

Donner du temps : à propos de *Shadow Piece* de David Claerbout
Giving Away Time: On David Claerbout's *Shadow Piece*

Thierry Davila

Numéro 81, printemps 2014

Avoir 30 ans
Being Thirty

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/71648ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)
1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Davila, T. (2014). Donner du temps : à propos de *Shadow Piece* de David Claerbout / Giving Away Time: On David Claerbout's *Shadow Piece*. *esse arts + opinions*, (81), 58–65.

Droits d'auteur © Thierry Davila, 2014

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

éru
dit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Donner du temps: à propos de *Shadow Piece* de David Claerbout

Thierry Davila

Giving Away Time: On David Claerbout's *Shadow Piece*

Publié d'abord en Allemagne puis dans toute l'Europe en 1814, *Peter Schlemihl*, un court récit écrit par Adalbert von Chamisso¹, connu dès sa parution un succès foudroyant: pas moins de quatre-vingts éditions allemandes de l'ouvrage furent proposées entre 1814 et 1919 et à la première édition française succédèrent trente-trois rééditions. Le livre conte l'étrange histoire de Peter Schlemihl, personnage qui a cédé son ombre à un homme gris, image même du diable, en échange d'une fortune sans limites. Mais ne plus avoir d'ombre ne va pas sans tourments: mis à l'écart des hommes du fait de cette absence exceptionnelle, de cette singulière solitude qui produit de la solitude, ne pouvant sortir que la nuit pour ne pas exposer aux yeux de tous ce qui est devenu une infirmité, voire une tare, une malédiction, Schlemihl incarne tragiquement le malheur de l'ombre perdue, une sorte de déshumanisation sans recours qui guette celui qui ne laisse rien derrière lui, qui ne retient rien dans son sillage, et qui a impressionné, si ce n'est fasciné pendant des décennies, nombre de lecteurs.



1. Adalbert von Chamisso, *Peter Schlemihl*, précédé de « L'ombre et la vitesse » de Pierre Péju, Paris, José Corti, 1994.



David Claerbout, *Shadow Piece*, captures vidéo | video stills, 2005.
Photos: permission de | courtesy of the artist and galleries Yvon Lambert,
Micheline Szwajcer, Johnen Galerie, and Rüdiger Schöttle

Une telle infirmité ne saurait frapper les figures qui peuplent les œuvres de l'artiste belge David Claerbout, car il est chez lui une évidence qui se laisse explorer de film en film avec une remarquable constance, celle de l'absolue solidarité entre le corps de ses personnages et leur ombre portée, comme si l'un et l'autre ne pouvaient que se lier dans la loi de leur commune apparition – de leur commune présence, de leur indissociable existence –, lumineuse et nocturne à la fois. Une œuvre de 2005 au titre programmatique, *Shadow Piece*, expose cette condition d'une manière directe. À l'origine de cette vidéo en noir et blanc d'une trentaine de minutes, il y a une photo d'archive anonyme trouvée par Claerbout et prise depuis un escalier à l'intérieur d'un immeuble, exemple possible de cette architecture de verre célébrée par Paul Scheerbart². Elle montre l'entrée du bâtiment fermée par une série de portes en verre. Dans la vidéo, plusieurs personnes défilent derrière cette barrière transparente pour tenter de l'ouvrir, mais elles n'y parviennent pas. La source de lumière située dans leurs dos projette à l'intérieur de la structure construite leur ombre, seule forme et finalement seule matière – ténébreuse – capable de pénétrer cette manière de boîte transparente. Ces taches de grisaille donnent aux personnages qui se succèdent toute leur présence, ils en sont comme la signature fluide et impalpable, mais suffisamment réelle aussi, suffisamment matérielle, pour briser les frontières de l'espace. Si la partie supérieure de la projection accueille le mouvement ininterrompu des figures qui semblent directement sortir d'un film américain des années 1950, la partie inférieure est statique, strictement photographique. On peut regarder cette œuvre à tout moment, l'observer et la quitter pour revenir ensuite, quand on le souhaite, la fixer du regard : cela n'a aucune importance, car cette vidéo, comme nombre de travaux de Claerbout, n'a ni début ni fin, elle est une pure expérience visuelle et temporelle qui expose une scène et non pas une histoire, un récit. Que nous montre cette « pièce d'ombre » ? Elle confirme d'abord que l'identité des figures est inséparable de la présence active de leur projection plane et ténébreuse dans l'espace, qu'il n'y a pas de vivant, même inventé par l'artiste, qui puisse se dispenser de la trace visible et spectrale de son double ombré, si bien que le personnage de Peter Schlemihl apparaît ici plus incongru encore, plus impossible, que dans la réalité elle-même : l'ombre est ce qui participe de plain-pied et sans exception à ce qui fait que le sujet est un sujet, à ce qui fait d'un corps un corps, y compris lorsque la scène de son exposition est construite de toutes pièces. Elle donne aux êtres humains une présence pleine et entière dans l'image et elle donne à cette dernière son poids de réalité et de matérialité, elle conditionne la manifestation de sa durée plastique. Ainsi nombre de figures centrales dans les œuvres de Claerbout sont-elles *ombrageuses*, voire quasiment nocturnes. Dans *Rocking Chair* (2003), par exemple, une femme assoupie dans une chaise berçante est visible sur les deux écrans de la projection vidéo. Elle se tient dans l'ombre d'une pergola qui masque la partie supérieure de son visage tandis que, de dos, son ombre portée dessine au sol une flaque grise qui pose le décor face à nous. Dans *Sections of a Happy Moment* (2007), les six personnages (deux enfants et quatre adultes) qui composent la scène, captée moins en noir et blanc qu'en grisaille, ont des ombres qui les suivent fidèlement. Dans *Study for a Portrait (Violetta)* (2001), le visage d'une femme filmée en buste est sculpté par les ombres qui résultent d'une lumière venant de la droite de l'image. Dans *Kindergarten Antonio Sant'Elia, 1932* (1998), tous les enfants qui jouent dans le jardin de leur école voient leurs ombres très allongées projetées au sol dans une lumière froide et quasiment crépusculaire. Et dans *Bordeaux Piece* (2004), un film qui dure près de quatorze heures, les ombres des trois personnages suivent la répétition d'une seule et même scène tout au long d'une journée, c'est-à-dire du lever au coucher du soleil. L'œuvre se compose en effet de plusieurs séquences tournées avec les mêmes acteurs selon un scénario unique. Chaque séquence se déroule à l'extérieur et à l'intérieur d'une maison

2. Paul Scheerbart, *L'Architecture de verre*, précédé de « La sobriété "barbare" de Paul Scheerbart » de Daniel Payot, Paris, Circé, 1995.

Published first in Germany and then throughout Europe in 1814, *Peter Schlemihl*, a novella by Adalbert von Chamisso,¹ was an immediate and spectacular success: no fewer than eighty German editions of the work were available between 1814 and 1919, and the first French version went through thirty-three editions. The book recounts the strange tale of Peter Schlemihl, who gives his shadow away to a suspicious-looking figure bearing a striking resemblance to the devil, in exchange for an inexhaustible fortune. But to be without a shadow is not to be free of torment: Schlemihl is cut off from others by this singular absence, this unparalleled solitude that only deepens, and is forced to go out only at night to prevent others from seeing what has quickly become an infirmity—indeed, a flaw and a curse. The tragic embodiment of the misfortune of the lost shadow, a sort of inexorable dehumanization that lies in wait for the person who leaves nothing behind in his wake, Schlemihl has impressed, if not fascinated, numerous readers over many years.

Such an affliction could never strike the figures that populate the works of Belgian artist David Claerbout because of one remarkably constant feature that is clearly visible in all of his films: the absolute solidarity that exists between the bodies of his subjects and the shadows that they cast. It is as if each could connect only under the aegis of their joint appearance, their simultaneous presence and indissociable existence, luminous and nocturnal at the same time. A 2005 work with the programmatic title *Shadow Piece* directly foregrounds this condition. The impetus for this thirty-minute black-and-white video was an archival photograph that Claerbout chanced upon; it was taken from an interior stairway of a building that could conceivably serve as an exemplar for the kind of glass architecture extolled by Paul Scheerbart.² The film shows the building entrance closed off by a series of glass doors. Various people walk up to this transparent barrier and take turns trying to open the doors, but to no avail. A light source located behind them casts their shadows inside. These shadows are the only form and, ultimately, the only shadowy matter capable of penetrating what amounts to a transparent box. The figures who file by owe whatever presence and singularity they possess to these grey puddles, which serve as fluid and impalpable signatures that are nonetheless real and material enough to pierce the borders of the space. While the upper section of the video image plays host to the continuous movement of the figures, who seem straight out of some 1950s American film noir, the lower half is static and strictly photographic in nature. We can begin viewing this work at any point, walk away from it at any time, and come back to it whenever we feel like it—none of this makes the slightest difference because, like many of Claerbout's works, it has no beginning or end. It is a purely visual and temporal experience that shows a scene, but has no story or narrative. What does this "shadow play"³ say to us, what does it show? Mainly, it confirms that these figures' identities are inseparable from the active presence of their flat, dark projections in space, that no living creature filmed by the artist—and this applies also

1. Adalbert von Chamisso, *Peter Schlemihl*, trans. H. von Chamisso, rev. by the author; preface by Pierre Péju, "L'ombre et la vitesse" (Paris: José Corti, 1994).

2. Paul Scheerbart, *L'Architecture de verre*, trans. P. Galissaire, preface by Daniel Payot, "La sobriété 'barbare' de Paul Scheerbart" (Paris: Circé, 1995).

3. Translator's note: The French word *pièce* can also mean "play," and the author avails himself of this dual meaning to expand on the ramifications of the title.



David Claerbout, *Shadow Piece*,
 vue d'installation | installation view, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, 2012.
 Photo: Elad Sarig
 permission de | courtesy of the artist and galleries Yvon Lambert,
 Micheline Sz wajcer, Johnen Galerie, and Rüdiger Schöttele

à des moments différents du jour, si bien que les ombres des acteurs accompagnent visuellement le passage de la lumière, car celles-ci sont, comme dans un cadran solaire, des marqueurs temporels (« ... le véritable enjeu de *The Bordeaux Piece* [...] est de donner une forme à la durée au moyen de la lumière naturelle », explique l'artiste³). Ainsi le lien chaque fois affirmé entre un corps et sa projection ombrée est-il pour Claerbout un des moyens qui contribuent à donner à la plupart de ses films une tonalité visuelle générale, une facture – une identité tout en grisaille que l'on pourrait aussi qualifier de graphique –, mais également à faire de ses œuvres de véritables objets temporels, et cela même si le temps y est parfois figé, même si tout semble s'y passer, comme dans *Shadow Piece*, dans une durée immobile. Car dans cette œuvre, comme Claerbout lui-même le dit, « les actions se succèdent, mais les ombres indiquent un temps qui ne passe pas », qui est là, visuellement palpable, comme dans un éternel surplace : « ... c'est une composition numérique figée, une image photographique autonome. Là-dedans, les ombres apparaissent comme le squelette fixe de la composition, à l'opposé de leur statut d'indice du passage du temps », ajoute-t-il⁴. Et si Pamela M. Lee a pu diagnostiquer une phobie du temps dans l'art occidental des années 1960⁵, la prégnance de l'ombre dans le travail de Claerbout est aussi une façon parmi d'autres, pour lui, à la différence donc d'une partie de l'art

to those of his own invention—can dispense with the visible and spectral trace of its dark double. Consequently, the character of Peter Schlemihl appears more incongruous and impossible here than in reality itself: the shadow participates fully and without exception in whatever makes the subject a subject and the body a body, and this includes those moments when the scene in which the subject appears is wholly invented. It makes human beings fully and wholly present in the image, imbues that image with the weight of material reality, and sets the parameters within which its duration as a work of art is manifested.

Hence, many of the central figures in Claerbout's works are *shadowy* and, indeed, almost nocturnal. *Rocking Chair* (2003), for example, shows a woman dozing in a rocking chair on a large screen; she appears cloaked in the shadow of a pergola that masks the upper part of her face. Seen from the other side of the screen, from behind, her shadow casts a grey shape onto the floor space of the staged landscape visible around her outline. In *Sections of a Happy Moment* (2007), the six characters (two children and four adults) who make up the scene, which is shot more in tones of grey than in black and white, have shadows that follow them faithfully. *Study for a Portrait (Violetta)* (2001) gives us a filmed bust of a woman whose face is sculpted by shadows cast by a light coming from the right side of the image. In *Kindergarten Antonio Sant'Elia, 1932* (1998), the children playing in their school's garden see elongated shadows of themselves on ground bathed in a cold, almost crepuscular light. And in *Bordeaux Piece* (2004), a film that runs for nearly fourteen hours, the shadows of three characters follow the actions of a scene that is played out repeatedly throughout a single day, from dawn to dusk. The work is composed, in effect, of many sequences that were shot using the same actors, who worked with an

3. Marie Muracciole, « Le bruit des images. Conversation avec David Claerbout », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 94 (hiver 2005/2006), p. 126.

4. Ibid., p. 134-135.

5. Pamela M. Lee, *Chronophobia. On Time in the Art of the 1960s*, Cambridge (Mass.) et Londres, MIT Press, 2006.



David Claerbout, *Bordeaux Piece & The Algiers' Sections of a Happy Moment*,
vue d'installation | installation view, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, 2012.

Photo: Elad Sarig

permission de | courtesy of the artist and galleries Yvon Lambert,
Micheline Szwajcer, Johnen Galerie, and Rüdiger Schöttle

produit par ses aînés quelques décennies plus tôt (Jean Tinguely, Lygia Clark, Bridget Riley...), d'exprimer une passion pour le temps et ses manifestations visuelles, une passion pour la durée pure visible comme telle, fût-elle, comme dans *Shadow Piece*, immobile.

Cette « pièce d'ombre », et toutes les œuvres *ombrageuses* avec elle, renvoient aussi à l'histoire de l'art dans sa version mythique et fondatrice, celle élaborée par Plinie l'Ancien au premier siècle de notre ère, dans sa fameuse et monumentale *Histoire naturelle*. On sait que l'historien situait, dans le livre XXXV de cette somme, l'apparition de l'art dans la transcription directe, exécutée par la fille d'un potier sur un support rigide, des contours de l'ombre produite par la projection du profil de son amant sur ce même support. L'ombre est ainsi une forme première puisqu'elle est ce qui a rendu possible, selon Plinie toujours, l'apparition de la peinture et de la sculpture, lesquelles seraient par conséquent issues aussi d'une projection. Mais elle est également première parce qu'elle est ce que produit de fait tout corps, ce qu'il porte toujours avec lui dès qu'il existe, tel un double consubstantiel à sa singularité dont on ne peut faire, n'en déplaise à Adalbert von Chamisso, l'économie. Bref, l'ombre est une configuration originaire du point de vue de l'histoire de l'art, de sa chronologie, et elle est une forme phénoménologiquement originaire du point de vue des lois de l'apparition, des lois de la visibilité. C'est une forme archaïque, c'est-à-dire principielle, si l'on entend dans *archaïque* le terme grec *arché* qui en est la source étymologique, lequel signifie « principe » ou plus précisément, si l'on suit à la lettre la définition qu'en donne Aristote dans sa *Métaphysique*, « ce qui commence et ce qui commande ». Mettre une ombre dans une image est ainsi, d'une certaine manière et jusqu'à un certain point, *archaïser* cette dernière, lui donner

unchanging script. The sequences take place either inside or outside a house at different times of the day; the actors' shadows follow the sun's trajectory somewhat in the manner of hands marking time on a sundial. The artist has said, "The real point of *Bordeaux Piece* ... is to give a form to duration using natural light."⁴ The consistently reaffirmed connection between the body and its shadow projection is therefore one of the means that Claerbout uses to give his films a single overall visual tone, a single look—an identity entirely in a grisaille that could be described as graphic. And it is also what makes his works truly temporal objects, even when time stops and everything seems to happen, as it does in *Shadow Piece*, in the form of immobile duration. For in this work, as Claerbout himself has said, "Actions succeed one another, although the shadows point to a time that does not pass"—that is there, visually tangible, as if perennially suspended: "It's a fixed digital composition, an autonomous photographic image. In it, shadows appear like the frozen skeleton of the composition and act in ways that run counter to their status as clues to the passage of time."⁵ If Pamela M. Lee was able to detect a fear of time in 1960s Western art,⁶ the fullness of shadows in Claerbout's work is also one of the ways in which he expresses—albeit in a manner different from some of the works produced a few decades earlier by such forebears as Jean Tinguely, Lygia Clark, and Bridget Riley—a passion for time and its visual manifestations,

4. Marie Muracciole, "Le bruit des images: Conversation avec David Claerbout," *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, no. 94 (Winter 2005/2006), 126 (our translation).

5. *Ibid.*, 134–35 (our translation).

6. Pamela M. Lee, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s* (Cambridge, MA, and London: MIT Press, 2006).

un caractère originaire et principal, natif et archéologiquement chargé, doté par conséquent d'une mémoire ancienne et active, activée. Et même si les technologies numériques sont utilisées par Claerbout, son œuvre n'en demeure pas moins traversée par des formes qui font de l'image un objet anachronique, en quelque sorte.

Il faut, par ailleurs, resituer cette *Shadow Piece* dans la trame historique qui est celle de l'art occidental des 20^e et 21^e siècles. De Duchamp à Kara Walker, en passant par Christian Boltanski ou Hans-Peter Feldmann, l'ombre occupe, en effet, une place majeure dans cette chronologie, preuve sans doute que sa capacité à doubler *platement* le volume des êtres et des choses exerce, toutes époques confondues, une action permanente sur les esprits et les regards. Duchamp, par exemple, a conçu, on le sait, nombre d'œuvres avec des ombres : dans *Tu m'*, sa dernière peinture conventionnelle réalisée en 1918 pour la bibliothèque de Katherine Dreier, on observe la présence de plusieurs ombres de readymades (la *Roue de bicyclette* et le *Porte-chapeau*) mêlées à celle d'un énigmatique tirebouchon. Une photo de ses readymades prise dans son atelier new-yorkais montre aussi les ombres de ces derniers qui sont partie intégrante de leur identité, tandis que son *Autoportrait de profil* (1958) est la découpe de son profil sur une feuille de papier, tel le tracé d'une ombre projetée directement issu de l'*Histoire naturelle* de Plin. Duchamp a donné un statut à ces ombres : elles participent de ce qu'il a qualifié d'inframince, car l'artiste est semblable à ces « porteurs d'ombre [...] qui travaillent dans l'inframince⁶ ». Autrement dit, ces formes projetées sont l'autre nom possible de « l'à peine perceptible », l'inframince disant l'apparition tout juste affirmée, l'imperceptibilité des phénomènes ou l'imperceptible dans les phénomènes : l'ombre serait ainsi plus proche de « l'inapparence » que de la manifestation appuyée. Tout autre est l'univers ombré de Christian Boltanski ou de Hans-Peter Feldmann : chez eux, l'on a affaire à d'authentiques théâtres d'ombres (voir par exemple le *Théâtre d'ombres*, 1984-1997, du premier et l'installation titrée *Jeu d'ombres* du second montrée à la Biennale de Venise en 1999) qui accompagnent la vie des objets et des formes tangibles. Ici, des configurations en grisaille projetées sur des murs exagèrent la réalité, lui donnent plus d'envergure encore, la spectacularisent pour la rendre tour à tour monumentale, fantastique et inquiétante. L'œuvre de Claerbout ne se situe ni du côté de la manifestation inframince des phénomènes ombrés ni de celui de leur théâtralisation. Elle explore, par contre, une manière d'inflexion temporelle dont l'ombre est porteuse et qui va de pair avec une sorte de matérialité graphique à elle accordée : l'ombre est une forme concrète du temps précisément dessinée tout autant que projetée, et *Shadow Piece* tire son impact visuel de ce défilé d'ombres dont le déroulement immobile *prend du temps*, prend le temps avec lui.

Cette « pièce d'ombre » nous dit aussi que l'œuvre est l'alliance sur une même surface, sur un même écran, du mouvement et de l'immobilité, du mouvement comme immobilité, et cela au moins pour deux raisons. La première concerne la façon dont le film lui-même est techniquement construit. On l'a dit, la partie supérieure de l'œuvre est mobile : des personnages et leurs ombres défilent en boucle pour tenter d'ouvrir des portes en verre, et ils ont été numériquement introduits dans la photographie d'une architecture moderniste ; la partie inférieure est statique : il s'agit tout simplement de la même photographie non retravaillée par le mouvement, non traitée filmiquement. Le résultat est une manière d'objet flottant qui ne ressemble ni *absolument* à un film, ni *absolument* à une photo, et dans cet entredeux se glisse la vie de l'image. La seconde concerne ce temps immobile dont parle l'artiste lui-même à propos de cette pièce et qui en est l'indéniable substrat : rien ne se passe dans cette projection sans début ni fin, dans ce film statique aussi pour cette raison, lui qui ne cesse pourtant pas d'être animé. Ce non-événement nous laisse, encore une fois, devant le pur et simple déroulement de la durée,

for exhibiting duration, for pure duration visible as such, even when it is immobile, as in *Shadow Piece*.

This “shadow play,” like all *shadowy* works, harks back to art history and its mythic origins as expounded by Pliny the Elder in the first century CE. In Book XXXV of his celebrated and monumental *Natural History*, the author located the first appearance of art in a tracing, made by a potter's daughter, of her departing lover's profile on a wall. The shadow is therefore a foundational form because, again according to Pliny, it set the stage for the appearance of both painting and sculpture, which would also emerge via projections. But the shadow is also foundational because it is a de facto product of all bodies, something they carry with them from the first moment of their existence. It is, as it were, a double that is consubstantial with the body's singularity, one that we cannot dispense with—with all due respect to Adalbert von Chamisso. In short, the shadow is the original point on the timeline of art history and, phenomenologically speaking, a foundational form when viewed from the standpoint of the laws governing its appearance, the laws of visibility. It is an archaic form—in other words, a first principle—so long as we can hear in “archaic” the Greek term *arche*, its etymological root, which signifies “principle” or, more precisely—if we take Aristotle's definition of it in *Metaphysics* literally—that which gives rise to and orders, that is, determines. To put a shadow into an image is therefore, in a certain way and up to a certain point, to make it *archaic*, to give it the character of an origin and first principle. It amounts to rendering it as inherently and archaeologically charged, endowed with an ancient and active (as well as activated) memory. And even though Claerbout uses digital technology, this does not prevent his work from being permeated by forms that make the image anachronistic after its own fashion.

One must, moreover, restore *Shadow Piece* to the historical continuum of twentieth- and twenty-first-century Western art. From Duchamp to Kara Walker, by way of Christian Boltanski and Hans-Peter Feldmann, the shadow plays a key role in this chronology and has undoubtedly proven its ability to double—in planar terms—the volumes of beings and objects, and to exert, whatever the epoch, a permanent influence on the mind and the gaze. It is well known, for example, that Duchamp created works that featured shadows: in *Tu m'*, the last of his conventional paintings (executed in 1918 for the library of Katherine Dreier), one can observe several shadows of readymades (the *Bicycle Wheel* and the *Hat Rack*) in conjunction with that of an enigmatic corkscrew. A photograph of these readymades taken in his New York studio also shows their shadows, which are an integral part of their identity, whereas his *Self-Portrait in Profile* (1958) consists of his silhouette on a sheet of paper, like the tracing of a shadow directly out of Pliny's *Natural History*. Duchamp conferred a certain status on these shadows: to him, they partook of what he called the “infrathin” because the artist is like those “shadow bearers . . . who work within the infrathin.”⁷ In other words, these projected forms are another possible name for the barely perceptible, with the infrathin announcing whatever has just appeared—the imperceptibility of phenomena, or the imperceptible in phenomena. Shadows are therefore closer to the invisible than they are to clear manifestations. The shadow worlds of Boltanski and Feldmann are, on the other hand, completely different: in their works we are dealing with authentic shadow theatres that accompany the lives of objects and tangible forms. See, for example, Boltanski's *Shadow Theatre* (1984–97) and Feldmann's installation *Play of Shadows*, shown at the 1999 Venice Biennale. Here, grisaille configurations projected on walls heighten reality and give it even greater scope, making it spectacular and monumental in order to render it by turns fantastic and troubling. Claerbout's work is akin neither to infrathin manifestations of shadowy phenomena nor to their theatricalization. Rather, the artist explores a kind of temporal deviation that is borne by the shadow and that goes hand in hand with the sort of

6. Marcel Duchamp, *Notes*, Paris, Flammarion, 1999, p. 24. Sur l'inframince, nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, Éditions du Regard, 2010.

7. Marcel Duchamp, *Notes*, foreword by Paul Matisse, preface by Pontus Hulten (Paris: Flammarion, 1999), 24 (our translation). On the subject of the infrathin, I shall take the liberty of referring the reader to my book *De l'inframince: Brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours* (Paris: Regard, 2010).



David Claerbout, *Bordeaux Piece*,
captures vidéo | videostills, 2004.

Photos: permission de | courtesy of the artist and galleries Yvon Lambert,
Micheline Szwajcer, Johnen Galerie, and Rüdiger Schöttle

une exposition du temps, de son flux, qui transcende l'anecdote pour occuper toute la surface de l'écran. Dans cette disparition de l'histoire, de la classique narration au profit d'une scène non spectaculaire, sans emphase, c'est donc le réel pur – la durée seule et pour elle-même, son exposition – qui atteint le spectateur.

L'ombre est par conséquent tout sauf une forme mineure, comme a pu la désigner à un moment donné Roberto Casati dans son étude consacrée à la *Découverte de l'ombre*⁷. Elle est ce qui permet notamment de rendre visible une prise de temps et un don de durée (en ce sens, les ombres qui rythment le travail de Claerbout ne sont pas ces « brèves ombres » dont parle quelque part Walter Benjamin, celles qui, apparaissant à midi, « ne sont plus que de fines bordures noires auprès des choses, prêtes à se retirer sans bruit, brusquement, dans leur tanière⁸ » mais, bien au contraire, des formes qui s'étendent durablement sur le réel, des ombres crépusculaires qui semblent pouvoir annexer à leur obscurité la totalité du monde, de ses êtres et de ses choses). Claerbout a choisi d'exposer cette saisie et cette offrande à travers un format plastique que l'on a pu qualifier en Europe, à partir

graphic materiality granted to it: the shadow is a concrete form of time, precisely drawn and projected, and *Shadow Piece* owes its visual impact to an immobile procession of shadows that *takes time*, taking time along with it.

This "shadow play" also informs us that the work consists of an alliance, on the same surface or screen, of movement and immobility, of movement as immobility. And it does so in two ways. The first has to do with the technical construction of the film itself. As stated earlier, the upper section of *Shadow Piece* is mobile: characters and their shadows file by repeatedly and attempt to open the glass doors; they have been digitally placed inside a photographic depiction of modernist architecture. Meanwhile, the lower section of the screen is static and consists simply of the same photograph, but it has not been reworked either through the addition of movement or by being treated cinematically. The result is a type of floating object that *absolutely does not resemble* either a film or a photograph, and the space between the two is precisely where the life of the image slips in. The second way concerns the immobile time that the artist talks about in relation to the piece, and that is its undeniable substrate: nothing happens in this projection that has no beginning or end, in this film that is static for this very reason yet, nonetheless, continues to contain movement. This non-event places us once again before the

7. Roberto Casati, *La Découverte de l'ombre*, Paris, Le Livre de Poche, 2003.

8. Walter Benjamin, « Brèves ombres », *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 354.



pure and simple unfolding of duration, before a display of time's flux that transcends the anecdotal to take up the entire surface of the screen. In this disappearance of history, of classic narration, a disappearance enacted to make room for an ordinary, undramatic scene, it is the purely real—duration alone, shown for itself alone—that catches the viewer's eye.

The shadow is consequently anything but the minor form that Roberto Casati sought to make it in his book *Découverte de l'ombre*.⁸ The shadow is what makes it possible to show how time can be taken away and duration given. In this respect, the shadows that punctuate Claerbout's work are not those "short shadows" that Walter Benjamin talks about, those shadows that, appearing at noon, "are no more than the sharp, black edges at the feet of things, preparing to retreat silently, unnoticed, into their burrow, into their secret."⁹ On the contrary, they are forms that stretch at length over the real, are crepuscular shadows that seem capable of drawing the entire world, with everything it contains, animate and inanimate, into their darkness. Claerbout has opted to show this seizure and offering of time using an artistic form that became known, in Europe in the 1990s, as "exhibition cinema." None of his works have been shown in movie theatres, but exhibition spaces have given them a home. In this artistic effort made with galleries and museums in mind, a different relationship with duration comes into play. For it is in such places that visitors, henceforth transformed into *flâneurs*, give themselves over to a non-static visibility, to a dynamic and moving encounter with the moving image. And this becomes another way for them to dwell within duration, to *take their time*.

[Translated from the French by Donald McGrath]

des années 1990, de « cinéma d'exposition ». Car aucune de ses œuvres n'est diffusée en salle, dans des cinémas : c'est bien chaque fois l'espace d'exposition qui est le cadre de projection de ses films. Dans cet investissement plasticien de la galerie ou du musée, c'est encore un autre rapport à la durée qui se joue. Car là, transformé en flâneur, le visiteur s'abandonne à une visibilité non statique, à une rencontre en mouvement de l'image en mouvement. Ce qui est une autre façon, pour lui, d'habiter la durée, de *prendre son temps*.

Thierry Davila est conservateur au Mamco de Genève. Il prépare une rétrospective de David Claerbout qui ouvrira au Mamco en juin 2015. À paraître en 2014 aux éditions du Mamco, *Gordon Matta-Clark: Open House* (en collaboration avec Sophie Costes et Lydia Yee).

8. Roberto Casati, *La Découverte de l'ombre* (Paris: Le Livre de Poche, 2003).

9. Walter Benjamin, "Short Shadows." in *Selected Writings, Volume 2: 1927-1934*, ed. Michael J. Jennings, Gary Smith; and Howard Eiland; trans. Rodney Livingstone et al. (Cambridge, MA, and London: Belknap Press of Harvard University, 2005), 202.

Thierry Davila is a curator at the Musée d'art moderne et contemporain (Mamco) in Geneva. He is currently preparing a retrospective on Claerbout's work that will open at Mamco in June 2015. In 2014, Éditions du Mamco will publish *Gordon Matta-Clark: Open House*, written in collaboration with Sophie Costes and Lydia Yee.