

William Kentridge, *Five Themes*, Jeu de Paume, Paris, June 29 to September 5, 2010

Stephen Horne

Number 87, Winter 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63760ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Horne, S. (2011). Review of [William Kentridge, *Five Themes*, Jeu de Paume, Paris, June 29 to September 5, 2010]. *Ciel variable*, (87), 69–70.



Climats, Terre de sang, 2010, 10 scannophotographies, quatre modules architecturaux, bois, caséine, laque, vue partielle de l'installation, 152 x 240 cm ch.

rence introduit la notion de cycle comme on le dit d'une suite d'œuvres musicales.

Terre de brumes (2010) comprend une quinzaine de photographies d'un iceberg prises à Terre-Neuve par l'artiste à bord d'un petit bateau. Devant ces impressions au jet d'encre, des structures de bois peint à la caséine avec des plaques de verres ajourées forment sur plus de 15 mètres un déambulateur évoquant la muraille de l'iceberg. Comme pour contredire cet effet, les photos grand format se collent à la texture de ces murs de glace qui baignent dans un halo de brouillard. L'iceberg devient quelque chose d'intime.

Terre de sang (2010) se compose aussi de structures verticales et horizontales et de 10 impressions au jet d'encre. On pense à des orages ou à des tempêtes. À la fois

photos et dessins numériques, ces images nuageuses affichent une gamme de noirs et de gris associée à des tracés de sable rougeoyants. Provenant de la Côte-Nord, ce sable est soufflé sur une épreuve à la gélatine argentique. Propulsé par déplacement d'air, le dessin éphémère de l'artiste est passé au numériseur de grand format. Proche de l'*action painting*, le procédé met l'accent sur la charge du corps qui balaie la surface. *Terre de neige* (2010) emploie du sable blanc et, pour la dernière image, du sable noir.

Mettant en exergue la place du spectateur, Allouche « cadre » comme à son habitude ses photos accrochées au mur par une succession de volumes en U. Cet emboîtement désaxé défragmente l'espace. Sinuant parmi les photographies et

les volumes, nous naviguons quelque part entre le discontinu et le recentrage. Partant de cette volonté de déstabilisation physique, Allouche secoue très vite les limites non seulement spatiales mais aussi sensorielles et même mentales de ce point de départ issu du minimalisme pour enraciner sa subtile et inventive méditation sur d'autres fronts.

Le dispositif génère ainsi par contamination un faisceau de suggestions contradictoires. Comme en réponse à l'incertitude de cette dynamique, la photo viendrait afficher l'artificialité de son pré-supposé de réalité. « Allouche, écrit en présentation Diana Nemiroff, teste l'élasticité de la photographie et en élargit le pouvoir expressif par des moyens élémentaires. »

Le document brut est ainsi l'enjeu d'une série d'altérations et de transformations alors que les éléments architecturaux lui confèrent une monumentalité, une nouvelle assise. Ces photos sont tout autant tributaires des gestes de la main et du corps que de la fixité de leur enregistrement mécanique. Le choix de l'iceberg et la façon même dont l'artiste a capté son sujet fait référence à la tradition du XIX^e siècle de la photographie d'exploration qui repoussait les frontières du monde connu en convertissant en clichés ses confins.

Ces déplacements à travers l'alignement subtilement non linéaire des structures. Les différents angles qui s'interposent devant la photo. La multiplicité des séquences à l'intérieur d'une même œuvre. La volonté de se situer entre « l'ici et maintenant » du dispositif et « l'ailleurs » de l'image photographique. La façon dont ces photos sont façonnées par le

corps à la manière de dessins. Le rapport qu'elles entretiennent entre l'abstrait et le documentaire... Ce n'est pas tant que le spectateur pourrait louvoyer à travers ces seuils, ces tensions, certains de ces paradoxes comme si des énergies opposées se donnaient rendez-vous à tour de rôle. Il s'agit davantage de coalescence persuasive et de pratiques de fusion. Cette stratégie renvoie à la fois à l'incapacité manifeste du regard à saisir la nature mais aussi à l'ambition de vouloir tout de même traduire l'aspect indéfinissable de notre relation à un lieu. Et ce, comme l'indique Diana Nemiroff, « avec tout ce que cela suppose de va-et-vient entre espace ouvert et monde intime, entre perception immédiate et mémoire ».

Devant ces œuvres envoûtantes, nous sommes un peu comme devant un jardin zen aussi construit sur la promesse que l'agencement de ses roches et de ses tracés dans le sable pourrait refléter notre rapport à la nature et au monde.

— **René Viau** est journaliste et critique d'art. Il a collaboré à de nombreuses publications en France et au Québec. Il a réalisé avec Jocelyne Allouche un entretien publié dans la monographie *Œuvres choisies 2004-2009*. Silvana Editoriale, Milan (2009).

William Kentridge

Five Themes

Jeu de Paume, Paris

June 29 to September 5, 2010

A resurrection of hand-drawn film animation as a procedure to be presented in museum installations in this era of digital abstraction is a brilliant move. The simplicity of this strategy highlights the delusion resident in the efforts of so many contemporary artists to produce a critical art practice using technologically "advanced" techniques. In many cases, these attempts simply play a role in confirming the cultural status quo.

This summer, Le Jeu de Paume in Paris presented a retrospective of about forty of William Kentridge's recent works, all of which offer for our consideration his continuing dedication to "the hand" and hand-work as worthy of merit in contemporary art. The exhibition includes an earlier collection of films, *Drawings for Projection*, and a more recent work, *Five Themes*. Kentridge, born in South Africa in 1955, has received

extensive international acclaim for his practice, which combines drawing, film, and theatre. He first gained recognition in 1997, when his work was included in Documenta X in Kassel, Germany, and the Johannesburg and Havana Biennials; ambitious solo exhibitions followed.

In the *Drawings for Projection* series, we encounter Kentridge's characters Soho Eckstein, a rich businessman, and Soho's angst-ridden alter ego, Felix Teitelbaum. During this one-hour cycle of animated films, we follow the pursuits and catastrophes of Soho and Felix, two fictional inhabitants of Johannesburg. The animation is remarkable for its wealth of primitive sensuousness and materiality, even though the medium is the technical one of photographic mediation and filmic projection. Drawn with soft charcoal (the ashes of burnt wood), these handmade animations let the dust fly as the technique records or traces itself out in the motions of composing image and story.

"Drawings for projection" is how Kentridge describes his hand-drawn animated films, and "palimpsest" is the term frequently used by commentators to describe the



Felix in Exile, 1994, video still, 35 mm animated film transferred to video, 8 min 34 sec

result of his unique combination of drawing, erasing, and single-frame filming. What seems unique in his technique is that both procedures, additive and subtractive, occur on the same sheet of paper. And what we see are, as films, visible scenes perpetually in progress, equally mechanical

and artisanal, building and unbuilding as a process ongoing before our eyes. Marks and images are drawn and erased as the projection device moves the film always ahead, each frame displaced by the next.

What is most remarkable in this play between the handmade and the technical

is that not only does the automated linear sequencing of film make the visible scene disappear, but the hand improvises the drawing's disappearance by erasing fragments and layers of what has just been drawn in charcoal. A single drawing becomes the repository of its own disappearance while simultaneously becoming a



Journey to the Moon, 2003, video still, 35 mm and 16 mm animated film transferred to video, 7 min 10 sec

cinematic appearance. What Kentridge is doing disrupts or cancels mechanical “clock” time and, in a way, the time of film projection itself, replacing it with an open-ended temporality; the result is the creation of a theatrical style of viewer involvement.

While temporal process may be the central attribute of the filmic medium, this is not entirely so, for drawing – a process of hand-worked inscription – gives a degree of

fixity and permanence to artistic perception. And so, although initially we appear to be faced with a return of the anthropomorphic in Kentridge's work, we are more accurately confronting a relationship between a handmade improvisation and a machine-made frame or technical image. This perception is encouraged by Kentridge's choices not only of rudimentary technology and technique but also of dated imagery and styles in which technologies are less obscured by the familiarity resulting from prevailing usage. However, a perception of Kentridge as a typical proponent of expressionism, political doctrine, or other version of immediacy is countered by his appropriation of the technical apparatus and its regulation of the visible field. The fixed linear repetition of the filmic apparatus “exhibits” the organic expressiveness of the hand and thus critiques any notion of “the hand” or “the body” as a founding artistic concept, as pure spontaneous creativity. But, equally importantly, what is sometimes described as his “fusion” of media (film, drawing, theatre) is not that at all. He actually maintains the distinction between each medium so that they may interact, even to the point of friction or conflict, and retain a form of criticality that is directed by the questioning of the medium itself.

“The hand” is in quotation marks

because I am referring not to Kentridge's actual hands but to the hand as he presents it in theatrical form. The hand is the star performer and, juxtaposed with film, compels an interpretation locating Kentridge in the questioning of humanism, although an argument to the contrary might be derived from the place of “transformation” in his oeuvre. Transformation is a decidedly technological “non-human” concern. It appears in examples such as that of a river disappearing as such in becoming a supplier of electrical power, a forest as such disappearing in becoming the daily journal, passengers being a “supply” for airplanes to transport. The dominant logic of film animation is that of transformation: in Kentridge's drawings the narrative is that of objects being transformed into other objects, and he has referred to this practice as “the performance of transformations.”

The explicit political and social dimension in Kentridge's imagery is constructed from a personal and, in the more recent works, autobiographical perspective. With an art career begun while South Africa was still in the grip of the apartheid regime, he has faced the constant question of how best to negotiate his positioning as a white, educated male unavoidably aligned with the powers of an oppressive state. The

choice that he has made about how best to respond to his situation there has involved considerable subtlety; he has defined his work politically by way of process rather than by the route of explicitly political content. Attention to strategic manipulations of the modernist categories of medium, form, and content define for Kentridge a critical rigour that differentiates his trajectory from the arbitrariness favoured by so much contemporary art.

—
Stephen Horne is an artist and a writer whose essays have appeared in periodicals (Third Text, Parachute, Art Press, Flash Art, Canadian Art, C Magazine, Fuse) and anthologies in English, French, and German. He edited Fiction, or Other Accounts of Photography (Montreal: Dazibao, 2000) and published Abandon Building: Selected Writings on Art (Press Eleven, 2007). Horne was an associate professor at NSCAD from 1980 to 2005 and taught MFE seminars at Concordia University from 1992 to 2000. He currently lives in France and Montreal.
—

Les 41^e Rencontres d'Arles

Du lourd et du piquant

Du 3 juillet au 19 septembre 2010

Depuis 41 ans, les Rencontres d'Arles constituent un point de convergence international. Transgressant allègrement les frontières entre l'art et la communication, la photographie s'y décline dans tous ses registres. Petit à petit, ces modestes rencontres entre professionnels sur le mode de la convivialité se sont transformées en une immense entreprise dont le programme regroupe forums publics, projections nocturnes, stages de formation, marché du livre et plus de 60 expositions selon six grands axes ou promenades autour de thèmes plus ou moins poreux et non exclusifs.

La promenade argentine présente une photographie nationale hantée par la mémoire de la dictature. Le travail de choc du plasticien Léon Ferrari témoigne de son engagement sans concession dans l'actualité brûlante. L'artiste procède à une relecture de l'histoire dans ses collages d'objets et de photographies mettant en scène des personnages historiques tels Hitler, le Pape, George W. Bush et tout le phalanstère de la dictature argentine dans des scénographies dantesques grouillant de cafards, de rats et de scorpions et où prolifèrent avions de combat et chars d'assaut dans une danse macabre où le sexe, la religion et la mort ont le même visage. Au temps de la résistance, succède le temps de la dénonciation et Ferrari ne fait pas de quartier.

I am a cliché se révèle la proposition la plus consistante de la promenade rock. La conservatrice Emma Lavigne s'attache à une vision multilatérale du phénomène punk. Sur une trame plus ou moins chronologique, se greffe une multitude d'images qui vont du portrait de vedette à l'œuvre d'art, de l'installation vidéo aux pochettes de disques, de l'affiche au film d'archives. Ce parcours suit à la trace la manière dont une image devient emblématique et condense en elle tout un ensemble de valeurs : on pense à la pochette du premier disque des Sex Pistols, aux portraits de Patti Smith de Mapplethorpe, à la séquence rimbaldienne de David Wojnarowicz, aux *Screen Tests* de Warhol, aux instantanés de Wolfgang Tillmans ou encore à l'installation vidéo de Christian Marclay. Dépasant le simple portrait de société ou la fétichisation d'images de célébrités, *I am a cliché* met en lumière le rôle capital de l'image dans la création de la culture punk.

Un parfum de nostalgie plane sur la promenade argentine. *Les chambres noires* de Michel Campeau révèlent la face cachée de l'univers de la photographie analogique. Ces images séduisent par leur pouvoir révélateur d'un univers secret où seuls quelques initiés ont pénétré. Campeau explore avec lyrisme ces laboratoires de la création où naissent par l'effet de l'optique, de la lumière et de la chimie les photographies. Ces lieux portent les traces du tra-



Lea Golda Holterman, *The Boy from Orthodox Eros*, 2009, épreuve chromogénique, 100 x 100 cm

vail de l'artisan-artiste, de son investissement physique pour se mesurer aux matériaux, faire apparaître l'image et lui donner le relief souhaité. Univers en voie de disparition devant le monopole du pixel et du numérique. La photographie, médium technologique, est aussi une industrie et les transformations du marché entraînent dans leur sillage des mutations des pratiques et des esthétiques.

Shoot : la photographie existentielle met de l'avant le point de vue du conservateur Clément Chéroux qui prend pour argument le tir photographique, à l'origine attraction foraine où le tireur lorsqu'il atteint la cible déclenche un appareil qui le prend en photo : sa récompense, un portrait de lui-même en pleine action. Un flot d'anonymes ainsi que de nombreux artistes se prêtent à ce divertissement popu-