

Four Directions, No. 9, Public Film and Video Exhibition, Toronto, Septembre 26 to December, 2010

Blake Fitzpatrick

Number 88, Spring–Summer 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/64867ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

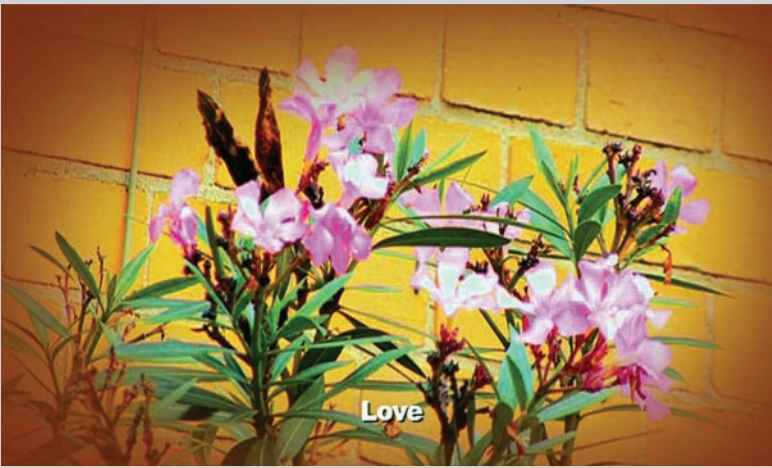
[Explore this journal](#)

Cite this review

Fitzpatrick, B. (2011). Review of [Four Directions, No. 9, Public Film and Video Exhibition, Toronto, Septembre 26 to December, 2010]. *Ciel variable*, (88), 80–81.

reconnus, sont articulés de manière inhabituelle. Par exemple, la musique choisie installe dans *Flowers* une atmosphère de drame à l'eau de rose, sans que jamais l'épisode ne réussisse à nous toucher, objectif pourtant attendu de ce type de production. Dans *Der Spiegel*, c'est plutôt la rencontre entre l'univers du conte de fées et celui, autrement plus dramatique, de la tragédie grecque et de ses chœurs moralisateurs, qui surprend. On y suit le dilemme d'une femme d'âge mûr se convainquant qu'elle habite le corps d'une jeune fille de seize ans, attendant un prince charmant qui doit venir l'enlever sur son cheval blanc. Entourée de femmes qui commentent l'action en s'adressant directement au spectateur en allemand, puis en anglais, elle reçoit le prince qui fera voler en éclats ses illusions en la forçant à reconnaître dans son reflet ce qu'elle est vraiment.

Cette interrogation de ce qu'on désigne, *a contrario* de la fiction, la « réalité », pourrait bien constituer la pierre angulaire de toutes les vidéos présentées. On la retrouve notamment au sein du triptyque *Untitled*, composé des vidéos *Cross*, *Flowers* et *Rolex*. Mettant en scène les mêmes personnages, ces vidéos sont issues de faits divers invraisemblables mais réels,



Keren Cytter, *Flowers*, 2009, image tirée du triptyque vidéo *Untitled (Cross, Flowers, Rolex)*, 15 min

recueillis par Cytter. Des liens sont tissés entre les trois épisodes qui se font écho, chacun éclairant d'une lumière nouvelle celui vu précédemment. Différents protagonistes deviennent narrateurs, reprenant des phrases déjà prononcées qui, alors qu'elles semblaient aléatoires au départ, acquièrent une signification insoupçonnée lorsqu'elles sont alliées à d'autres images. Ainsi, c'est un peu comme si nous assistions alternativement au point de vue

de chacun des personnages prenant part à l'anecdote racontée : un suicide pour *Cross*, une tentative de meurtre par balle pour *Flowers* et un meurtre par coups de poignard pour *Rolex*. Un triptyque qui joue sur le fait que la réalité n'existe pas en soi mais qu'elle est toujours médiatisée par une perspective, un regard, une mise en forme provoqués par le langage, qu'il soit verbal ou, dans ce cas-ci, imagé. Et que notre manière de juger de la vraisemblance

d'un récit dépend plus souvent qu'on ne le croit de son adhésion aux conventions des modèles narratifs que l'on connaît³.

¹ Magnus af Petersens, « The Soundtrack of Life », dans Keren Cytter, Stockholm / Berlin, Moderna Museet / Sternberg Press, 2010, p. 9.
² Voir l'entretien vidéo de l'artiste, réalisé lors de l'exposition au Moderna Museet de Stockholm: <http://www.youtube.com/watch?v=9ACKjiERcM> (consulté le 23 janvier 2011).
³ Jerome Bruner, *Pourquoi nous racontons-nous des histoires?*, Paris, Pocket, coll. Agora, 2005, p. 35.

Anne-Marie St-Jean Aubre a terminé une maîtrise en Étude des arts à l'Université du Québec à Montréal en 2009. En tant que commissaire indépendante, elle a organisé l'exposition Doux Amer à la maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce (été 2009). En plus de contribuer régulièrement à divers magazines, elle a enseigné l'histoire de l'art au Musée d'art de Joliette et occupe actuellement le poste de coordonnatrice de la production au magazine Ciel variable.



Isabelle Hayeur, *L'or blanc/White Gold*, 2010, video still, 2 min 45 sec, looped continuously, commissioned by No.9, photo : No.9: Contemporary Art & the Environment

Four Directions

No. 9, Public Film and Video Exhibition, Toronto

September 26 to December 31, 2010

"Four Directions: A No. 9 Public Film and Video Exhibition" juxtaposes Werner Herzog's film *Lessons of Darkness* (1992), a documentation of the oil fields burning at the conclusion of the Persian Gulf War, with video works by Isabelle Hayeur, Val Klassen, and Dana Claxton. These artists' works respond to themes addressed in Herzog's film and reflect upon the mandate of the arts organization, No. 9 Contemporary

Art and Environment, as well as the site-specific possibilities of the Evergreen Brickworks, a post-industrial complex of buildings reclaimed from what had been the Don Valley Brick Works. As these works are site-specific installations, their meaning cannot be disassociated from the local setting in which they are encountered. The Evergreen Brickworks charges the exhibition with a powerful mix of industrial actuality, community activity, and environmental education. It is therefore fitting that the exhibition leads off with Herzog's bleakly beautiful take on environmental education.

The exhibition's opening stanza is the symphonic representation of epic destruction and warning in Herzog's *Lessons of Darkness*. It is installed in the first of four large industrial kilns and exposed to the elements, and I found myself shivering in the cold darkened space while the hell fires of Kuwait, as captured by Herzog, burned on screen. Herzog is well known for fudging the historical record (for example, there is no mention of Kuwait in this post-Gulf War film) and for the grandiose and allegorical themes that he addresses in his documentary films. If Herzog's film is the master narrative to which the other works respond, then the basis of that response is not only a concern with environmental threat and ruin but also allegory as a methodology for responding to history and issues of environmental stewardship.

The No. 9 exhibition initiates a sequence that begins with Herzog's film and proceeds to Hayeur's video, *L'or Blanc/White Gold*, which incorporates the architectural remnants of the brick kiln directly into the

screen to create a powerful illusion that blends the actuality of place with recorded image and sound. The video depicts salt, one of the commodities referenced by the title *White Gold*, falling miraculously into the image of the kiln itself, accompanied by the sound of salt being poured into containers. An open door or window at the far end of the kiln leads the viewer out to a Pacific beach. In this context, the ocean is not only a sign of nature but also a site of shipping, commerce, and the "flow" of goods such as salt or sugar, extracted from one location and sold in another. Allegorically, the work collapses the dichotomy that holds nature and culture apart and references not only the traffic in white gold but the transformation of natural resources into product, a transformation not far removed from the production of bricks from the clay bed beneath Toronto.

Val Klassen's installation, *Cyanide Flats*: 50° 54' 15" N. / 95° 20' 20" W, in the next kiln, depicts two figures, one male and one female, running in a looped repetition across a barren landscape. The Cyanide Flats, near Long Lake, Manitoba is a location where the extraction of cyanide, used in the refining of gold and silver, has created an environmental ruin. The sounds of birds can be heard on the audio track, but this slim note of hope is held in check by the evidence of a dead zone and the repeated image of the running couple, struggling to make ground but really going nowhere. Is the couple running to or from the environmental catastrophe, and does the video loop itself create an allegory of impossible completion for a contaminated zone that we just can't get beyond?

The final work in the exhibition is Dana Claxton's video montage *Water Speaks*. This is a dual-channel video piece that mixes images and sounds of water with environmental lessons gleaned from the natural and supernatural worlds. Influenced by her own Indigenous history, Claxton's video creates a layered representation of the natural environment that addresses the sacredness of water. Spoken in fragments between a woman and the man represented in the work, Claxton's piece conducts an act of environmental testimony. Considered within the sequence of site-specific installations, this final work brings viewers from lessons of darkness and war to teachings of water and life.

The artists and the curator of this challenging installation are to be recognized for instigating this journey across history, environment, and time, and for enlivening the industrial heritage of a localized site with an environmental pedagogy of the elements.

—
Blake Fitzpatrick is a professor and the graduate program director of the Documentary Media Program (MFA), School of Image Arts, Ryerson University. He is an active photographer, curator, and writer. His research interests include photographic responses to the nuclear era, imaging the remains of the Berlin Wall, and visual responses to contemporary militarism.
—



Dana Claxton, *Waterspeak*, 2002, video installation, 2 min 45 sec, looped continuously, photo : No.9: Contemporary Art & the Environment

Lee Friedlander

America by Car

Whitney Museum of American Art, New York

Du 4 septembre au 28 novembre 2010

America by Car est le plus récent travail du photographe américain Lee Friedlander (1934–). Cette série de photographies noir et blanc au format carré prises du siège du conducteur à travers les fenêtres de véhicules divers montre moins une Amérique contemporaine qu'une Amérique à la Friedlander. L'exposition et le catalogue qui l'accompagne ont vu le jour en 2008 sous l'impulsion de la galerie Fraenkel, fidèle promoteur à San Francisco du travail du photographe. Juste retour des choses, Friedlander ayant acquis sa place au panthéon du médium à New York sous la houlette de feu John Szarkowski au Musée

d'art moderne [*New Documents* (1967) avec Diane Arbus et Garry Winogrand], les 192 tirages étaient exposés au musée Whitney de New York, musée dédié à l'art américain.

Dans les années 1950, et ce, grâce à la prospérité acquise dans le sillage de la Seconde Guerre mondiale, les petits Américains découvrirent leur pays et ses paysages à travers les vitres de la voiture de leurs parents – un fait cité par de nombreux photographes actuels tels qu'Annie Liebovitz ou Lee Friedlander lui-même. L'industrie puis la culture américaine se focalisèrent sur la voiture. En 1951, Jack Kerouac écrivait *Sur la route* (publié six ans plus tard) et en 1958, son complice Robert Frank, avec l'aide de Robert Delpire, publiait en France *Les Américains*, un road-movie d'images fixes conjuguant la voiture, la route, la mort, les problèmes raciaux, la jeune génération montante américaine, le tout ponctué de drapeaux

de ce pays. Un an plus tard *The Americans* trouvait enfin une maison d'édition outre-Atlantique et allait y bouleverser la scène de la photographie. L'appareil photographique devenait portable ; le Leica remplaçait la chambre Deardorff 20 x 25 cm ou le Graflex. Le paysage photographique se retournait sur lui-même et, de l'héritage du dix-neuvième siècle si bien décliné par Ansel Adams et ses disciples, se lançait dans la documentation plus ou moins distancée et conceptuelle des paysages urbains et périurbains – voir à ce sujet *New Topographics*, l'exposition de 1975 et son catalogue revu et augmenté de 2009.

En 1966, un an avant la consécration du travail de Friedlander au MoMA, Nathan Lyons organisait une exposition au musée international de la photographie à la Maison George Eastman (Rochester, NY) sous le titre *Toward a Social Landscape* (Vers un paysage social). Cette étiquette a collé un court instant à la peau de Friedlander. Cependant l'essentiel de son œuvre, celle qui s'est vue couronnée en 2005 par une vaste rétrospective au même MoMA et par le prix international Hasselblad (ainsi que par un ouvrage par chacune de ces illustres institutions), est beaucoup plus personnel, subjectif sinon même réflexif qu'il n'y paraît. Certes Friedlander est connu pour ses autoportraits, son ombre sur le manteau d'une passante new-yorkaise, son reflet dans une devanture de magasin, et ses différents autoportraits, assis à la place du conducteur, dans le rétroviseur extérieur de son véhicule, mais *America by Car* va au-delà. Ce qui pourrait, à première vue, être lu comme une longue succession de vues de bords de route américains, amusantes parfois, anecdotiques ou triviales souvent, encadrées par le montant d'un pare-brise ou d'une vitre latérale, légèrement déformées par l'objectif grand-angle de l'Hasselblad SWC, s'avère, à la seconde analyse, livrer une succession d'hommages, de citations, voire d'auto (excusez le jeu de mots involontaire) citations. Avec *America by Car*, le photographe nous livre en guise d'introduction un portrait de John Szarkowski (à la mémoire de qui le travail est dédié), chapeau et imperméable clairs assortis à la « cape » de sa chambre 10 x 12,5 cm montée sur son trépied comme un

épouvantail, ou plutôt ici un compagnon de route, projection de plus de 50 ans de mariage de Friedlander avec la photographie, avec en arrière-plan les silos à grain du Midwest, où Szarkowski, maître de séance de la photographie américaine au MoMA de 1962 à 1991, est né. Au-delà de quelques portraits qui pour beaucoup paraîtront anecdotiques, les images suivantes utilisent deux stratégies chères à Friedlander : la première consiste à montrer dans le rétroviseur un paysage soit complémentaire soit diamétralement opposé à celui vu par la fenêtre du véhicule dans lequel le photographe est assis ; la deuxième inclut, dans un paysage digne de Walker Evans, une des références photographiques de Friedlander, une masse verticale qui sépare le paysage entrevu en deux paysages semblant totalement disjoints, comme « photoshopés » dirait-on à présent. Vient ensuite une succession de bâtiments de bord de route à la Edward Ruscha ou William Christenberry, ou digne des *New Topographics* John Schott, Henry Wessel ou Stephen Shore. Puis arrivent des croix de bord de route, des drapeaux américains à la Robert Frank, des panneaux publicitaires vides ou aux messages abscons à la Nathan Lyons (*Notations in Passing*) et enfin des références à *American Monuments* et à *The Desert Seen*, deux célèbres séries du photographe lui-même.

À la relecture, *America by Car* semble rimer avec *Death by Chocolate*, ou *Culture de voiture*. Certes non mortelle, cette série peut soit faire mourir d'ennui, soit revigorer, émoustiller, amuser, par ses références multiples, son aspect millefeuille qui nous fait revisiter l'histoire de la photographie américaine de la deuxième moitié du vingtième siècle. Doit-on la considérer comme un testament ? Ce n'est pas l'envie qui manque de le faire.

—
Bruno Chalifour, né en 1956 à Limoges, France, est photographe, photojournaliste, critique, historien de la photographie et commissaire d'exposition. Il a cofondé la New York Artist Guild en 2006 et a occupé la fonction de secrétaire du comité départemental de la Haute-Vienne en France pour la photographie de 1982 à 1994. Il vit et travaille en photographie à Rochester, New York depuis 1998.
—



Lee Friedlander, *California*, 2008, from the series *America by Car*, 1995-2009, gelatin silver print, 38,1 x 38,1 cm, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco © Lee Friedlander