

**David Goldblatt, *Structures of Dominion and Democracy*,
Marian Goodman Gallery, Paris, 6 September to 18 October
2014**

Stephen Horne

Number 99, Winter 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/73373ac>

[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. (2015). Review of [David Goldblatt, *Structures of Dominion and Democracy*, Marian Goodman Gallery, Paris, 6 September to 18 October 2014]. *Ciel variable*, (99), 85–86.

les données observées, si bien qu'on ne peut déterminer à la fois la position et la vitesse des particules, par exemple. On comprendra que présentement il est encore impossible de créer des calculateurs capables de rendre compte de tous les états quantiques d'un système déterminé. Toutefois, depuis une vingtaine d'années, les chercheurs travaillent à la fois sur des circuits de plus en plus réduits et puissants et sur une unité, le qubit, qui permettrait d'effectuer de tels calculs. Issu de la musique japonaise, Ikeda produit des installations et des performances qui se développent dans le temps sous la forme de flux audiovisuels et de données informatiques qui font référence aux mathématiques quantiques en utilisant les développements du langage informatique quantique.

Tout au long de la performance, exécutée par les musiciens Stéphane Garin et Amélie Grould, nous sommes sollicités par des ondes sonores qui envahissent l'espace, vite accompagnées

de séries de chiffres diffusées sur des moniteurs. Ces flux s'accroissent et s'amplifient, se rétractent et se concentrent, accélèrent et ralentissent; des éclats lumineux et sonores surgissent comme des suspensions momentanées; puis, tout repart. L'œuvre évolue ainsi de manière apparemment aléatoire sans qu'on sache exactement quelles coïncidences et quelles correspondances peuvent s'établir entre les flux sonores et visuels aussi bien qu'entre les projections diffusées sur les différents écrans (vingt-deux en tout), ou encore entre les différentes composantes sonores. Pour être plus précis, il faudrait dire que l'on constate rapidement qu'en plus des concordances qu'on croit voir apparaître, ce sont les dissonances, les écarts, les distances et les hiatus qui se manifestent et que l'on perçoit très clairement. Au-delà de la perception de l'ensemble des flux, ce qui nous est donné à percevoir et à concevoir ce sont les altérations et les dissonances, c'est-à-dire la complexité des différents états de ces flux –

donc l'impossibilité de percevoir toutes leurs singularités et tous leurs états –, ainsi que l'extrême dissociation qui se produit entre les différents moments, qui sont parfois continus, d'autres fois discontinus.

Assez curieusement d'ailleurs, ces écarts ont pour effet de tenir le spectateur à distance. L'expérience qu'il fait de la performance le conduit à comprendre son incapacité à saisir un point d'ancrage ou à suivre les flux sonores et visuels ou les données mathématiques. Il est constamment en train de passer d'un état à un autre, un peu à la manière de ce qui se produit devant lui. Tout semble avoir été conçu pour le garder en alerte, présent aux différentes instances de l'œuvre et à ses propres sensations, tout en l'obligeant à prendre du recul et à réfléchir sur ce qu'il en train de percevoir et de ressentir réellement. Les installations qu'avait présentées Ikeda en 2012 à la Fondation DHC pour l'art contemporain opéraient autrement que *superposition*, dans la mesure où le spectateur se

trouvait littéralement immergé dans un environnement visuel et sonore de flux de données informatiques dans lequel il restait cependant libre de circuler. Dans ce cas-ci, toutefois, la séquence, d'une durée de soixante-cinq minutes, a pour effet de le retenir et de le sidérer au moyen d'un événement qui se déploie dans le temps et auquel il est assujéti.

— **Louis Cummins** est titulaire d'un doctorat en histoire de l'art de la City University of New York (2003). Il est à la fois un auteur, un artiste multimédia qui s'intéresse aux installations immersives et un théoricien et critique d'art. Il a publié plusieurs essais de catalogues et des articles dans différentes revues consacrées aux arts visuels et médiatiques. Il est commissaire d'exposition. Il crée des vidéos et des installations interactives et immersives.

David Goldblatt

Structures of Dominion and Democracy

Marian Goodman Gallery, Paris
6 September to 18 October 2014

David Goldblatt has been photographing in South Africa for many decades. The acuity with which he has recorded the depths of violence and its specific character both during and after the era of apartheid rests on his observation of violence naturalized. *Structures of Dominion* consists of fifteen black-and-white mid-sized photographs, most taken in the 1980s, and the ten images in *Structures of Democracy* were taken starting five years after the first democratic elections were held.

For many decades, Goldblatt has been concerned with the particulars of daily life in South Africa, and with photographically recording the meanings he finds in this place. He was born in South Africa in 1930, and his lifelong documentary project has resulted in the production of a substantial archive. This exhibition presents his project recording the evolution of what he calls the structures of dominion, on the one hand, and of democracy, on the other. This body of work has been shaped according to his selection of a single subject, that of buildings and monuments, an architecture. He believes that with such a focus we can observe the "values" of a people – in this case, the attitudes and practices of a minority white society in a colonized and resource-rich landscape.

One photograph presents a man in a suit and tie sitting in a pile of rocks



Luke Kgatitsoe in his house, bulldozed in February 1984 by the government after the forced removal of the people of Magopa, a black-owned farm, which had been declared a "black spot," Ventersdorp district, Transvaal, 21 October 1986, from the series *Structures of Dominion and Democracy*, gelatin silver print, 86 x 110 cm, courtesy of the Marian Goodman Gallery

and rubble. The man and the rubble more or less fill the frame, although a small slice of prairie and a horizon cross the upper limit of the picture. This man's feet are outside the lower edge of the photograph. He is thus inclined toward us, with his gaze directed at the camera. His hands rest on his knees. He is a black

man of advancing years. He has perhaps simply stopped at this rock pile to rest or to pose for the photographer.

As is the case with all the photographs in this exhibition there is a substantial caption, in this case one identifying the man as Luke Kgatitsoe and telling us that the pile of rocks is what remains of

his house, destroyed by the government of Transvaal Province as part of a "forced removal" project. With its understated simplicity, this image crystallizes a world based on oppression, an arrangement in which abuse of power is the everyday norm. Sitting on what was once his evidently already simple housing, Luke

Kgatitsoe's prospects appear dire and place him in the company of other modern "relocations" and "disappearances."

A second paragraph in the caption describes the practice in which valuable farm land is cleared of black owners and tenants in order to be made available to white farmers. Such were the "values" of the epoch. This photograph is dated 1986, eight years before the formal ending of white minority rule.

Such a narrative is no doubt familiar to Canadian audiences, the system of forced relocation onto "reservations" having been rigorously and widely applied to Canada's indigenous peoples. It is widely held that the Canadian system of "reservations" and segregation of indigenous peoples served to inspire the authorities of South Africa as they extended their domination with the application of similar practices.

Goldblatt photographed the scene near the Lonro platinum mines following the shooting of over a hundred striking mine workers by police in 2012. In the foreground, rising from a patch of bushy long grass and rocks, several simple white wooden crosses, some standing, some fallen, mark and commemorate those killed. The view looks uphill, and just over the crest of this ridge large electrical transmission towers make their connection to the Lonro smelter.

With his characteristic independence,

Goldblatt challenges any easy perception of progress after the overcoming of apartheid. Just as this photograph presents the mine facilities behind the murder scene, we are encouraged to contemplate the persistence of capital with its executives and shareholders, now multinational and distant, who call the shots.

Such is Goldblatt's landscape. Until recently he has presented it in black-and-white prints, although there are two colour prints in the exhibition. They are "before and after" photos of Freedom Square, Soweto in 2003 and in 2006, with the location renamed Walter Sisulu Square. In the first image, the square is an open "people's place"; in the second, the open market ground has been replaced with an authoritative new facility, now resisted and rejected by the square's former users, who, no doubt, are all too aware of the coercive powers of such "structures."

If Goldblatt sees these buildings and places as expressing the normalization of coercion and corruption as acceptable ways of life, his response is that of photography practised as a means of interruption and denaturalization. His is one of the world's great projects of documentary reportage and, as such, is clearly distinguishable from the interventions of Edward Burzynsky, Alfredo Jaar, and Sebastiao Salgado, whose practices rest on pictorial



Here, on 26 June 1955, under harassment by the police, some 3000 people from all over South Africa, representing many organisations, adopted the Freedom Charter, which inspired the constitution of post-apartheid democratic South Africa. Freedom Square, Kliptown, Soweto, Johannesburg. 10 December 2003, from the series *Structures of Dominion and Democracy*, inkjet print, 140 x 173 cm, courtesy of the Marian Goodman Gallery

aesthetic practices deriving from painting. Goldblatt distinguishes himself from this tradition, referring to himself as a "craftsman." In his photographs, we face the paradox of the simultaneous engagement and detachment that the documentary perspective evokes. The remarkable

achievements of his practice recognize the unfolding of actuality in its duration.

—
Stephen Horne lives near Paris and writes on contemporary art for publications in Canada and abroad.
 —

Félix Dufour-Laperrière

Transatlantique

Festival du nouveau cinéma

9 et 14 octobre 2014



Photogrammes du film *Transatlantique*, 2014, Montréal, 72 min



que prolongent des images vertigineuses de l'océan, filmées en 16 mm haut contraste, en négatif et renversé. Le remuement des masses d'eau, filmé dans des cadrages et des lumières diverses, et presque obsessionnellement, renvoie à une immanence où mouvements intérieurs et extérieurs se rencontrent. La traversée se transmue alors en une expérience existentielle. Le temps de la détente, lui, est celui où se font sentir l'attente et la coupure d'avec la terre, ce lieu où l'on fait de la musique, des films... et où l'on aime. Le visage d'une femme en pleurs, image probablement tirée d'un film de Bollywood, vient à quelques reprises hanter l'écran. La présence de cette déesse, muette d'abord, puis chantante, souligne la douleur que cause, pour les marins, le fait d'être coupés de toute féminité. L'équipage, strictement masculin, en est réduit à rêver, à fantasmer ou à se consacrer à des jeux, la cale du bateau se transformant même, pendant quelques heures, en un terrain de cricket.

Et puis il y a le temps de la contemplation, celui qui permet de jouir pleinement

Il est des films qui laissent sur nous une large empreinte. C'est le cas de *Transatlantique*, de Félix Dufour-Laperrière, un film-expérience en noir et blanc qui, par sa façon d'aborder le temps et l'espace, oblige le spectateur à un profond abandon. Ce film restitué de façon poétique l'expérience d'une traversée de l'Atlantique que le réalisateur et ses deux frères ont faite à bord d'un cargo dont tous les membres de l'équipage étaient Indiens. Pour rendre compte de cette expérience

unique, qui est en fait la conjonction d'une somme d'expériences, le réalisateur nous fait passer avec souplesse d'une tonalité à l'autre, le film se révélant tour à tour descriptif, abstrait, intimiste, onirique, narratif, contemplatif... Et chaque fois c'est un nouveau rapport au temps qui est suggéré.

On pénètre entre autres dans le temps routinier du travail, lié principalement à l'entretien même du cargo, source incessante de tâches à accomplir et lieu de

labour impossible à quitter. L'équipage nettoie, peinture, répare, pilote... Et par moments on a l'impression que les corps et le cargo fusionnent en une mécanique commune. Le contraste entre la petitesse des êtres et la grandeur du bâtiment rend patent l'aspect inexorable de ce travail auquel les hommes, en bons Sisyphe, consacrent leur vie.

S'y oppose, me semble-t-il, le temps de la prière (qui ouvre et ferme le film), un temps distendu, détaché, suspendu,