaires d'objets perdus, échoués dans des espaces incertains. L'ensemble de l'exposition donnait l'image de la fragilité des choses humaines. Tout comme les ruines, d'ailleurs. Mais à la différence de celles d'autrefois, les nouvelles ruines suggèrent un passé anticipé. Des œuvres d'artistes ayant participé à la Biennale permettront de vérifier les propositions qui suivent. Ce choix s'explique par l'avantage de présenter simultanément, dans un lieu donné, une panoplie d'œuvres produites dans le monde entier. Une sorte de vitrine de l'art international.

Au départ, il faut mentionner que du XVI^e siècle à la fin du romantisme, les ruines sont passées de motif dans un tableau à une vision idyllique du genre paysage. Le plus souvent elles étaient romaines. Leur fonction de « monition » (Jean Starobinski) les rattachait à une esthétique classique de la grandeur et leur conférait une valeur morale (Roland Mortier). Si ces éléments d'analyse ne créent pas des liens évidents avec les ruines actuelles, les observations d'un philosophe du XVIII^e siècle, Diderot, permettent de déterminer des concepts qui s'appliquent mieux aux œuvres en art actuel ou contemporain.

Nous attachons nos regards sur les débris d'arc de triomphe, d'un portique, d'une pyramide, d'un temple, d'un palais et nous revenons sur nous-mêmes. Nous anticipons les ravages du temps et notre imagination disperse sur la terre les édifices même que nous habitons³.

I have been interested in ruins since 1991 and this prompted Jean-Pierre Latour to invite me to participate in this issue about precariousness and sculpture.¹ The idea is to determine if there are links between the ruins painted in previous centuries and today's sculpture and installations, and if so, what are they? My response was affirmative because when covering the Venice Biennial in 1999² I observed that a great many of the exhibited works were assemblages of objects. Often they were reminiscent of an inventory of



Qu'un peintre d'atelier ait une cabane à représenter, il en appuiera le bâti sur une colonne brisée, et d'un chapiteau corinthien, il en fera un siège à la porte. En effet, il n'est pas impossible qu'il y ait une chaumière où il y avait auparavant un palais. Cette circonstance réveille en moi une idée accessoire qui me touche, en me retraçant l'instabilité des choses humaines⁴.

Le passage du temps est inséparable des ruines. Or, chacun sait que présentement il n'est plus question de palais ou de temples, mais d'usines ou d'entrepôts rénovés dont la fonction diffère des bâtiments d'origine. Les débris corinthiens sont devenus des détails architecturaux ou des parties de machinerie industrielle du XX^e siècle. Deux exemples à Montréal sont l'usine désaffectée de l'Île de la Visitation, qui a été retapée pour devenir le centre d'un parc, et la structure solidifiée des *Shops Angus*, qui sert de contour à un stationnement. On dirait des installations gigantesques. Ces « simulacres » de ruines prennent la forme d'œuvres d'art et anoblissent le motif.

Débris, fragments de colonnes, voilà une terminologie qui rejoint non seulement le passage du temps mais l'importance du fragmentaire sur l'intégral. Du reste, dans un article que j'écrivais sur la thématique des ruines du XVIII^e siècle⁵, je proposais que des tableaux ruinistes soient des fragments de grande dimension. Ils résulteraient d'un travail de mise en scène, un peu comme si le peintre, en cadrant les restes d'un bâtiment ravagé par le temps, mettait entre guillemets un « morceau choisi » et faisait voir le monde à partir de lui.

C'est pour cela que les concepts de passage et de fragment inhérents aux ruines d'hier devraient s'appliquer aux sculptures et installations d'aujourd'hui. Une dernière proposition découle de la définition du

lost objects that have ended up in unpredictable places. The overall exhibition presented an image of the fragility of human things. Just like ruins, I might add. But, unlike the ruins of old, these new ones suggest an anticipated past. The works of the artists participating in the Biennial will help confirm the following proposals. This choice is the result of seeing artworks from around the world displayed simultaneously in a given place, a kind of showcase of international art.

However, I should first mention that from the sixteenth century to the end of Romanticism, ruins went from being a motif in a painting to an idyllic vision in the landscape genre. Most of the time, the ruins are Roman. Their "monition" function, to use Jean Starobinski's term, linked them to a classical aesthetic of grandeur and, as Roland Mortier states, gave them a moral value. If this analysis does not create obvious connections with today's ruins, eighteenth-century philosopher Diderot's observations may enable us to find concepts more applicable to contemporary artworks.

We fix our eyes on the fragments of a triumphal arch, a doorway, a pyramid, a temple, or a palace, and we think about ourselves. We anticipate the ravages of time and imagine, scattered around the world, the very buildings we live in.³

When a painter has a simple dwelling to represent, he will rest the frame on a broken column and make a seat by the door from a Corinthian capital. In fact, a thatched cottage may even be placed where there once was a palace. This suggests another idea of secondary importance, the instability of human things.⁴

The passage of time is inseparable from ruins. Today, as everyone knows, it is no longer palaces and temples, but renovated factories and warehouses that now have different functions. Corinthian fragments have become architectural details or parts of the twentieth century's industrial setting. Two examples in Montreal are the abandoned factory on Île de la Visitation, fixed up to become a park centre, and the solidified Angus Shops structure that surrounds a parking lot. These are huge installations, "simulacra" of ruins that become artworks and ennoble the motif.

Debris and column fragments: this terminology not only suggests the passage of time but also the importance of the fragment over the whole. Moreover, in an article that I wrote on eighteenth-century ruins,⁵ I proposed that paintings of ruins are large-scale fragments, the result of careful placement, as if the painter, by framing the remains of a building ravaged by time, quotes a "chosen piece," through which he shows the world.

This is why notions of time passing and fragments inherent in yesterday's ruins should be applied to today's sculpture and installation. A final proposition ensues from the definition of the word **PRECARIOUS** (Oxford Canadian Dictionary): "uncertain; dependent on chance; insecure, perilous." "The instability of human things" that Diderot mentioned is exacerbated today, as shown by an analysis



← SARAH ZEE, *Untitled*, 1998. Variable dimensions. (St. James), ICA, London. Mixed media. Avec l'aimable autorisation de / Courtesy Marianne Boesky Gallery, New York, USA. info@marianneboeskygallery.com

SARAH ZEE, *Untitled*, 1998. Détail.

mot PRÉCAIRE (*Petit Larousse*), à savoir : « qui n'a rien de stable, d'assuré ; incertain, provisoire, fragile ». « L'instabilité des choses humaines » mentionnée par Diderot se retrouverait exacerbée de nos jours, comme le montre l'analyse des œuvres qui suit ; certaines d'entre elles allant jusqu'à mettre l'accent sur leur instabilité physique. L'auteur n'écrivait-il pas à Sophie Volland que « le lieu de la ruine est périlleux » ?

DES HÉRITIERS DU READY-MADE À UNE ESTHÉTIQUE DU DÉCHET

Des objets du quotidien, des éléments de la nature ou de l'industrie sont transformés en matériaux artistiques au moment où ils deviennent partie prenante des œuvres. Ces « morceaux choisis » rejoignent le ready-made de Marcel Duchamp. Un ready-made « retouché » car il ne s'agit pas d'un objet banal du quotidien intégré au monde de l'art, mais de la combinaison de plusieurs d'entre eux ou de la multiplication d'un seul.

Par exemple, Sarah Sze, une Américaine, assemble des objets de petite taille produits en masse dans des installations *in situ* dont plusieurs sont monumentales. *Untitled* (1998) et *Searched Means for Egress* (1998) sont deux exemples parmi d'autres. Empilés sommairement ou suspendus

of the following works, some of which even emphasize their physical instability. Did he not write to Sophie Volland "the place of the ruin is perilous"?

FROM THE HEIRS OF THE READYMADE TO AN AESTHETICS OF WASTE

Everyday objects and elements from nature or industry are changed into art materials the moment they become party to artworks. These "chosen pieces" join Marcel Duchamp's readymades. But they are "touched up" readymades, because they are not everyday objects integrated into the art world but rather a combination of several objects or a multiplication of objects.

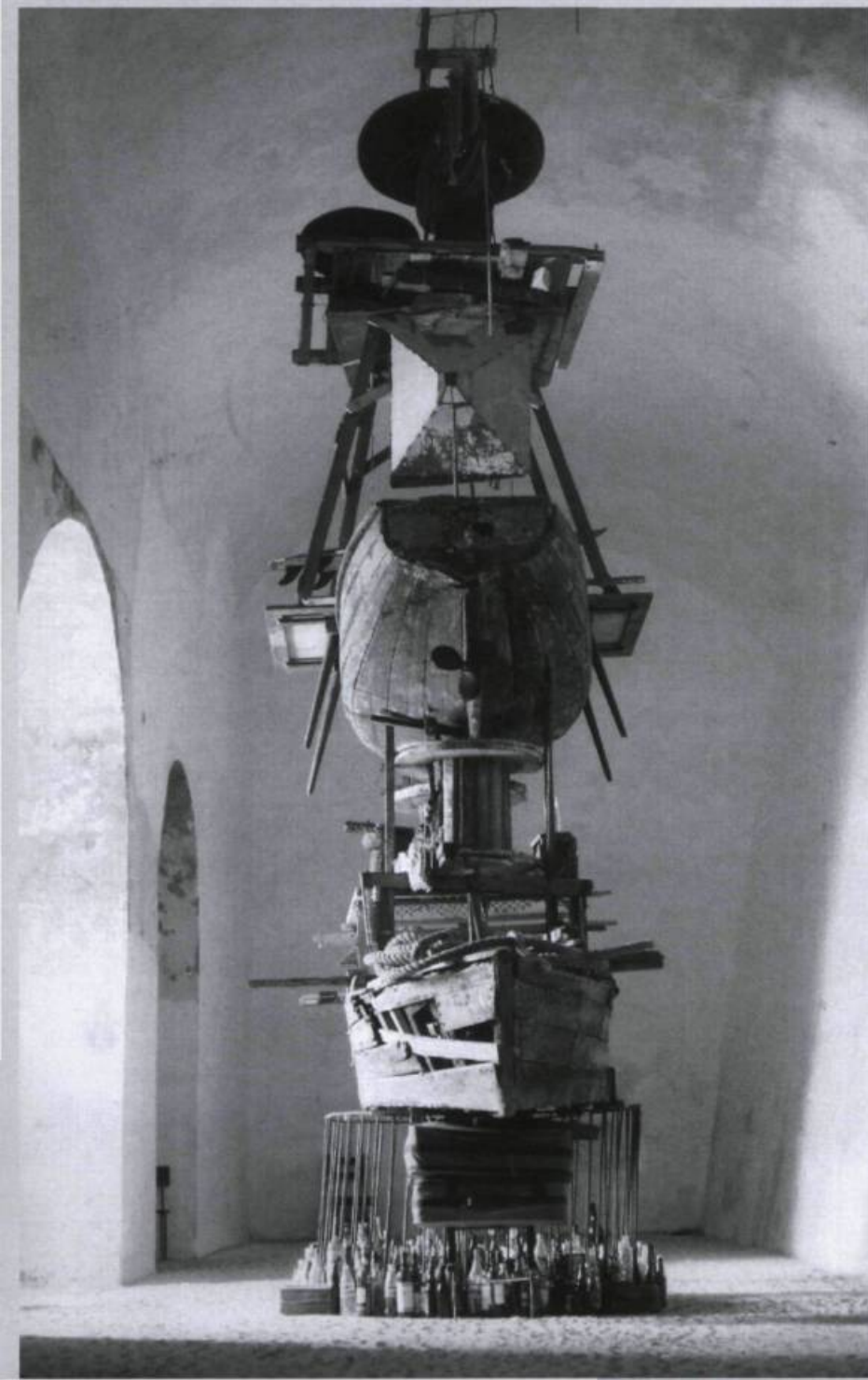
For example, Sarah Sze, an American, assembles mass-produced small objects in site-specific installations that are often monumental. *Untitled* (1998) and *Searched Means for Egress* (1998) are just two examples. Scantly piled up or suspended in space, these objects often pass unnoticed in daily life and are usually thrown out after use as well. The recomposed waste refers to recycling, and figures as a reminder whose contemporary preoccupations brings past values to light.

Other artists balance large objects on small ones, using materials from nature and industry. Kcho (Alexis Leyva Machado), a Cuban artist, piles up wooden boats, tables, ropes, spools of thread, a surf board and an antenna on small empty bottles to create *Archipiélago en mi pensamiento* (1998), erecting it all like a house of cards. This work of multiple meanings is precarious, more precisely, unstable — heavy materials or large-sized objects rest on smaller ones. In *Similares Estructuras* (1995), a work made in honour of Vladimir Tatlin and his model for a *Monument to the Third International*, Kcho emphasizes that some installations are precarious despite their solid, stable appearance. One should note that Tatlin is a precursor in creating precarious art.

Wolfgang Winter and Berthold Hörbelt, two German artists, limit themselves to multiplying a single object. They presented *Kastenhaus 1840.17* in Venice. This is not their only construction that corresponds to this title. They have produced several works using crates for transporting bottles, fitting them together to create walls, constructing various types of shelters, and playing with the boundary between sculpture and architecture. During the day, the openings on the sides of the crates let air and light create patterns on the ground. In the evening, the lit structures look like huge lanterns. The artists discovered creative potential in these recyclable, solid crates and made constructions with them, giving them new meaning. Their installations are precarious in the sense that they may be destroyed if the crates are needed, or collapse if forcefully struck.

Simone Decker, from Luxembourg, pursues the acculturation of waste in the series *Chewing in Venice* (1999). The photographs are disconcerting. They represent monumental sculptures made of chewing gum and presented in city squares. As a disproportionately enlarged fragment, the chewing gum is akin to the concept of the ruin where the part becomes the whole. We are not in front of a simulated sculpture because each photograph is an illusion created through photomontage. Viewers looking at the series for the first time think they are in front of a faithful

KCHO (ALEXIS LEYVA MACHADO),
Archipiélago en mi pensamiento,
1997. Installation. H. : 9,5 m.
Avec l'aimable autorisation
du / Courtesy Studio Guenzani,
Milan, Italie. info@studioguenzani.it



dans l'espace, ces objets passent souvent inaperçus dans la vie de tous les jours, d'autant plus qu'ils sont ordinairement jetables après usage. Ces déchets recomposés se réfèrent à une économie de recyclage. Ils font figure de rappels dont les préoccupations rejoignent la contemporanéité où se joue la valeur du passé.

D'autres artistes ajoutent de gros objets à ceux de petites dimensions ainsi que des matériaux issus de la nature et de l'industrie. Ainsi, un artiste cubain, Kcho (Alexis Leyva Machado), empile sur de petites bouteilles vides des bateaux en bois, des tables, des cordes, des bobines de fil, une planche de *surfing* et une antenne, dans *Archipiélago en mi pensamiento* (1998). Il échafaude le tout à la manière d'un château de cartes. Cette œuvre aux multiples significations reste précaire, plus précisément instable, des matériaux ou objets de grandes dimensions s'appuyant sur de plus petits. Justement, dans *Similares Estructuras* (1995), une œuvre faite en l'honneur de Vladimir Tatlin et le modèle pour le troisième international, Kcho souligne que certaines installations sont précaires en dépit de leur apparence solide et stable. Il convient de souligner que V. Tatlin fait figure de précurseur du précaire en art.

Pour leur part, deux artistes allemands se limitent à un seul objet qu'ils multiplient. Wolfgang Winter & Berthold Hörbelt présentaient *Kastenhaus 1840.17* à Venise. Ils réalisent plusieurs de leurs œuvres avec des caisses (*crates*) servant à transporter des breuvages. Ils les emboîtent les unes dans les autres à la manière de murs, de façon à bâtir différents types d'abris, jouant ainsi sur les frontières entre la sculpture et l'architecture. Le jour, les ouvertures sur les parois des caisses laissent passer l'air et la lumière, créant des motifs sur le sol; le soir, les structures éclairées ont l'effet de lanternes immenses. Les artistes découvrent, dans ces caisses recyclables et solides, un matériau au potentiel créatif et s'engagent à leur mise en valeur par des constructions qui leur donnent une signification nouvelle. Leurs installations sont précaires au sens où elles peuvent être démolies selon les besoins, ou s'effondrer à la suite d'un choc violent.

L'acculturation du déchet se poursuit avec la Luxembourgeoise Simone Decker et sa série *Chewing in Venice* (1999). Les photographies de cette série sont déconcertantes. Elles représentent des sculptures monumentales de *chewing gum* mises en scène dans des places de la ville. La gomme, en tant que fragment agrandi démesurément, rejoint une conception de la ruine où la partie devient le tout. Nous ne sommes pas devant des simulacres de sculpture car chaque photo est un trompe-l'œil réalisé par l'intermédiaire d'un photomontage. Le regardeur qui voit la série pour la première fois pense qu'il est devant la reproduction fidèle de sculptures au matériau ou ne peut plus précaire. Un déchet encore une fois.

UN MONDE EN RUINE OU EN CHANTIER?

Que conclure de ces observations? Évidemment, le sujet est pointu et ne représente qu'un aspect de l'art précaire. L'un de ses avantages est de signaler l'état actuel du concept de ruine. Dans l'ensemble, les œuvres étudiées rapprochent les ruines de l'actualité, contrairement à celles des siècles antérieurs. Puis, un déplacement s'est opéré du motif aux restes mutilés pour se diriger vers des déchets laissés sur les



reproduction of a sculpture made of the most precarious material. However, once again it is only human waste.

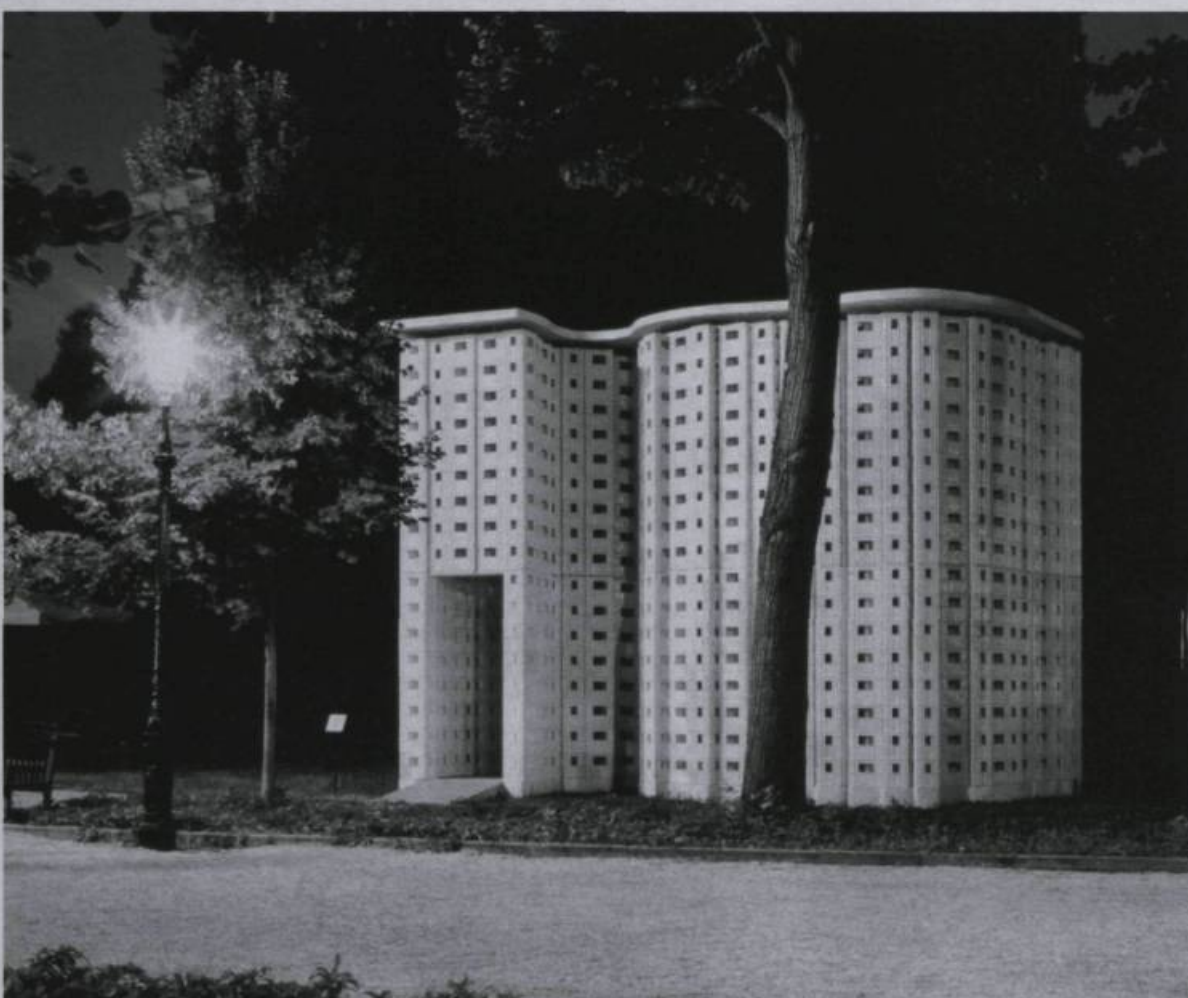
THE WORLD IN RUINS OR A CONSTRUCTION ZONE?

What conclusions can be drawn from these observations? Obviously, this is a specialized subject and represents only one aspect of precarious art. One advantage is that it shows the current state of the ruin concept. Overall, the exhibited works establish a connection between ruins and contemporary life, contrary to those of previous centuries. A shift was then made from the motif to the mutilated remains, moving toward rubbish left on the site of a disaster, planned or natural, or of construction. Do works today show a world in ruins or one under construction, a site of destruction or creation? One thing is certain; many artists are looked on as ragpickers, to use Baudelaire's term from *Artificial Paradise*. Collecting everyday junk is to make a selection; this is now part of art-making. These "chosen pieces" recomposed as artwork mark the importance of the parts over the whole. Thus Decker's allusion to sculpture in his *Chewing in Venice* series.

An aesthetics of waste⁶ addresses the current disposition of consumer objects, natural and industrial materials, even cultural practices. This economy of recycled objects and materials raises, yet again, the issue of the value attributed to artworks. Such an aesthetics recalls that of Baroque style, from the monumental to curiosity cabinets, except that in the latter case the objects are banal. In "The Origin of German Tragic Drama," Walter Benjamin uses the term "decay" to help understand this style. As Walter Moser observes, one is tempted to make a link with waste, especially since the terms "ruin" and "fragment" are used in the work.⁷ This proposal is in the same vein as those presented at the beginning of this article. In any case, a certain continuity is discernible between the aesthetics of ruins and of waste. It indicates that the precarious in art both reflects the state of the world today and remains its choice instrument of investigation. ←

TRANSLATION BY JANET LOGAN

SIMONE DECKER,
Chewing in Venice,
1999. Deux séries
de 15 photographies.
70 x 100 cm/ch. Éd.
de 3. Aeroplastics
contemporary,
Bruxelles, Belgique.
aeroplastics@
brutele.be



WOLFGANG WINTER & BERTHOLD HÖRBELT, *Kastenhaus 1840.17*, 1999. Venise, Italie. Photo : Voges + Partner Gallery, Frankfurt, Germany. mail@vosgesundpartner.com

lieux d'une catastrophe naturelle ou planifiée, ou d'un site en construction. Les œuvres d'aujourd'hui témoignent-elles d'un monde en ruine ou en chantier? Un chantier en démolition ou en construction? Une chose est certaine, plusieurs artistes font figure de chiffonniers, pour reprendre une expression de Baudelaire dans *Les Paradis artificiels*. Trouver un ou des déchets du quotidien est un acte de sélection qui fait désormais partie de l'acte artistique. Ces « morceaux choisis » recomposés en œuvres marquent l'importance de la partie sur le tout. Ainsi s'explique le clin d'œil que S. Decker fait à la sculpture dans sa série de *Chewing in Venice*.

Une esthétique du déchet⁶ témoigne de l'économie actuelle des objets de consommation, des matériaux de la nature ou de l'industrie, voire des pratiques culturelles. Cette économie de recyclage remet en jeu, une fois de plus, la valeur attribuée aux œuvres d'art. Une telle esthétique rappelle celle du style baroque, des dimensions monumentales aux cabinets de curiosités, à la différence que les objets sont banals dans ce dernier cas. Dans *Origine du drame baroque allemand*, Walter Benjamin utilise le terme « déchéance » pour aider à comprendre ce style. Comme l'observe Walter Moser, on est tenté de construire un pont vers le déchet, d'autant plus que les termes de « ruine » et de « fragment » sont employés dans l'ouvrage⁷. Une proposition qui va dans le même sens que celles mises de l'avant dans cet article. Quoi qu'il en soit, une certaine continuité est décelable entre les esthétiques de la ruine et du déchet. Elle pointe que le précaire en art à la fois reflète l'état du monde d'aujourd'hui et reste son outil d'investigation privilégié. ←

NOTES

1. Un article que j'ai écrit sur les ruines sert de fondement à la problématique sur le précaire / An article I wrote on ruins serves as the basis for the problem of precariousness: Monique Langlois, « La thématique des ruines dans la peinture française de XVIII^e siècle », *Actes du Huitième congrès des lumières*, Vol. III, The Voltaire Foundation, 1992, p. 1489-92.
2. « Biennale de Venise. Diversité et langage international », *ETC MONTRÉAL, janvier-février/ January-February 2000*, p. 48-52.
3. *Correspondance littéraire, philosophique et critique entre Grimm, Diderot, Raynald de Mestel*, Vol. XIII, Paris, Garnier frères, 1877-1922. p. 43. Il s'agit d'un commentaire de Diderot lors du Salon de 1767 à propos d'un tableau de Hubert Robert intitulé *Ruine d'un arc de triomphe et autres monuments* / This is a comment Diderot made about Hubert Robert's painting *Ruine d'un arc de triomphe et autres monuments*, shown at the 1767 Paris Salon. (Translation J.L.).
4. Denis Diderot, *Œuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1968, p. 264. (Translation J.L.).
5. Voir / See note 1.
6. À ce sujet, il faut mentionner le collectif / On this subject, one should mention *La mémoire des déchets*, sous la direction de / edited by Johanne Villeneuve, Brian Neville and Claude Dionne, Cap-Saint-Ignace, Les Éditions Nota bene, 1999.
7. Walter Moser, « Esthétique du déchet », *La mémoire des déchets*, op. cit., p. 102.