

## Les 41<sup>e</sup> Rencontres d'Arles

*Du lourd et du piquant*, du 3 juillet au 19 septembre 2010

Pierre Dessureault

Numéro 87, hiver 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63761ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Dessureault, P. (2011). Compte rendu de [Les 41<sup>e</sup> Rencontres d'Arles / *Du lourd et du piquant*, du 3 juillet au 19 septembre 2010]. *Ciel variable*, (87), 70–71.

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<sup>e</sup> 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-



Liu Xiaofang, *Le nuage*, 2008, de la série *Je me souviens*, impression jet d'encre, 100 x 100 cm

laire : Sartre et Beauvoir, Cartier-Bresson, Cocteau, Man Ray entre autres. La pièce de résistance de cet usage vernaculaire est la série de portraits de la Hollandaise Ria Van Dijk qui depuis 1936 effectue son pèlerinage annuel à la fête foraine. Il en résulte une étonnante série de portraits qui aligne sur plus de 70 ans une suite d'instantanés qui saisissent au vol les changements de physionomie des personnes, et des signes qui datent les images.

Nombre d'artistes ont récupéré ce dispositif pour en exploiter le potentiel métaphorique. C'est la violence du geste et le risque encouru qui transparaissent dans les images de Nicky de Saint-Phalle, de Jean-François Lecourt et de Rudolf Steiner pour faire ressortir le côté tragique et autodestructeur de l'acte de tirer/photogra-

phier. Dans l'installation vidéo *Crossfire* de Christian Marclay, le spectateur se trouve littéralement prisonnier d'un échange nourri de tirs croisés, impuissant devant ce déchaînement assourdissant de violence. En définitive, ce divertissement serait-il aussi anodin qu'il en a l'air?

Les promenades des passages de témoin et des amis de la Fondation Luma font la part belle aux pratiques mises en œuvre par une relève qui connaît manifestement à fond tous les codes de la photographie qui n'est plus un métier d'autodidacte mais un médium savant résultant d'une formation de haut niveau. On retiendra principalement *Regénération*<sup>2</sup> : photographes de demain qui regroupe 80 photographes originaires de 25 pays dont la candidature avait été soumise aux conser-

vateurs du Musée de l'Élysée de Lausanne par 120 écoles de photographie réparties à travers le monde. Éclatement des formes et des vocabulaires plastiques. Vaste répertoire de matériaux et de procédés. Sous une énergie qui va dans tous les sens, on sent les tâtonnements pour se dégager avec plus ou moins de succès des idées reçues.

La série *Orthodox Eros* de l'Israélienne Lea Golda Holterman, lauréate du Photo Folio Review en 2009, est exemplaire de l'émergence d'une voix personnelle. Dans cet ensemble de portraits austères de jeunes Juifs orthodoxes, la photographe n'entend pas seulement produire un document qui transgresserait les interdits et dévoilerait le visage d'un groupe secret mais plutôt mettre en lumière les tensions entre une sensualité à fleur de peau qui se lit dans les regards, les attitudes et le poids de la tradition incarnée par les coiffures et le vêtement qui marquent sa marginalité.

Si, en 41 ans, les Rencontres sont devenues un événement gigantesque doté d'un budget de plusieurs millions d'euros où se retrouve tout ce qui compte en photographie dans le monde, c'est autant grâce aux contributions de l'État et des divers pouvoirs de gouvernement qu'à la générosité de nombreux partenaires. Parmi ceux-ci, la Fondation Luma qui produit deux expositions et décerne le prix Découverte des Rencontres d'Arles ainsi que les Prix du livre historique et celui du livre d'auteur. L'implication de la Fondation va au-delà de ce soutien à la création, à la recherche et à la diffusion. En même temps que le ministère de la Culture français annonce à l'occasion des Rencontres un ambitieux projet visant à « développer sur Arles un pôle d'excellence culturelle, scientifique et économique dans le domaine de la photographie et plus largement des traitements de l'image<sup>3</sup> », la Fondation dévoile la pre-

mière étape de sa contribution à la réhabilitation du Parc des Ateliers : la construction de son futur bâtiment conçu par Frank Gehry. Coût de cette première phase qui devrait débuter en 2011 : 110 millions d'euros. Alors que le sort du Musée canadien de la photographie contemporaine (MCPC), seul organisme au Canada consacré à la collection et à la mise en valeur de la production photographique nationale, semble pour le moins incertain et que le directeur du Musée des beaux-arts du Canada, organisme dont dépend le MCPC, écrit dans le *Globe and Mail* en date du



Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, *Paris, Porte d'Orléans, juin 1929*, ©Jazz Editions / Gamma / Eyedea

1<sup>er</sup> mai 2009 : « La création d'un pôle distinct pour abriter la photographie contemporaine a peut-être semblée pertinente à un moment donné, mais cette époque est bel et bien révolue<sup>2</sup> », de telles annonces laissent rêveur.

1 La Mission de la photographie du ministère de la Culture et de la Communication, document présenté à Arles par le ministre Frédéric Mitterrand le dimanche 4 juillet 2010. 2 Traduction fournie par le Musée des beaux-arts du Canada.

Pierre Dessureault est historien de la photographie et commissaire indépendant. Il a organisé de nombreuses expositions et publié un grand nombre de catalogues portant sur la photographie actuelle.



Human Kindness, 2010, from the series *Dislocation*, c-print from digital file, 102 x 127 cm

## Susan Dobson

### Dislocation

The Department Gallery, Toronto

September 7 to 25, 2010

All of the large-scale colour photographs making up Susan Dobson's recent Toronto exhibition "Dislocations" contribute in varying ways to her notion of dislocation as a modification – as she puts it on her Web site – of "time, space and geography, where surroundings can seem both familiar and foreign." She notes, as well, that "a pervasive and persistent form of déjà vu dominates the work, derived in part through the combination of digitally manipulated images with photographs shot in the documentary mode." If this all seems rather conventional, even well trodden, as a procedural direction, the photographs themselves nevertheless offer enough insinuating visual wit (replete with visual puns and

rhymes) and self-consciously theatrical sparkle, as well as an unabashedly literary sense of playful grotesquerie, to lift them sufficiently above whatever seems commonplace in the artist's suggestions about the juxtaposition of digitalization and straight documentary.

Like the deadpan but demonic photographs in Dobson's show "Retail" of a few years ago (big-box stores in evacuated parking lots, each of them digitally homogenized into bearing identical, uninflected, matte gray surfaces), the photographs in "Dislocation" play amusingly bleak dystopian games about what is now and what, consequently, might be hereafter (as Dobson wrote to me in a recent e-mail, "I am interested in photography's ability to foreshadow the future, and even conflate tenses in the same work"). It is not easy to imagine how something that presumably lies embedded in a photograph – innate within it – can "foreshadow the future" (as a medium, photography is pretty good,