

Le bronze et la gaze, le granit et la laitue ou quand la sculpture se fait précaire

Bronze aud Gauze, Granit and Lettuce, or When Sculpture Becomes Precarious

Jean-Pierre Latour

Numéro 66, hiver 2003–2004

La sculpture et le précaire
Sculpture and the Precarious

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9031ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Latour, J.-P. (2003). Le bronze et la gaze, le granit et la laitue ou quand la sculpture se fait précaire / Bronze aud Gauze, Granit and Lettuce, or When Sculpture Becomes Precarious. *Espace Sculpture*, (66), 5–13.



Le bronze et la gaze, le granit et la laitue ou **QUAND LA SCULPTURE SE FAIT PRÉCAIRE** AND **BRONZE AND GAUZE, GRANITE AND LETTUCE, OR When Sculpture Becomes PRECARIOUS**

JEAN-PIERRE LATOUR

The notion that work of art is an irreversible process ending in a static icon-object no longer has much relevance. — ROBERT MORRIS

Pour la plupart des gens, il est probable que le mot « sculpture » appelle du même coup les notions de « solidité », « stabilité » et « durabilité ». Résistant mieux aux assauts du temps et le plus souvent destinées à perpétuer une mémoire, les œuvres sculptées de pierre ou de métal ont traditionnellement porté une aspiration à la pérennité. Bien mieux que la peinture, la sculpture semblait destinée à traverser les siècles. De ce point de vue, associer sculpture et précarité constitue une négation de l'aspiration initiale de l'entreprise sculpturale. Depuis plusieurs décennies maintenant se rencontre pourtant dans la sculpture et ses environs une présence très affirmée de l'œuvre précaire. L'émergence du phénomène semble bien résulter d'un long processus historique. Quelques jalons de ce processus seront ici soumis à la discussion.

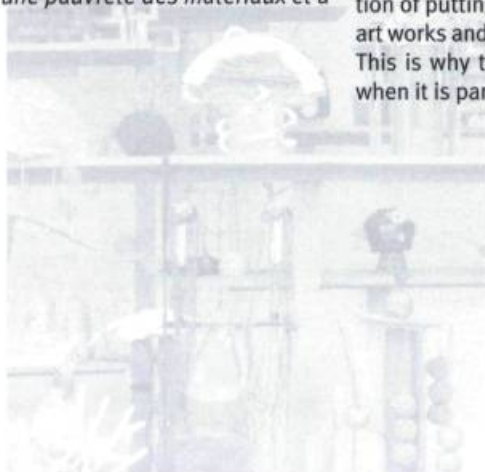
Mais tout d'abord, que faut-il entendre par « précaire » ? Bien sûr, ce mot pourrait recevoir une définition qui puisse le distinguer de ses voisins comme « temporaire », « provisoire », « passager » ou « éphémère ». Chose certaine, « précaire » signifie quelque chose de plus et de différent que le simple temps court. Une œuvre destinée à une courte durée n'est pas nécessairement précaire. Précaire, vacillant, instable, vulnérable, fragile, périssable ; on trouve dans cette suite de mots l'écho répété du premier. *L'idée de précaire est liée à une certaine fragilité de l'œuvre, à une pauvreté des matériaux et à un assemblage sommaire.*

The notion that a work of art is an irreversible process ending in a static icon-object no longer has much relevance. — ROBERT MORRIS

Chances are that for most people the word "sculpture" suggests "solidity," "stability" and "durability" all at the same time. Works have traditionally been sculpted in stone or metal for durability, in order to resist the assaults of time and very often to perpetuate memory. Sculpture, much more than painting, seems destined to last for centuries. From this point of view, associating sculpture with precariousness negates sculpture's initial aspiration. Yet, for several decades now, one has felt the highly visible presence of precarious works in sculpture and installation. The emergence of the phenomenon really seems to be the result of a long historical process. A few milestones from this process will be discussed.

But first of all, what is understood by "precarious"? Of course, it may have a definition that distinguishes it from words of similar meaning such as "temporary," "provisional," "transient" or "ephemeral." One thing is certain, "precarious" signifies something more and different from simply a brief time. A short-lived work is not necessarily precarious. Precarious, shaky, unstable, vulnerable, delicate, perishable: in these words, there is a repeated echo of the first. *The idea of precariousness is connected to a kind of fragility in the work, a poverty of materials, and makeshift assemblage.*

But to strive, from the outset, to present a strict and perfectly clear definition of the term would seem to be working in reverse. It is not question of putting the word before the work, however, for it is indeed the art works and their properties that call for it, not the other way around. This is why the word "precarious" can only be adequately clarified when it is part of a work of this nature.



EDGAR DEGAS, *Jeune ballerine de quatorze ans*, coulée en 1921. Bronze, tissu/Bronze, fabrique. H. : 99 cm. Philadelphia Museum of Art.



Mais vouloir poser en introduction une stricte définition du terme, parfaitement éclairante, ressemble à faire le travail à l'envers. Il ne s'agit pas ici de mettre le mot avant les œuvres. Car ce sont bien des œuvres et leurs propriétés singulières qui l'ont convoqué. Et non l'inverse. C'est pourquoi le mot « précaire » ne peut convenablement s'éclairer que lorsqu'il advient auprès des œuvres qui l'ont convoqué.

VANITAS I

Un tableau du 17^e siècle, d'un peintre flamand nommé Cornelius Nobertus Gysbrecht¹, représente une singulière nature morte². Elle rassemble dans une niche les symboles convenus de la *Vanité* : un crâne, une bougie, un sablier, une montre et un violon (puisque la musique meurt aussitôt que l'instrument cesse d'être touché). Mais la singularité du tableau réside ailleurs ; elle consiste à avoir intégré la toile et la peinture elle-même comme signe de la fragilité et de l'éphémérité des choses. Car le coin supérieur droit du tableau apparaît déchiré, tombant et découvrant le bois du châssis, cette ossature qui semble donner la réplique à la couleur et la texture du crâne. On y entend la chose suivante : comme tout ce qui vit et comme celui qui l'a peint, le tableau subit les outrages du temps. Tôt ou tard il sera appelé à disparaître³. Le temps passe et les œuvres aussi.

Le peintre fait ainsi de l'usure et de la détérioration de l'œuvre un élément participant à la construction du *memento mori*. Mais on l'aura sans doute déjà deviné : la déchirure de la toile n'est que feinte, c'est un trompe-l'œil. L'altération de l'œuvre n'est qu'un habile artifice approprié au thème. Réalisé avec soin, fait selon les règles du métier, le tableau évoque ce qu'il repousse et, finalement, se moquant de son message, il aura traversé les siècles. Peut-être plus encore que dans le trompe-l'œil, il y a là quelque chose d'amusant.

L'intérêt de ce tableau, c'est le paradoxe qu'il met en scène. D'une part, il clame l'éphémérité des êtres et des œuvres ; d'autre part, il porte le souhait, le désir, l'espoir que cette éphémérité soit néanmoins, du moins en ce qui concerne l'œuvre, la moins courte possible. On veut bien reconnaître que tout passe, mais on aimerait bien pouvoir le dire longtemps. Le plus longtemps possible.

VANITAS I

A seventeenth-century painting by the Flemish painter Cornelius Nobertus Gysbrecht¹ depicts a curious still life.² Brought together in a recess are the conventional *vanitas* symbols: a skull, a candle, an hourglass, a watch, and a violin (music dies away as soon as the instrument ceases to be played). But the striking aspect of the painting is that it has integrated the canvas and the painting itself as signs of the fragile and ephemeral nature of things. The upper corner of the painting appears torn and coming apart: it shows the wood of the frame and seems to repeat the colour and texture of the skull. From it one understands that, like all living things, the painting is subject to the ravages of time. Sooner or later it will disappear.³ Time passes and artworks as well.

Thus, the painter makes the work's wear and tear an element of the *memento mori*. But, as one may have already guessed, the damaged canvas is only feigned, is a trompe-l'œil. The work's deterioration is only a skillful artifice suitable to the theme. Made with care, created according to the rules of the craft, the painting evokes what it repels and, finally, makes fun of the message — it will have lasted for centuries. Perhaps there is something here even more amusing than in the trompe-l'œil.

What counts in this painting is the paradox it presents. On one hand, it proclaims the ephemeral nature of human beings and artworks, and on the other, it has the wish, desire, and hope that this ephemeral nature will nevertheless last as long as possible, at least regarding the work. One realizes that everything comes to an end, but one would very much like to be able to talk about it for a long time — as long as possible.

YOU WILL RETURN TO DUST

Le corps transformé,⁴ presented by the National Gallery of Canada in Shawinigan last summer, featured a remarkable sculpture by Degas:⁵ a dancer made of bronze wears a tutu, a real ribbon vainly knotted in her hair.⁶ One might find the work unusual, even strange. The delicacy of the gauze contrasts so sharply with the bronze body wearing it.

Exhibited in 1881, at the Salon des Impressionnistes, the work caused great turmoil among the critics. Paul Mantz wrote, "the result is frightful [...] the unfortunate child stands clothed in a cheap gauze dress [...] turns up her face, or rather her little pug-nose, with brutish insolence [...]"⁷ Only Huysmans had laudatory words to offer, declaring the work to be "the only truly modern initiative that I know of in sculpture."⁸ De Bonnafos wrote: "Degas never followed up on this daring endeavour, and never again did he exhibit statuettes clothed in real tutus." And he makes it clear further along: "A few figures dressed in tutus were crumbling into dust in his studio, but *The Little Fourteen-Year-Old Dancer* is the only one that has survived [...]"⁹ These tutus that "turned to dust" have the appearance of a *memento mori*.

Reasons such as the character's "insolence" and the fact that it was dressed "like a doll" were put forward to discredit the work. But "cheap" gauze, a mundane material, is also an issue — it belittles and contradicts the nobleness of bronze. The encounter of these two mate-

→
SERGE MURPHY,
Le jardin de mon curé,
1998. Installation.
Matériaux divers.
Photo : Papier gris.

Serge Murphy



SERGE MURPHY,
Sculpter les jours,
 2003. Installation.
 Matériaux divers.
 Photo : Richard-Max
 Tremblay.



TU RETOURNERAS POUSSIÈRE

À l'exposition *Le corps transformé*⁴, présentée par le Musée des beaux-arts du Canada et tenue à Shawinigan l'été dernier, une singulière sculpture⁵ de Degas était exposée : une ballerine de bronze habillée d'un tutu, un véritable ruban nouant tout à fait vainement ses cheveux⁶. On peut trouver l'œuvre curieuse, insolite même. La fragilité de la gaze contraste si fortement avec le corps d'airain qui la porte.

Exposée en 1881 au Salon des Impressionnistes, l'œuvre avait causé tout un émoi dans les rangs de la critique. Paul Mantz, notamment, écrivait ceci : « Le résultat est effrayant [...] la malheureuse enfant est debout vêtue d'une robe de gaze à bon marché [...] avance avec une bestiale effronterie son visage ou plutôt son petit museau [...] »⁷. Seul Huysmans aura pour l'œuvre un mot élogieux, la déclarant être « la seule tentative moderne qu'il connaisse en sculpture⁸ ». De Bonnafos écrit : « Cette tentative si audacieuse ne devait pas connaître de lendemain, et jamais plus Degas n'exposera de statuettes habillées de vrais tutus ». Et il précise plus loin : « Quelques figurines habillées de tutus tombèrent en poussière dans son atelier mais aucune d'elles ne survécut, et sa *Jeune danseuse de quatorze ans* restera unique [...] »⁹. Ces tutus qui « tombent en poussière » prennent l'allure de *memento mori*.

Pour décrire cette œuvre, on arguait l'« effronterie » du personnage et le fait de l'avoir habillée « comme une poupée ». Mais le tissu « à bon marché », le matériau vulgaire, est tout aussi bien en cause. Car il insulte la noblesse du bronze, il la contredit. La rencontre des deux matériaux (l'un étant durable et noble, destiné à défier le temps, l'autre fragile, périssable et commun, qui bientôt deviendra poussière) pourrait prendre figure d'un premier mouvement vers une sculpture utilisant une matière sans « noblesse » et périssable. Degas, écrit de Bonnafos, avait « [...] osé braver toutes les règles et les lois du métier¹⁰ ».

Bien que près d'un siècle les sépare, on ne peut manquer de faire le rapprochement (sans pouvoir s'empêcher de sourire) entre cette sculpture de Degas et une autre de Giovanni Anselmo de 1968, intitulée *Struttura che mangia l'insalata*¹¹ et composée de deux blocs de granit et d'une laitue fraîche. Du tutu à la laitue, la matière périssable a acquis droit de cité. On pourrait donner bien d'autres exemples de ces curieuses réunions de matières dans l'art des années 1960. Mais, au temps de Degas, l'*arte povera* et sa mouvance n'étaient pas encore venus... Revenons aux années 1910 et leur suite.

POUR QUE ÇA DURE

Une quarantaine d'années après l'audace de Degas, Braque et Picasso entreprenaient de faire des « sculptures » en papier, carton et ficelle. Bien

rials—one durable and noble and meant to withstand time, the other fragile, perishable and common, soon turning to dust—might be the first move towards creating sculpture with material that is without “nobleness” and is perishable. Degas, de Bonnafos wrote, had “[...] dared to break all the rules.”¹⁰

Although nearly a century separates them, one cannot help but make the connection — and not without a smile — between Degas' sculpture and Giovanni Anselmo's *Struttura che mangia l'insalata*¹¹ of 1968, composed of two granite blocks and a fresh head of lettuce. From a tutu to lettuce, perishable materials have become established. There are many other examples of strange combinations of art materials in the 1960s. But in Degas' time, *Arte Povera* and its influences had not yet arrived... Let us return to the years 1910 and after.

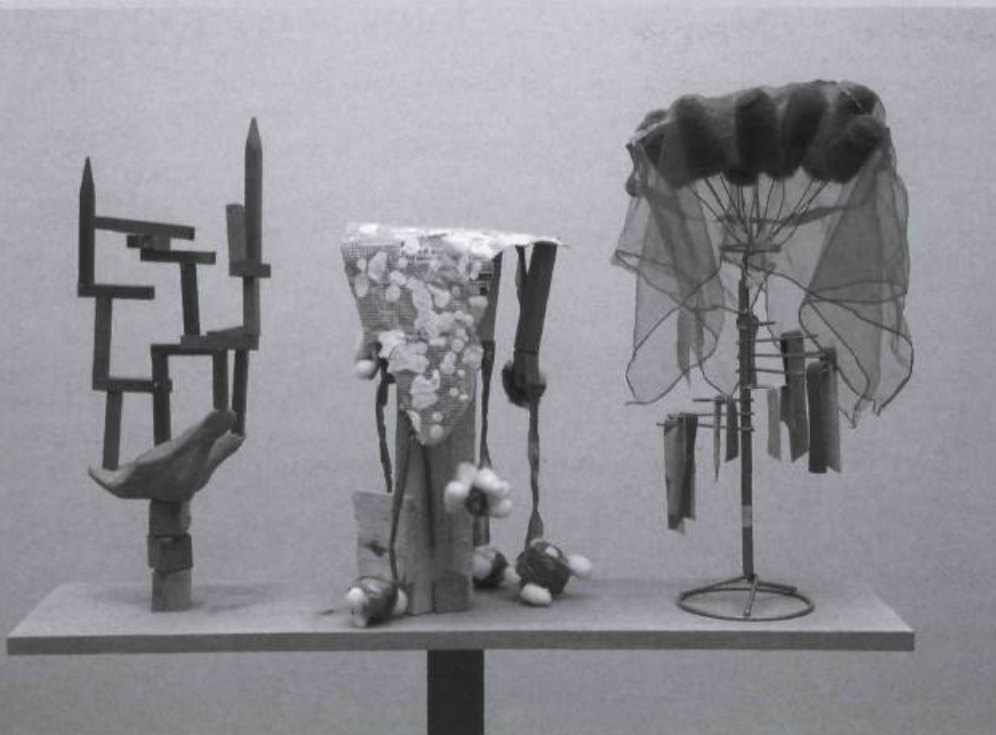
FOR IT TO LAST

About forty years after Degas' audacious endeavour, Braque and Picasso began creating “sculpture” out of paper, cardboard and string. Although several of Picasso's constructions have been preserved,¹² none of Braque's has survived. They were only a temporary reference, certainly for Braque who saw them only as “an experience to organize and enrich his paintings.”¹³ The objective of these constructions was simply to create references that would nourish their painting. A 1912 photograph of Picasso's studio shows one of these constructions surrounded by a series of drawings depicting its elements.

If the purpose of these “sculptures” was to serve painting, it is understandable that inexpensive and easy to work with materials were chosen. Similar to various preparatory work that painters have long since made, these constructions were required to last only a short time. Yet the materials' fragility and paucity created the possibility of making sculpture that ignores the idea of durability. One thing for sure, these cubist constructions found a response in the constructivists' works, particularly in Vladimir Tatlin's *Corner Relief*,¹⁴ in which he assembles materials unfamiliar to traditional sculpture.

But returning once more to the cubists, we find an interesting ambiguity and an enlightening procrastination about the use of “poor” materials. Thus, in cubism's synthetic period, Braque and Picasso soon transposed the typography from the glued paper layout of delicate newspaper cuttings to painting using perforated lines, while also giving the cardboard constructions a pictorial transcription. The choice is not final.

Similarly, a comment is necessary about art in the second half of the 20th century. A large portion of this art remains because of transfer pro-



SERGE MURPHY,
Sculpter les jours,
2003. Détail.
Photo : Richard-Max
Tremblay.

que plusieurs de celles de Picasso aient été conservées¹², aucune des constructions de Braque n'a survécu. Elles n'avaient qu'un statut de référence temporaire, surtout pour Braque qui n'y voyait « qu'une expérience pour enrichir et organiser sa peinture¹³ ». Ces constructions n'avaient pour fin que de créer des objets de référence qui puissent nourrir la production picturale. Une photo de l'atelier de Picasso prise en 1912 montre d'ailleurs une de ces constructions entourée d'une série de dessins qui en reprennent les éléments.

Si la fin de ces « sculptures » était de servir la peinture, on peut comprendre que des matériaux peu coûteux et faciles à mettre en œuvre aient été choisis. Assimilées aux divers travaux préparatoires que les peintres ont depuis longtemps effectués, ces constructions ne requerraient de durer qu'un temps limité. Néanmoins, la fragilité et la pauvreté des matériaux employés ouvraient la possibilité de concevoir la sculpture en des termes ignorant l'idée de durabilité. Chose certaine, ces constructions cubistes trouvent un écho dans les travaux constructivistes, et particulièrement dans les *reliefs en coin*¹⁴ de Vladimir Tatlin où sont assemblés des matériaux étrangers à la tradition de la sculpture.

Mais revenons encore aux cubistes. On y retrouve une intéressante ambiguïté et d'éclairantes tergiversations au sujet de l'emploi de matériaux « pauvres ». Ainsi, dans la période synthétique, Braque et Picasso ont vite transposé en peinture, par des alignements pointillés, la typographie des papiers collés utilisant les fragiles découpures de journal, en même temps que les constructions en carton recevaient une transcription picturale. Le choix n'est pas encore arrêté.

Dans cet ordre d'idées, une remarque s'impose en ce qui concerne l'art de la seconde moitié du 20^e siècle. Une grande part de cet art dure encore grâce à des procédés de transfert qui en assurent la persistance. La photographie et la vidéographie ont amplement servi à cette fin. Le glissement de la performance vers la vidéographie est en ce sens éloquent ; il s'agit de faire durer ce qui implique un processus limité dans le temps, une occurrence unique suivie de la disparition de l'œuvre. Le rôle de la photographie dans le *land art* est aussi en ce sens un bon exemple ; il s'agit de montrer ce qui est inaccessible, ce qui ne devait être que temporaire, détruit ou abandonné à sa propre disparition¹⁵. Mais qu'on ne s'y trompe pas, ce qui dure ce n'est pas l'œuvre mais de simples *documents*¹⁶, des documents qui font toutefois en sorte que la disparition ne puisse pas disparaître. Ces procédés ont quelque parenté avec celui employé dans la *Vanité* de Gýsbrecht.

Assurer à l'œuvre une pérennité, même si celle-ci au départ s'était

cesses that assure its endurance. Photography and video have amply served this purpose. In this sense, performance's shift to video is telling: it is a matter of making endure that which implies a process limited in time, a unique occurrence followed by the work's disappearance. The role of photography in Land Art is also a good example. It shows what is inaccessible, what may only be temporary, destroyed, or left to disappear.¹⁵ But make no mistake, what endures is not the work but simply *documentation*,¹⁶ documentary evidence that sees to it that the disappearance does not disappear. These processes are akin to that used in Gýsbrecht's *Vanitas*.

Ensuring a work's durability, even if from the beginning its disappearance was its aim, is the paradox here. The wish to endure is so strong! We could hastily conclude that if the deterioration of a work is curbed, if the process is bypassed or cancelled, the work's coherence is diminished, even compromised. And one may certainly wonder about museums' formalin saturating even what was meant to perish. Without condemning preservation, it is important to reveal the paradoxical nature of the phenomenon, and to remember that it responds to a logic that does not come from the artist alone. To think that an artwork owes all its existence to a single person, an artist, is to ignore the art institutions' mediation and power. Artworks must endure. History and the marketplace demand it: the museum, conservation, and restoration see to it.

WHEN ONE SAYS PRECARIOUS

The end of the 1960s was the great moment for the emergence of precariousness in sculpture.

Arte Povera came about in Italy in 1967. A label first coined by the art critic Germano Celant, it brought together most notably Giovanni Anselmo, Jannis Kounellis, and Mario Merz. Very dissimilar practices were assembled under this banner. The sole use of "poor" or everyday materials can not define this broad movement because it also included performance and conceptual art;¹⁷ nevertheless, common perishable materials were standard.

In 1968, Richard Serra produced unstable works such as *One Ton Prop* (1968). Irving Sandler wrote about it as "A kind of card house of four huge lead slabs, this was perpetually on the verge of disorder and danger; it might fall on the viewer." He added: "[...] his work was precarious."¹⁸

Still in 1968, Robert Morris made use of accumulations of materials in his work (*Untitled*, 1968) that he described as "accumulations of things or stuff, sometimes very heterogeneous." The disorder and the heterogeneity of these works make them difficult to conserve and impossible to remake.

donné pour finalité sa propre disparition, voilà le paradoxe. La volonté de durer est si puissante ! On pourrait conclure hâtivement que si la détérioration de l'œuvre est enrayée, si le processus est contourné et pour ainsi dire annulé, la cohérence de l'œuvre s'en trouve amoindrie, voire compromise. Et on peut certes s'interroger sur le fait que le formol muséal parvienne à imbiber même ce qui devait périr. Sans pour autant condamner la chose, il importe de relever la nature paradoxale du phénomène, et rappeler qu'il répond à une logique qui ne relève pas de la seule volonté des artistes. Penser qu'une œuvre d'art est le fait d'une seule personne, l'artiste, ce serait ignorer les jeux de médiation et le pouvoir de l'institution artistique. L'œuvre d'art doit durer. L'histoire, et le marché l'exigent ; le musée, la conservation et la restauration s'en chargent.

QUAND ON DIT PRÉCAIRE

À la fin des années 1960 se situe le moment fort de l'émergence d'une sculpture marquée par le sceau du précaire.

En 1967 s'impose en Italie l'expression *arte povera*. Elle est du critique d'art Germano Celant et regroupe notamment Giovanni Anselmo, Jannis Kounellis, Mario Merz. Sous cette bannière seront rassemblées des pratiques fort dissemblables. Bien que le seul emploi de matériaux pauvres ne saurait définir ce mouvement très large qui englobe aussi des pratiques qui se rattachent à la performance et à l'art conceptuel¹⁷, les matériaux communs et les matières périssables y sont néanmoins courants.

En 1968, Richard Serra produit des œuvres instables comme *One Ton Prop* (1968). Irving Sandler écrit à son sujet : « A kind of card house of four huge lead slabs, this was perpetually on the verge of disorder and danger ; it might fall on the viewer. » Il ajoute : « [...] his work was precarious¹⁸ ».

Toujours en 1968, Robert Morris fait usage d'accumulations de matériaux dans des œuvres (*Untitled*, 1968) qu'il décrit ainsi : « accumulations of things or stuff, sometimes very heterogeneous ». Le désordre et l'hétérogénéité de ces réalisations les rendent difficiles à conserver et impossibles à refaire.

Durant la même période, les phénomènes de décomposition, de désagrégation, de sédimentation, l'instabilité des systèmes et les désordres de la matière exercent sur Robert Smithson une obsession fascinante. Les thèmes de l'entropie et de l'irréversibilité du travail du temps habitent ses réflexions. À propos de *Spiral Jetty*, Sandler écrit : « It is huge and yet will be reclaimed by nature, dissolved by the water¹⁹. »

Il est évident que durant cette période, le précaire en sculpture se manifeste fortement. Mais les significations attribuées à l'usage de matériaux fragiles ou d'assemblages sommaires et instables sont diverses. Néanmoins, *l'œuvre composée de matériaux humbles et fragiles, en repoussant l'idée de durabilité temporelle, rejoint bien souvent la mélancolie des Vanités*. Cette relation devient plus évidente encore quand on considère les transformations dans l'œuvre de Robert Morris : après les travaux utilisant des matériaux pauvres et hétérogènes (par exemple, *Waste*, 1968), le motif du crâne apparaît en 1979, avec *Preludes (For A. B)* puis, dans les années 1980, Morris produira un ensemble d'œuvres chargées de lourds encadrements sombres où sont moulés crânes, ossements et fragments anatomiques. Le passage est éclairant quant aux implications des matériaux de cette nature. Chez Morris, conclut Catherine Grenier, « avec ces images de *Vanité*, le thème saturnien apparaît à plusieurs reprises²⁰ ».

Bien sûr, ce n'est là qu'une direction. À la gravité se mêle volontiers le rire, comme dans le tableau de Gýsbrecht l'amusement du trompe-l'œil opère un changement de ton qui finalement échappe à la gravité du thème. Dada est le parfait exemple d'un mélange du rire et de la mélancolie²¹. Le poète Hugo Ball écrivait en 1917 : « Il n'y a plus de piliers, ni d'états, plus de fondations qu'on n'ait fait sauter... Le monde a perdu son sens... Le chaos a surgi... Le monde se révèle un *tohu-bohu* aveugle de forces déchaînées...²² » Alors que le dadaïste berlinois George Grosz écrivait pour sa part en 1918 : « Ha ! Ha ! Le comique de cette bonne vieille agitation terrestre grimace de partout. Rires — concert inouï d'éclats de rire²³. »

During this same period, the phenomenon of decay, disintegration, sedimentation, instability of systems, and the disorder of the material exerted an obsessive fascination for Robert Smithson. Themes of entropy and the irreversibility of weathering occupied his thoughts. Sandler wrote about *Spiral Jetty*: "It is huge and yet will be reclaimed by nature, dissolved by the water."¹⁹

Clearly, sculpture's precariousness is powerfully expressed during this period. But the significance attributed to the use of fragile material or of unstable and scanty assemblages is diverse. Nevertheless, *a work made up of lowly, fragile materials that discard the idea of temporal durability is very often closely akin to vanitas melancholy*. This relationship becomes even more evident when one considers the transformations in Robert Morris' work. After works using found objects and heterogeneous materials — *Waste*, in 1968, for example — the skull motif appeared with *Preludes (For A.B.)* in 1979, then in the 1980s Morris produced a collection of works laden with heavy dark frames on which skulls, bones, and anatomical fragments were moulded. The passage is illuminating for the implications that this kind of material suggests. Catherine Grenier concludes that in Morris' work, "with the *Vanitas* images, the Saturnine theme has appeared several times."²⁰

Of course, this is only one direction. Laughter is willingly combined with gravity in Gýsbrecht's painting; the amusement of the trompe-œil changes the tone, giving relief from the theme's gravity. Dada is also a good example of where laughter and melancholy are combined.²¹ The poet Hugo Ball wrote in 1917: "There are no more pillars or props, no more foundations that we must destroy... The world has lost its meaning... Chaos has suddenly appeared... The world is revealed as a jumble, blind to unbridled forces..."²² Whereas the Berlin Dadaist, George Grosz wrote in 1918: "Ha! Ha! The comic aspect of this good old terrestrial agitation grimaces everywhere. Laughter — an incredible chorus of roaring laughter."²³

LAUGHTER AND THE SKULL

These thoughts on the precariousness of sculpture come from looking at the work of contemporary artists, particularly the works of Serge Murphy and Pierre Dion. In their sculpture, both artists combine, in different ways, laughter with heterogeneous, fragile material, rejecting or changing its main purpose by creating precarious arrangements.

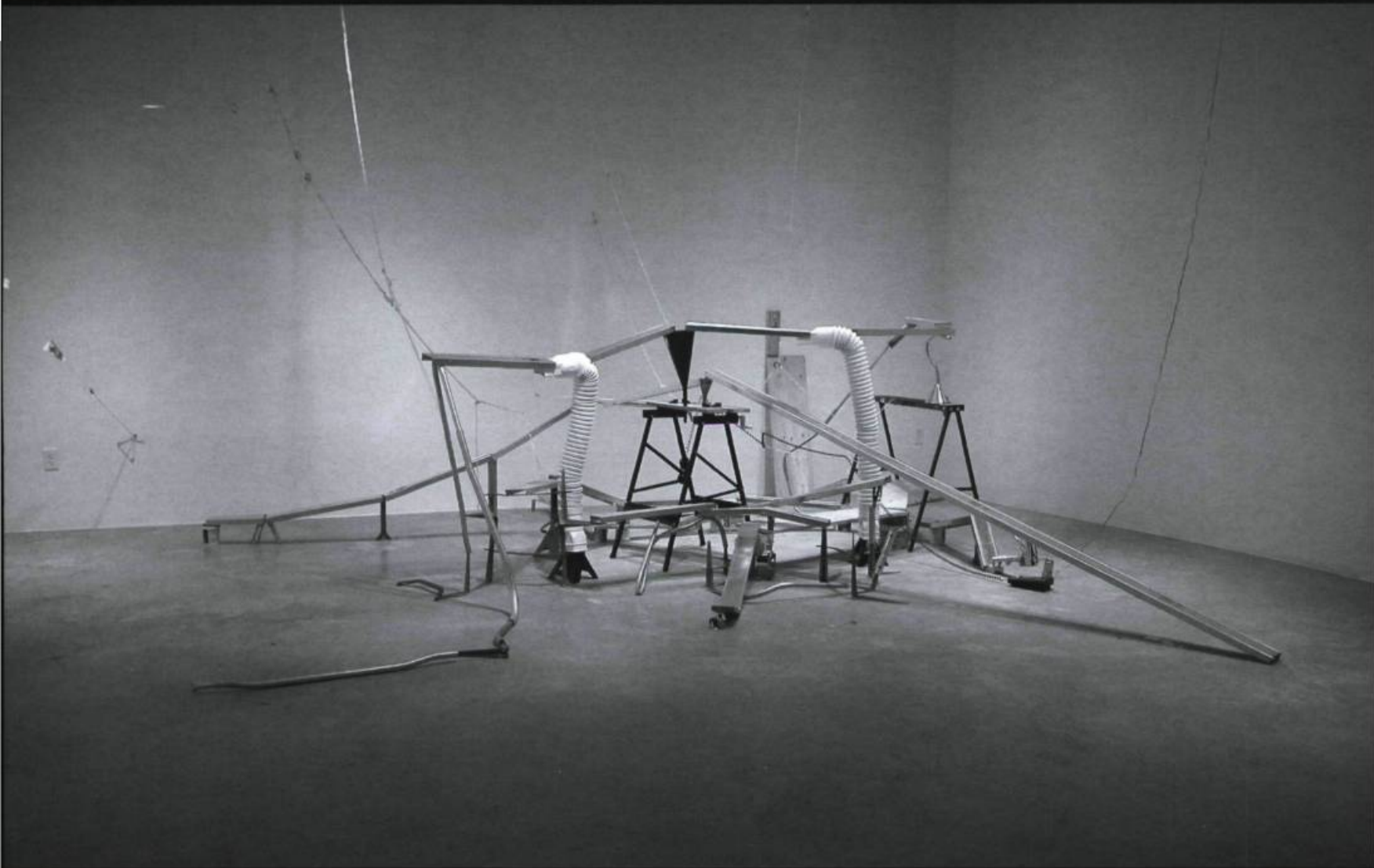
One could see this in Serge Murphy's exhibition at Musée d'art de Joliette from March 16 to October 26, 2003. Titled *Tohu-bohu*, it presented a group of sculptures, collages, drawings and prints produced between 1991 and 2002. Of course, it is mainly the sculpture that is of interest here.

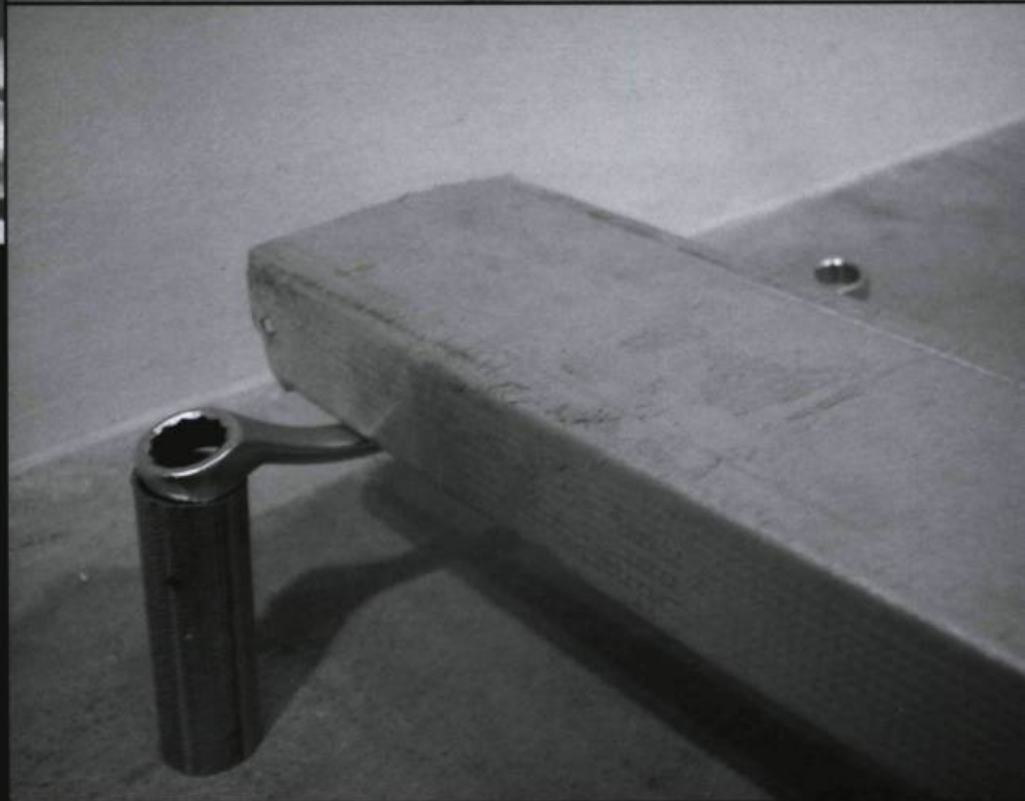
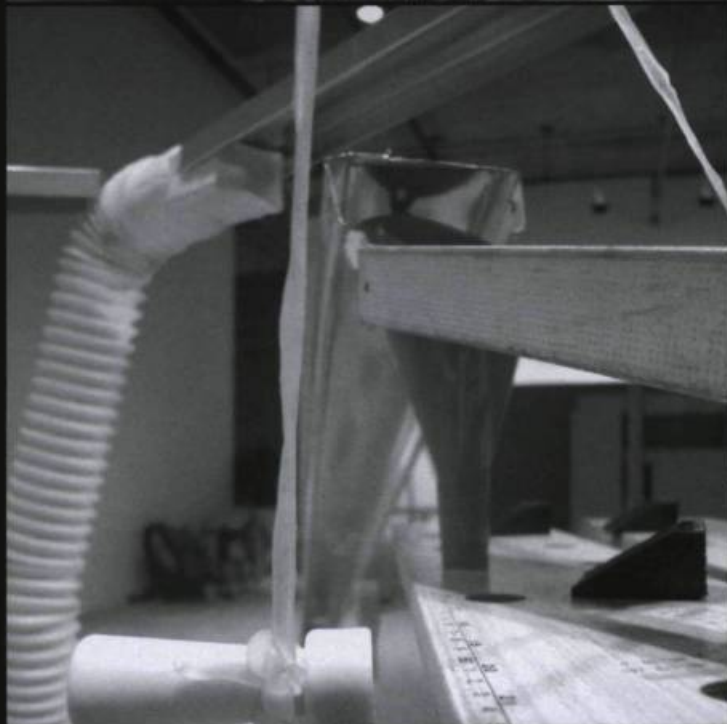
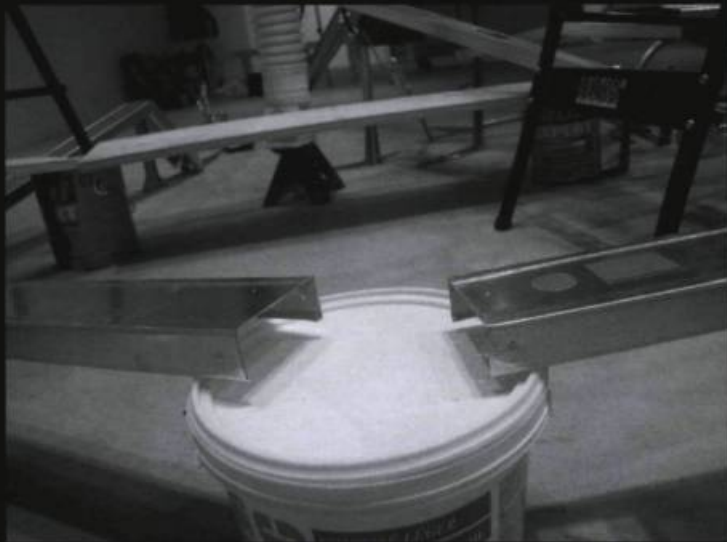
Murphy uses an incredible diversity of materials in his constructions: cardboard, paper, wire, gauze, steel wool, absorbent cotton, urethane foam, plastic cutlery, fur... and masses of small objects that would take too long to list in their entirety. One cannot ignore the nature of these materials and the difficulties of conservation they present are readily imagined. These materials are destined to a slow but certain deterioration.

Yet, all these materials are assembled with such infectious jubilation, a pleasure in formal invention, and overflowing exuberance. It is a matter of *Sculpting the days* ("sculpting the days")²⁴ with everyday materials, accumulated as time goes by, and not of making sculpture for a distant future with durable material. But this joy of creating takes into consideration the exact nature of the materials and their connotations. Even if one must turn to a group of "drawings" to understand the work (if by chance it was not yet obvious just by looking at the materials): *Sabliers et lacrymatoires I, II and III*.²⁵

For Pierre Dion, laughter is heard in the title: *La joute ou le joug du joujou, ou la joute, n'empêche (notez bien ça)*. Presented last March at Galerie Clark, this installation is a construction made of common materials whose stability seems compromised as soon as it is created. Paint cans, metal framework, pliers, caulking gun, flexible pipe, string, rope, and the most diverse scraps of construction materials are subverted from their initial use. In fact, this construction resembles a haphazard reconstruction, resulting from the deconstruction

PIERRE DION, *La joute ou le joug du joujou de l'ajout, ou la joute, n'empêche (notez bien ça)*, 2003. Détails. Aluminium, bois, calfeutrant, objets, impressions numériques sur papier, ruban adhésif / Aluminium, wood, weather stripping, objects, digital prints on paper, adhesive tape. 300 x 450 x 350 cm. Photo: Paul Litherland.





PIERRE DION, *La joute ou le joug du joujou de l'ajout, ou la joue, n'empêche (notez bien ça)*, 2003. Détails. 300 x 450 x 350 cm.
Photo : Paul Litherland.

DU RIRE (ET DU) CRÂNE

Ces quelques réflexions sur le précaire et la sculpture ont pour origine précise des travaux d'artistes actuels, notamment ceux de Serge Murphy et de Pierre Dion. Les sculptures de ces deux artistes mêlent, dans des proportions différentes, le rire aux matières hétérogènes, fragiles, rejetées ou détournées de leur fin première, et aux arrangements précaires.

On a pu le constater lors de l'exposition de Serge Murphy que présentait, du 16 mars au 26 octobre 2003, le Musée d'art de Joliette. Intitulée *Tohu-bohu*, elle réunissait un ensemble de sculptures, de collages, de dessins et de gravures réalisés entre 1991 et 2002. Bien sûr, ce sont ici principalement les sculptures qui retiendront l'attention.

Il faut voir l'incroyable diversité des matériaux que ces constructions utilisent : le carton, le papier, le fil de fer, la gaze, la laine d'acier, le coton hydrophile, la mousse d'uréthane, la coutellerie de plastique, la fourrure... et une foule de menus objets dont la complète énumération serait fort longue. On ne peut être aveugle à la nature de ces matériaux, et on imagine immédiatement les difficultés de conservation qu'ils posent. Ces matériaux sont voués à une lente mais certaine dégradation.

Pourtant, tous ces matériaux sont assemblés avec une contagieuse jubilation, un plaisir de l'invention formelle, une exubérance débordante. Il s'agit de *Sculpter les jours*²⁴ avec une matière quotidienne, avec des matériaux accumulés au fil des jours et non de sculpter pour un temps lointain avec des matières durables. Mais ce bonheur de faire n'ignore en rien la nature exacte des matériaux et leurs connotations. Même si c'est vers un ensemble de « dessins » qu'il faut se tourner pour l'entendre verbalement (si par mégarde la chose n'était pas encore certaine à la seule vue des matériaux) : *Sabliers et lacrymatoires I, II et III*²⁵.

Chez Pierre Dion, c'est dans le titre que s'entend plutôt le rire : *La joute ou le joug du joujou, ou la joue, n'empêche (notez bien ça)*. Cette installation présentée en mars dernier, à la galerie Clark, est une construction faite de matériaux communs dont la stabilité semble compromise aussitôt faite. Bidons de peinture, colobage de métal, pincettes, pistolet à calfeutrer, tuyau souple, corde et fil, et les plus divers rebuts de matériaux de construction détournés de leur usage initial. En fait, cette construction ressemble à une reconstruction débridée issue de la déconstruction d'une pièce d'habitation ou de travail. L'assemblage semble si fragile qu'il apparaît à tout moment sur le point de céder. Devant certaines jonctions de matériaux, sans boulon ni colle, on constate que cela ne tient qu'à peine. C'est une ruine fantaisiste qui n'a rien d'un vestige, mais qui serait plutôt le remaniement ludique de restes. Et c'est là son intérêt. Il est clair que cette installation n'affirme sa présence que dans un court instant et ne semble habitée par aucune aspiration à la pérennité.

L'absurdité de cette fausse ruine, qui ressemble à une facétieuse tentative de réparation, manquée ou maladroite, malgré le sourire qu'elle provoque, demeure empreinte de mélancolie. Le vain travail y traverse la *Vanité* pour atteindre et revendiquer le non-sens.

C'est au contact des œuvres de Murphy et de Dion que le mot « précaire » s'est imposé. Pour ensuite trouver une multitude d'échos, non seulement en matière d'art actuel mais un peu partout et avec pertinence. ←

of a room or office. The assemblage seems so fragile that it appears to be on the verge of collapsing. At some junctions, the materials barely hold together, no screws or glue are used. It is an eccentric ruin that has nothing to do with vestiges, but is instead the playful reshaping of left-overs. And this is where the interest lies. This installation is clearly set up only for a short time and is not concerned with durability at all.

The absurdity of this false ruin, which resembles a humorous attempt to make clumsy or botched repairs, and despite the smile it provokes, is imbued with melancholy. The futile work has passed through *vanitas* to claim and arrive at non-sense.

The word "precarious" came to the fore in association with Murphy and Dion's works. Precariousness has reverberations not only in contemporary art but is relevant almost everywhere else as well. ←

TRANSLATED BY JANET LOGAN

NOTES

1. Voir au sujet de cet artiste et de son œuvre / See : Georges Marlier, « C. N. Gysbrecht l'illusionniste », *Connaissance des arts*, mars 1964, p. 96-105.
2. Huile sur toile / Oil on canvas, 130 X 107 cm, Musée des Beaux-Arts, Valenciennes.
3. Il est par ailleurs amusant de lire ce qu'a écrit Georges Marlier au sujet du peintre : « Après avoir amusé un temps, ses toiles n'intéressèrent plus personne et son nom fut pratiquement rayé de l'histoire de la peinture occidentale. » / It is amusing to read what Georges Marlier wrote about the painter: "After being entertaining for a time, his paintings no longer interested anyone and his name was virtually erased from the history of Western painting."
4. 15 juin-5 octobre 2003 / June 15-October 5, 2003.
5. *Jeune ballerine de quatorze ans*, bronze et tissu, 99 cm (H), coulée en 1921, prêtée par le Philadelphia Museum of Art / *The Little Fourteen-Year-Old Dancer*, bronze and fabric, 99 cm (H), cast in 1921, lent by the Philadelphia Museum of Art.
6. *Jeune danseuse de quatorze ans*, Musée du Louvre, bronze et tissu, 0,98 m, 1880 / *The Little Fourteen-Year-Old Dancer*, Musée du Louvre, bronze and fabric, 0,98 m. 1880.
7. Cité par E. de Bonnafos.
8. E. de Bonnafos, « Au Musée du Jeu de Paume, Degas sculpteur », dans *Degas*, Paris, Hachette, Chef-d'œuvre de l'art, 1967, non paginé.
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*
11. *Struttura che mangia l'insalata*, 1968. 63 X 30 X 30 cm, granit, fil de cuivre, sciure, laitue fraîche / Granite, copper, sawdust, fresh lettuce.
12. On en retrouve plusieurs dans la collection du MOMA de New York / Many are in the MOMA's collection in New York.
13. Christian Zervos écrivait en 1932 dans les *Cahiers d'art* au sujet des expérimentations de Braque : « De 1911 datent aussi les premières sculptures en papier imaginées par Braque et bientôt abandonnées par lui car il n'y voyait qu'une expérience pour enrichir et organiser sa peinture. » Cité par Isabelle Monod-Fontaine dans « Braque, la lenteur de la peinture », *Georges Braque, les papiers collés*, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, 1982, p. 37-42, p. 39 / Christian Zervos wrote in *Cahiers d'art* in 1932 on the subject of Braque's experimentations: "Braque's first paper sculptures date from 1911, but he soon gave them up because they were only experiments for enriching and organizing his painting." Cited by Isabelle Monod-Fontaine in "Braque, la lenteur de la peinture," *Georges Braque, les papiers collés*, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, 1982, p. 37-42, p. 39.
14. D'ailleurs, sur une photographie appartenant aux Archives Laurens, on voit une construction en papier de Braque occupant l'angle de deux murs, très exactement comme le font les constructions de Tatlin / A photograph from the Laurens Archives shows a paper construction by Braque occupying a corner, just like Tatlin's constructions do.
15. I. Sandler écrit / wrote: "Walter de Maria and Dennis Oppenheim's Earthworks were impermanent, quickly dematerialized and reclaimed by nature, and in this sense, did not impose on it." Irving Sandler, *American Art of the 1960s*, New York, Harper and Row, 1988, p. 334.
16. Voir à ce sujet, Nick Kaye, *Site-Specific Art, Performance, Place and Documentation*, Londres et New York, Routledge, 2000, 238 p, *Conclusion : Documentation*, p. 215-220 / On this subject see Nick Kaye, *Site-Specific Art, Performance, Place and Documentation*, London and New York, Routledge, 2000. *Conclusion: Documentation*, p. 215-220.
17. Harald Szeeman reprendra en 1969 l'expression *arte povera* au sujet de son exposition *Quand les attitudes prennent forme* / In 1969, Harald Szeeman used the term "arte povera" concerning his exhibition *Quand les attitudes prennent forme*.
18. I. Sandler, *op. cit.*, p. 322.
19. *Ibid.*
20. Voir/See Catherine Grenier, « Robert Morris et la mélancolie. La face sombre de l'œuvre », dans *Robert Morris*, Paris, Centre Pompidou, 1995, 352 p, p. 11-28, p. 28.
21. Voir à ce sujet/See Hanne Bergius dans « Le rire de dada », *Moderne, modernité, modernisme*, Paris, *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Centre Pompidou, juin 1987, p. 74-93.
22. Cited in Bergius, p. 75.
23. *Ibid.*, p. 74.
24. C'est le titre d'une des deux installations présentées lors de cette exposition. *Sculpter les jours*, 2002, 63 éléments, matériaux divers, 243, 8 x 548, 6 x 274,3 cm / This is the title of one of two installations presented in this exhibition. *Sculpter les jours*, 2002, 63 elements, various materials, 243.8 x 548.6 x 274.3 cm.
25. Chacun est composé de huit éléments, techniques mixtes sur papier / Each work is composed of eight elements; mixed technique on paper. 130 x 350 cm.