
Keren Cytter, *Out of Genres, in Gender*, Dazibao, Montréal, du 11 septembre au 9 octobre 2010

Anne-Marie St-Jean Aubre

Number 88, Spring–Summer 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/64866ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

St-Jean Aubre, A.-M. (2011). Review of [Keren Cytter, *Out of Genres, in Gender*, Dazibao, Montréal, du 11 septembre au 9 octobre 2010]. *Ciel variable*, (88), 79–80.



Lise Beaudry, *Bolerama*, vue d'exposition, 2010, Axénéo7, Gatineau

the little fold-out table in Beaudry's Boler outside the gallery, visitors can hear stories by and interviews with participants, as well as ambient campground sounds, coming from a system of small, rounded speakers that are similar to the aesthetic of the Boler.

Beaudry's nostalgia is bound up with

the not-so-ancient past of modernity. Boler communities spring from a yearning not for pre-modern times – the Group of Seven's bushwhacking mentality – but for certain hands-on technologies that showed such promise in modernism. Fibre-reinforced polymer, invented in the 1930s, was

one such technique. Its light weight and relative ease of application revolutionized outdoor sculpture and design throughout the following decennia. It was a cheap alternative to bronze, stone, and wood, and it enabled large structures to be created in forms and shapes previously unimagined.² Aside from the health risks inherent to producing it, fibreglass has disappointed in present times due to the deadening commercialization that comes with its democratization. Still, for every city-full of giant moose, tulips, or cows, there are artists such as David Altmejd and Joep van Lieshout, who invest the medium with a creative vengeance.³ Beaudry has turned her camera to a more mainstream creative community. The simple fibreglass fabrication of the Boler appears to lend itself well to creative tinkering with the many surviving originals. Holding on to the endearing shape of the rounded trailer, owners continue to preserve these objects, recycling, repairing, and redecorating them by hand.

The egg-on-wheels Boler has a womb-like feel, inviting its inhabitants to retreat from the outside world and curl up inside. Some of Beaudry's photographs, such as the silky-soft image of the tussled sheets (*Unmade Bed*, 2006), allude to such escapist security. But the trailer's secluded inside, where all of our private

needs can be met, has windows to the outside, windows that connect to the "others" we need to fulfil our social needs. Outside, the photographs show the paths of Boler owners crossing and converging in clusters of camping chairs and barbecue set-ups. The accoutrements and decorations of the basic Boler create not only a sense of individual identity for the owners, but a sense of community – a community that begins with much planning, discussion, trading, mutual admiration, and advice in the blogosphere, but finally materializes on the campground, at the Bolerama.

1 "The Boler Story: An interview with Ray Olecko", contributed by Jamie McColl, <http://www1.reocities.com/Yosemite/2880/bolerstory.html>, retrieved 20 December 2010. 2 "The Poor Man's Composite," <http://microship.com/resources/cardboard-core-composites.html>, retrieved 20 December 2010. 3 <http://www.andrea-rosengallery.com/artists/david-altmejd> and <http://www.designboom.com/eng/interview/vanlieshout.html>, retrieved 20 December 2010.

Petra Halkes is an artist and writer living in Ottawa.

Keren Cytter

Out of Genres, in Gender
Dazibao, Montréal

Du 11 septembre au 9 octobre 2010

Keren Cytter, une artiste originaire d'Israël résidant maintenant à Berlin, est connue pour sa production éclatée. À la fois vidéaste, romancière, chorégraphe et metteuse en scène, elle présentait pour la première fois à Montréal une sélection de six de ses vidéos récentes dans la salle Fernand-Séguin de la Cinémathèque québécoise l'automne dernier.

Habitué à découvrir les vidéos d'art contemporain dans un environnement qui est celui de la salle d'exposition, où chaque œuvre, traitée à la manière d'objets autonomes, occupe son propre espace de projection, nous ne pouvions qu'être surpris du mode de présentation choisi par Dazibao. Calé dans un fauteuil de cinéma, on regardait défiler sur l'écran la série des vidéos – débutant à heure fixe –, une à la suite de l'autre à la manière d'un programme de courts métrages. Déjà, cela nous engageait davantage dans une expérience se rapprochant de l'univers du cinéma, ce qui correspond à l'horizon à partir duquel travaille Cytter. En effet, l'artiste se réfère constamment, dans la composition de ses vidéos sciemment intitulées « films¹ », aux œuvres de cinéastes connus, notamment Hitchcock, Godard ou Cassavetes.

Alors que le cinéma de divertissement nous prépare à des récits cohérents, où l'illusion de réalité amène le spectateur



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

à s'identifier aux personnages et à se laisser porter par le déroulement de l'histoire, les œuvres de Cytter déjouent rapidement ces attentes. Les fils narratifs éclatés et les rapports de causalité obscurs contribuent à installer une impression de désorientation que les nombreuses répétitions d'images, de scènes et de paroles viennent appuyer. Si, dans la majorité des cas, le spectateur acquiert un sens de l'espace

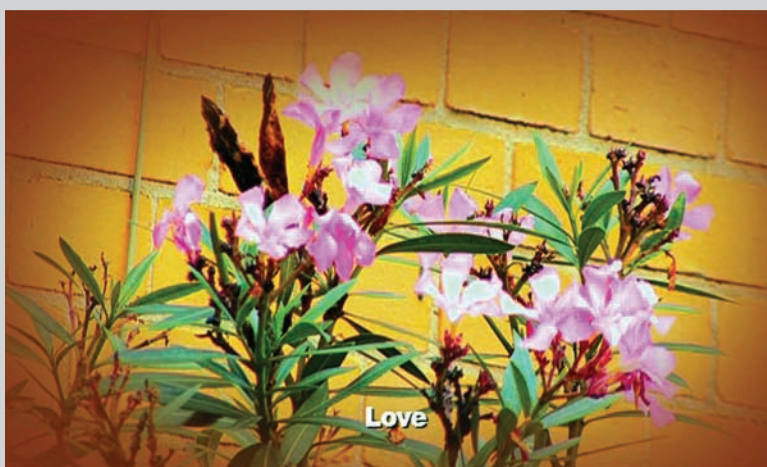
global où se situe l'action, c'est le sentiment du temps global au sein duquel se déroule cette action qui est chaque fois plus ardu à déterminer. Ainsi, bien que le point de départ des histoires racontées soit banal – un triangle amoureux, un meurtre, une rencontre entre voisins –, la structure de la narration est chaque fois complexe et ne permet pas que l'on s'abandonne au récit. C'est que l'intérêt de l'artiste se

situe ailleurs que dans l'histoire racontée; ce sont les multiples moyens qui servent à la mettre en forme afin de la communiquer qu'elle explore dans ses vidéos².

Empruntant des motifs à différents genres cinématographiques et narratifs, ses œuvres peuvent ressembler à un collage de procédés laissant le spectateur perplexe, lui qui ne peut anticiper sur l'action à venir tant les codes, bien que

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

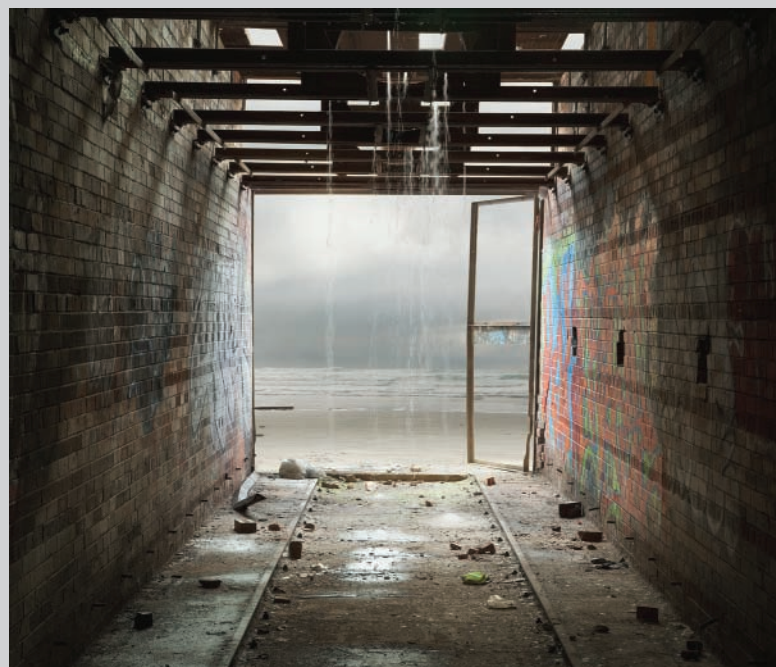
recueillis par Cytter. Des liens sont tissés entre les trois épisodes qui se font écho, chacun éclairant d'une lumière nouvelle celui vu précédemment. Différents protagonistes deviennent narrateurs, reprenant des phrases déjà prononcées qui, alors qu'elles semblaient aléatoires au départ, acquièrent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

tions 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=9ACKjIReRcM> (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?