

Jessica Eaton, Iterations (I)-System or Poem? Jessica Eaton, Iterations (I)-Système ou poème ?

Stephen Horne

Number 111, Winter 2019

L'espace de la couleur
The Space of Colour

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/90167ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

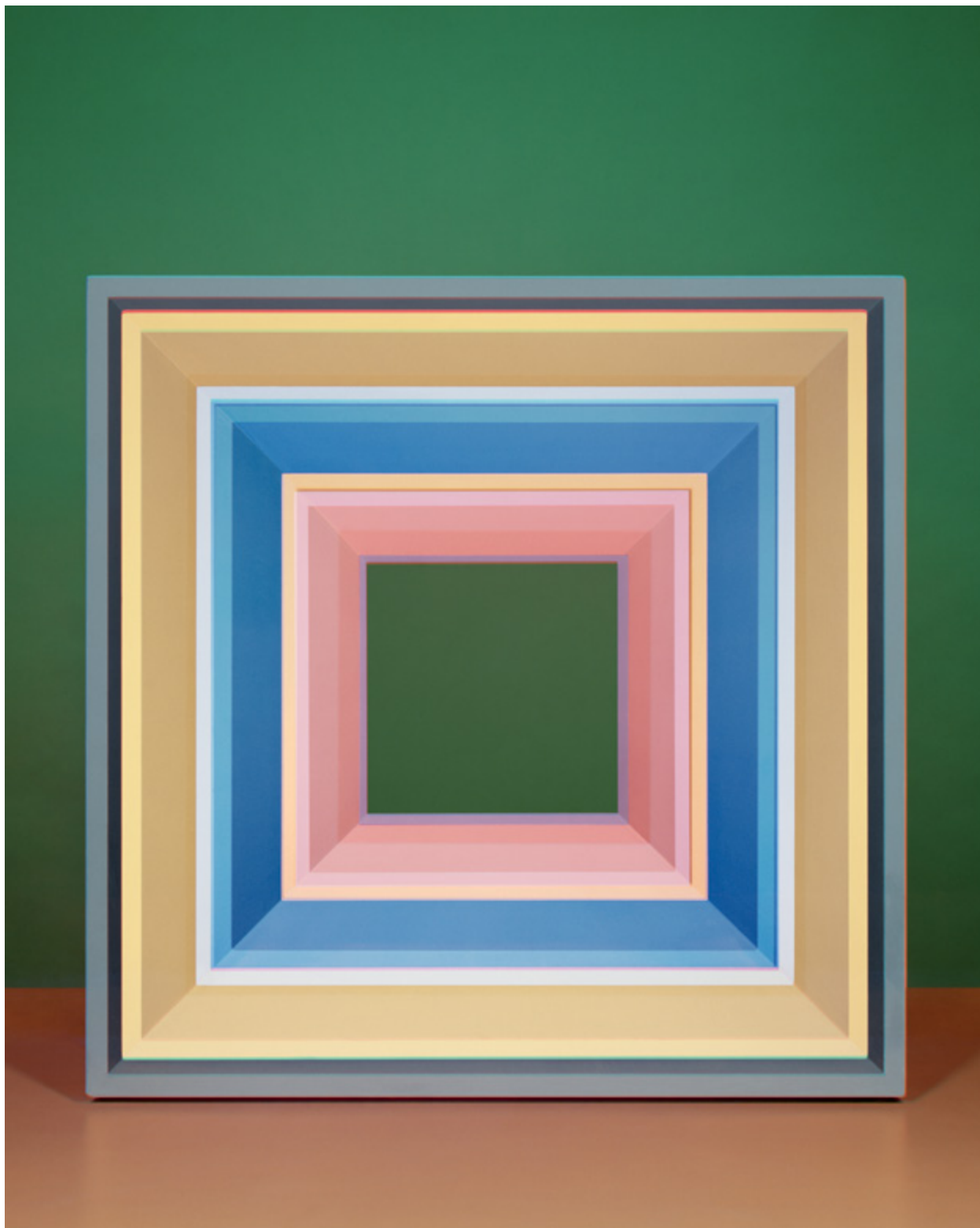
1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

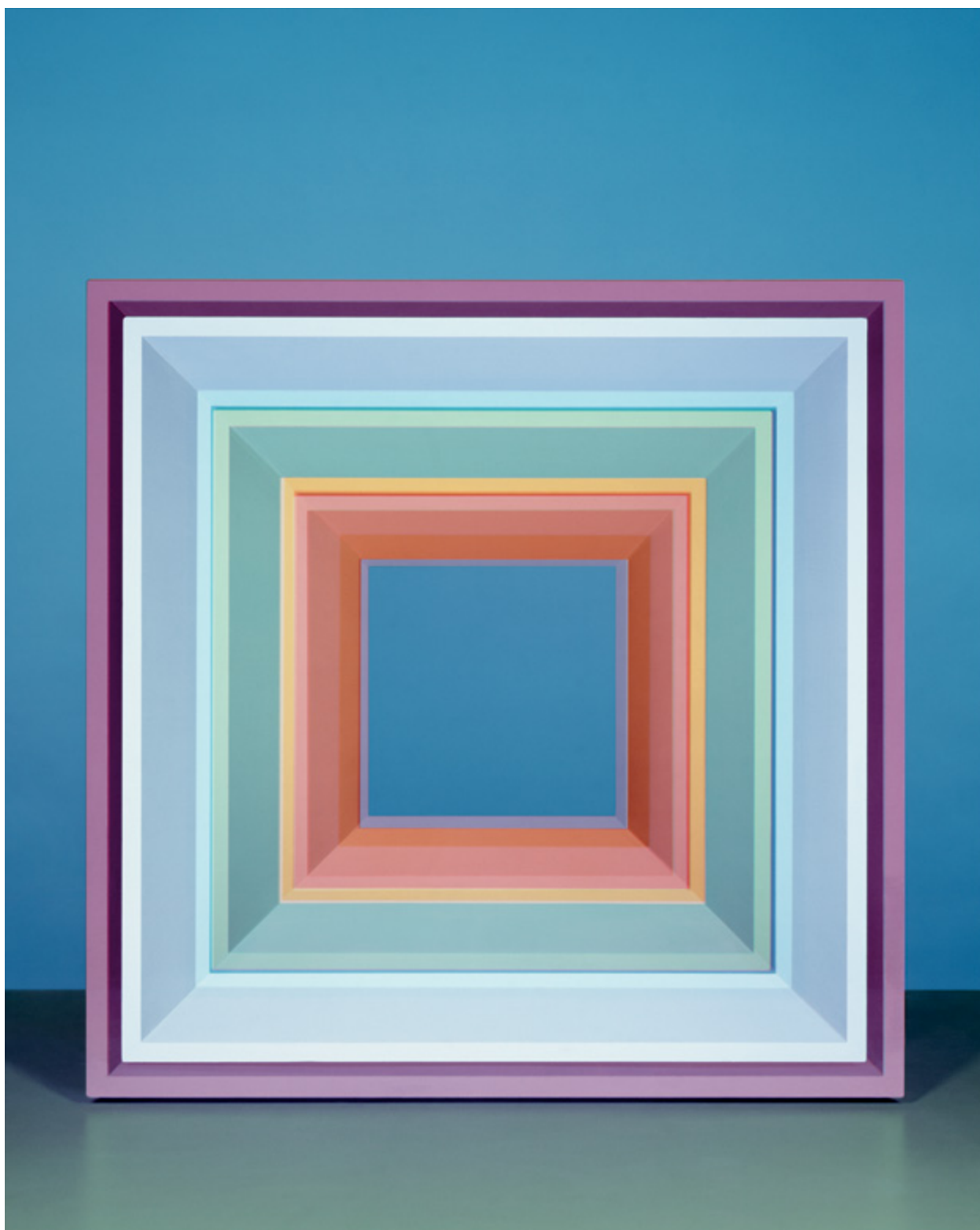
Cite this article

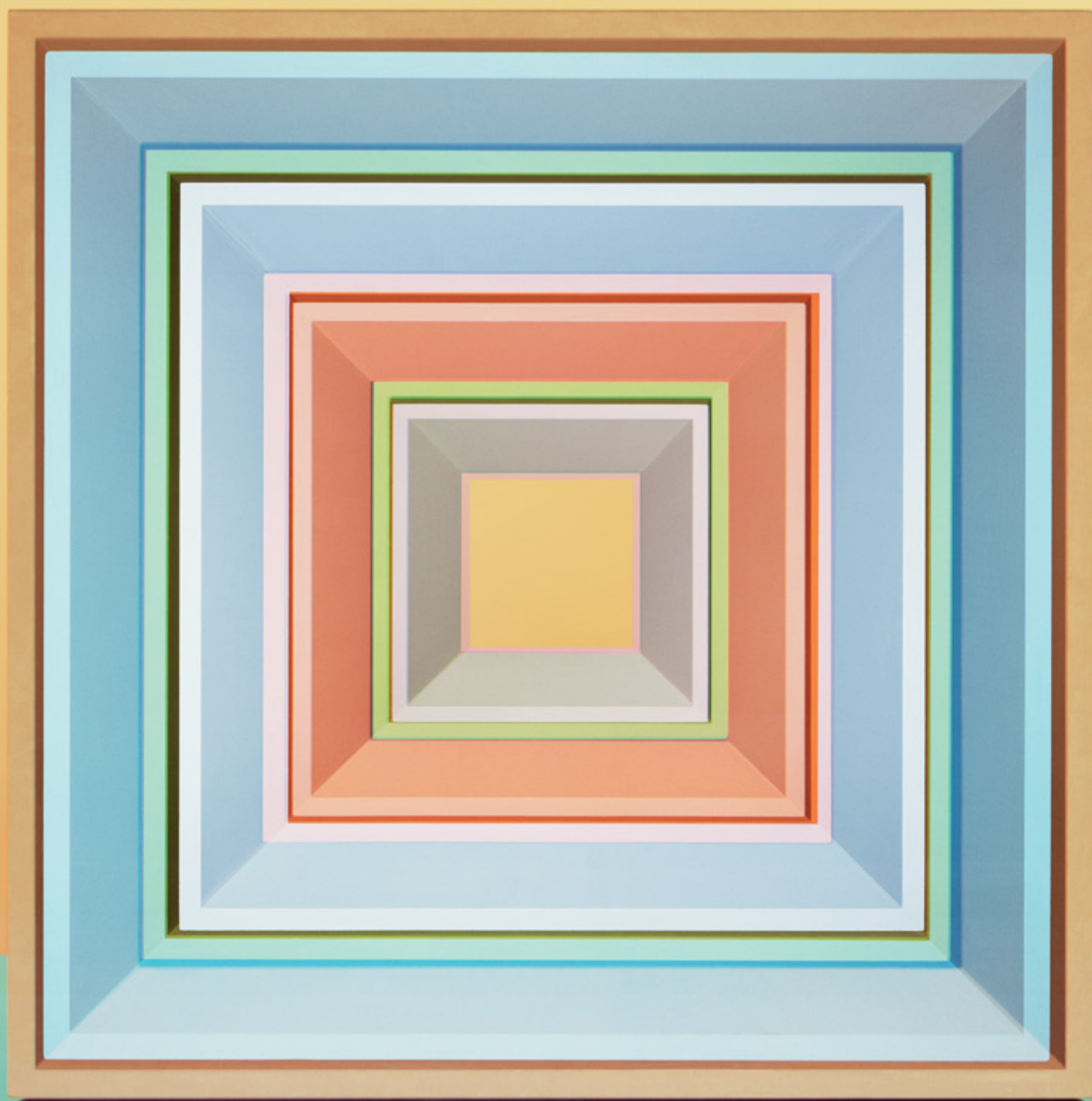
Horne, S. (2019). Jessica Eaton, Iterations (I)-System or Poem? / Jessica Eaton, Iterations (I)-Système ou poème ? *Ciel variable*, (111), 22–31.



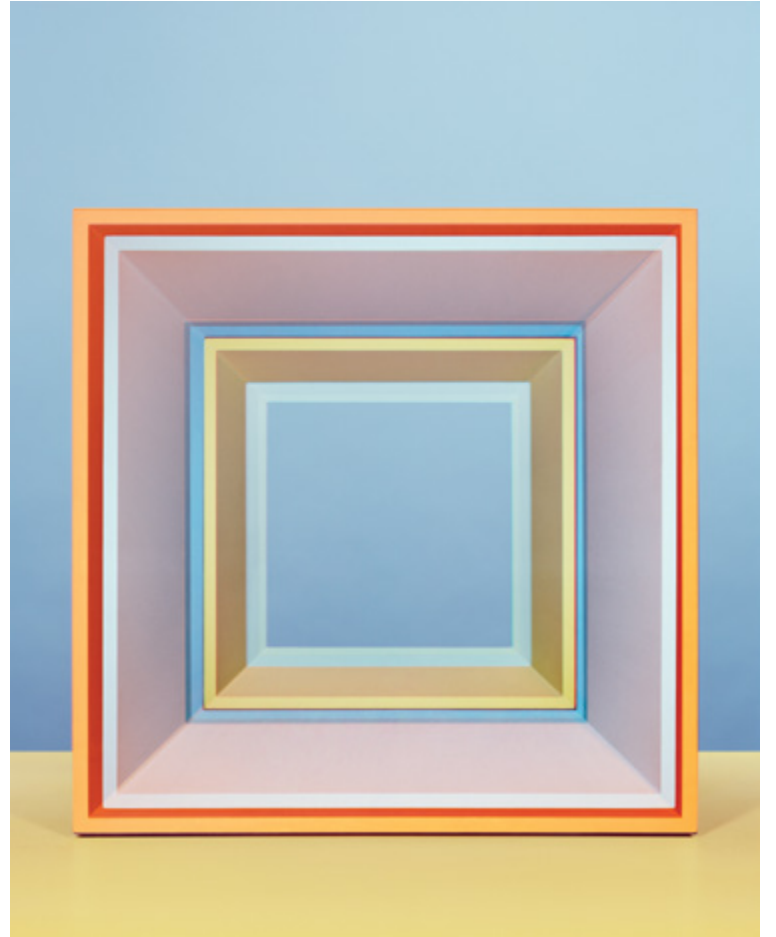
Jessica Eaton
Iterations (I)

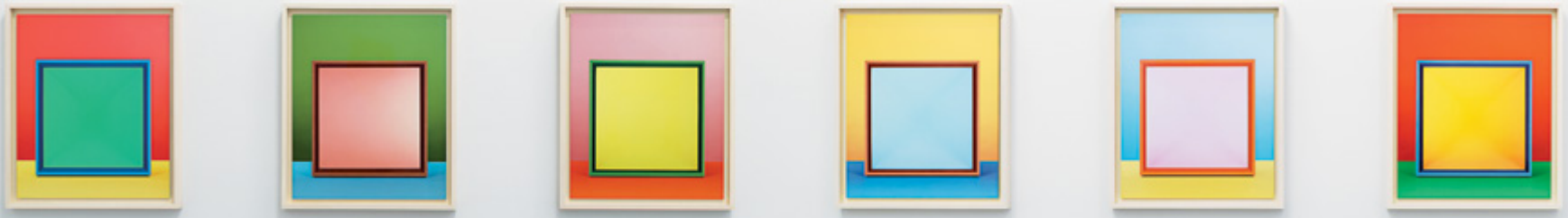












JESSICA EATON

System or Poem? | Système ou poème?

STEPHEN HORNE

A number of Montreal artists are proposing ambitious responses to the dissolution of traditional artistic genres in what is clearly a “post-medium world.” Jessica Eaton is one of these, as evidenced by her recent exhibition titled *Iterations (I)* at Galerie Ertaskiran. In this exhibition, we face a long wall of what initially seem to be abstract and sensuously beautiful paintings. These intensely formal mid-size framed rectangles are characterized, however, by an ambiguous feeling of systemic origin. This initial perception is also qualified by the illusionistic space in which frames within frames recede toward a vanishing point. These frames could also be described pictorially as boxes, and this possibility is reinforced by what appears to be a horizon against which the frame/box object is posed. In this sense, we could say that in this fictional space there is a box within which other boxes are enclosed, the entirety resting on a surface with a wall behind.

Close attention to just a few images allows for some initial considerations. For example, these particular images are composed of rectangles nested one inside another diminishing toward a centre, or potential vanishing point. These bands of colour function systematically to differentiate aspects of a plane rather than the painterly expressivity that we might find were these actually paintings. That is, there is a sense of distance and non-attachment that suggests an origin deriving from the predetermined processes so well demonstrated by the original conceptual artists, such as Sol Lewitt. These inspirations arise from outside the traditional artistic bases of human perception and handcraft.

In fact, Eaton has herself stated her interest in “see[ing] in ways outside of our perception.”¹ This could mean seeing in mystical or visionary terms, or it could mean seeing understood as something potentially subject to calculation – that is, by way of the iterative prostheses of algorithmic culture. About a year ago, Toronto art writer Adam Lauder published an article in which he discussed light as presented in the works of various Canadian artists. Eaton’s work was one of his topics. Pursuing the view that Eaton’s productions are “making themselves,” he argued that they are “quasi-automatic manifestations of an inaccessible real . . . rather than a representation of the world.”² Eaton has quoted Lewitt’s celebrated maxim “The idea becomes a machine that makes

Un grand nombre d’artistes montréalais proposent une réponse audacieuse à la dissolution des genres artistiques traditionnels dans ce qui est nettement un « monde post-médium ». Jessica Eaton est l’une d’entre eux, comme le montre son exposition la plus récente, *Iterations (I)*, à la Galerie Ertaskiran. Dans cette présentation, nous faisons face à un long mur de ce qui au départ semble être une suite de belles peintures abstraites et sensuelles. Ces rectangles de taille moyenne intensément formels se caractérisent, toutefois, par une impression ambiguë d’origine systématique. Cette perception initiale est aussi renforcée par l’espace illusionniste dans lequel les cadres à l’intérieur de cadres reculent vers un point de fuite. On pourrait également décrire ces cadres visuellement comme des boîtes et cette possibilité est renforcée par ce qui semble être un horizon contre lequel le cadre/la boîte est posé. Dans ce sens, on pourrait dire qu’il existe dans cet espace fictif une boîte qui contient toutes les autres, le tout reposant sur une surface derrière laquelle se trouve un mur.

Une attention minutieuse portée à quelques images donne lieu à certaines considérations initiales. Ainsi, ces images particulières se composent de rectangles blottis les uns dans les autres qui diminuent vers un centre, ou un point de fuite potentiel. Ces bandes de couleur fonctionnent systématiquement pour différencier des aspects d’un plan plutôt que l’expressivité picturale que l’on pourrait trouver s’il s’agissait vraiment de peintures. Il y a donc une impression de distance et de détachement qui suggère un point de départ dérivant des processus prédéterminés si bien illustrés par certains des artistes conceptuels d’origine, comme Sol LeWitt. Ces inspirations viennent de l’extérieur des bases artistiques traditionnelles de la perception humaine et de l’artisanat.

En fait, Eaton exprime elle-même son intérêt pour « voir selon des schémas étrangers à notre perception¹ ». Cela pourrait signifier voir en des termes mystiques ou visionnaires, ou voir compris comme quelque chose de potentiellement sujet au calcul, c’est-à-dire grâce aux prothèses itératives de la culture algorithmique. Il y a un an environ, le chroniqueur d’art torontois Adam Lauder publiait un article dans lequel il abordait la lumière telle que traitée dans le travail de divers artistes canadiens. Il s’est notamment penché sur l’œuvre d’Eaton. Poussant plus loin le point de vue selon lequel les productions



the art,” but this could also be read in reverse – “the machine becomes the idea that makes the art” – and juxtaposed against a prescient passage by Kafka, “Now just have a look at this machine. Until now a few things still had to be set by hand but from this moment it works all by itself . . . it’s a remarkable piece of apparatus.”³ Side by side, these two excerpts propose that we ask again how meaning is made and for whom it can exist.

Eaton’s fabrications – I say that not being sure whether to call them images, objects, fictions, compositions, or designs – float in an in-between space, neither painterly nor photographically mimicking a worldly subject in front of the camera. In such cases, we would normally have recourse to a backstory that would somehow locate the art for us. In Eaton’s case, this resides in a narration of the artist’s processes, which are of the traditional sort from outside photography itself, procedures involving handcraft. The camera is itself a key element in this story, which includes painting’s historical displacement by a machine.

Eaton proposes that we ask ourselves what a camera is and where its talent resides. Part of her own answer to these questions is that the camera is a prosthetic process and that this process is concerned with capturing, ordering, and recording natural light, the origin of which we would experientially situate in the sun. Part of our being human is our sensory capacity to apprehend this light, or some range of it anyway, and we might want to say that there is light because we can perceive it, and to extend our capability we have prostheses, and these prostheses in turn inform and frame our vision.

In any case, Eaton involves herself, and us, with such reflections. The referent tends to be situated within the technics

Eaton avails herself of certain prostheses, including the camera device itself, but also of the sorts of systems we use to organize and formularize our perceptions, which otherwise tend to be comparatively anarchistic. . . . What is most interesting is the paradox involved. Eaton uses analogue procedures and tactile perceptions in her initial labour-intensive process but also adopts the algorithmic process as the model for her practice.

of image making, in which the image is perpetually in production and circulation without ever touching down, neither as material being nor as reproduction. This is the site of the referent’s production, and it is precisely the conventional camera and its technical procedures that form the basis for Eaton’s process, which consists of interventions in the camera program – interventions that reverse what traditionally have been an outside and an inside of the apparatus. We would, on this basis alone, call her work “abstract” or “research based,” and on the basis of the non-referential style of her work we would in the art context align her with the early modernist artists, especially those explicitly involved with practices of technical experimentation, such as Lazlo Moholy-Nagy.

In the current series, *Iterations (I)*, there is an apparent reference to the vastly influential series of paintings created by Joseph Albers in the 1950s and 1960s titled *Homage to the Square*. This series was considered “rigorous” in many contemporary accounts, but those on the scientific side contested his observations concerning the interaction of colours. The arguments proceed from differences of perspective:

d’Eaton se « construisent elles-mêmes », il a affirmé qu’elles sont « des manifestations quasi automatiques d’un réel inaccessible... plutôt qu’une représentation du monde² ». Eaton a cité la célèbre maxime de LeWitt, « L’idée devient une machine qui fait l’art », mais celle-ci pourrait aussi être lue à l’envers – « la machine devient l’idée qui fait l’art » – et juxtaposée à un passage visionnaire de Kafka, « Mais regardez donc cet appareil... Jusqu’à présent il fallait encore mettre la main à la pâte, mais désormais l’appareil travaille tout seul³... » Côte à côte, ces deux extraits nous amènent à nous poser encore des questions sur la fabrication du sens et sur l’identité de ses destinataires. Les fabrications d’Eaton (je les appelle ainsi faute de savoir si je dois parler d’images, d’objets, de fictions, de compositions ou de designs) flottent dans un espace intercalaire, n’évoquant ni sur le mode pictural ni sur le mode photographique un sujet matériel auquel on ferait prendre la pose. Dans de tels cas, nous nous tournerions normalement vers une mise en contexte narrative qui situerait d’une façon ou d’une autre la création artistique. Pour ce qui est d’Eaton, elle réside dans une narration des processus de l’artiste, qui sont du type traditionnel, hors photographie, une démarche qui intègre l’artisanat. L’appareil photo est lui-même un élément clé de cette histoire, qui inclut le remplacement historique de la peinture par une machine.

Eaton propose que nous nous interroguions sur ce qu’est un appareil photo et l’endroit où son talent réside. Une partie de sa propre réponse à ces questions est que l’appareil photo est un processus prothétique, qui a à voir avec la captation, l’ordonnancement et l’enregistrement de la lumière naturelle, dont nous situons empiriquement l’origine dans le soleil. Ce qui caractérise en partie notre humanité est notre capacité sensorielle à comprendre cette lumière, ou une certaine partie du moins, et nous pouvons vouloir dire que la lumière existe parce que nous pouvons la percevoir, et pour dépasser notre capacité nous disposons de prothèses, qui, à leur tour, informent et encadrent notre vision.

Quoi qu’il en soit, Eaton s’implique, et nous entraîne avec elle, dans de telles réflexions. Le référent tend à se situer à même la technique de fabrication de l’image, dans laquelle cette dernière est en perpétuelle production et circulation sans jamais se poser, qu’il s’agisse de matériel ou de reproduction. Voilà le lieu de la production du référent, et c’est précisément l’appareil photo conventionnel et ses procédures techniques qui forment la base du processus d’Eaton, qui consiste en des interventions dans le programme de l’appareil photo, des interventions qui inversent ce qui a traditionnellement été l’extérieur et l’intérieur de l’appareil. Nous pourrions sur cette seule base qualifier son travail d’« abstrait » ou « fondé sur la recherche », et sur la base du style non référentiel de son œuvre nous la positionnerions, dans le contexte de l’art, parmi les premiers artistes modernistes, particulièrement ceux qui investissaient les pratiques de l’expérimentation technique, tel László Moholy-Nagy.

Dans la suite actuelle, *Iterations (I)*, il existe une référence apparente à la série de tableaux très célèbres créés par Joseph Albers dans les années 1950 et 1960, intitulés *Homage au carré*. Cette série a été considérée comme « rigoureuse » dans de nombreux comptes rendus de l’époque, mais les scientifiques ont contesté ses observations concernant l’interaction des couleurs. Les arguments découlaient de perspectives différentes : les notions d’Albers étaient principalement perceptuelles et expérientielles, alors que ses critiques fondaient leur position sur une base analytique. De toute façon, Eaton nous invite à voir dans Albers un type de marqueur de ses

Jessica Eaton was born in Regina, Saskatchewan, and she lives and works in Montreal. In her abstract photographic work, she explores the conditions of photographic vision and representation. Her work, long recognized in Canada and abroad, has been in numerous individual and group exhibitions, won distinctions, and been the subject of articles in major magazines. She is represented by Galerie Antoine Ertaskiran in Montreal, and by Higher Pictures (NY) and M+B (LA). jessicaeaton.com

Albers’s notions were primarily perceptual and experiential, whereas his critics favoured an analytic basis for their position. In any case, Eaton invites us to regard Albers as some kind of marker for her concerns by adopting his format of exploring chromatic interactions within sets of nested squares.

Thanks to the sun, there is light, and light is matter, and, materially speaking, there are light waves, and using our prostheses we can measure these waves, some of which are outside the range of human perceptibility. A few of the names for these light waves are familiar. For example, we know radio waves, microwaves, gamma rays, ultraviolet rays, infrared rays, and x-rays. There are others, less familiar, but the point would seem to be that only a small range are immediately accessible through human perception, whereas others we “know” through our prostheses. Many of these prostheses are not tangible but consist of systems, including culture. Eaton avails herself of certain prostheses, including the camera device itself, but also of the sorts of systems we use to organize and formularize our perceptions, which otherwise tend to be comparatively anarchistic. These systems are sources of authority, operations that we use to bring nature into line with our human needs. What is most interesting is the paradox involved. Eaton uses analogue procedures and tactile perceptions in her initial labour-intensive process but also adopts the algorithmic process as the model for her practice. Algorithms are abstract, symbolized, step-by-step instructions normally written in code and expressed in the forms called software or programs. Hence the title of this exhibition: *Iteration (I)*. Working with this process is both Eaton’s motivation and the source of her relevance to the post-medium viewer.

The founding ambiguity presented with Eaton’s project directs us to consider Laura Mark’s observation regarding visibility: “I personally think that the period of visual culture is over . . . information culture, which is invisible, is becoming the dominant form of our culture.”⁴ On the one hand, Eaton presents the aspect of art’s continuing dematerialization; on the other hand, she maintains by way of her back-story the perspective of authorship and the handmade sensuous object – the aesthetic and ethical realm or guide to which the contemporary art world continues to refer as a primary authority. It is the tension that she evokes between traditional authorship and the now-prevailing “information culture” that is the source of her considerable pertinence to our moment.

1 Jessica Eaton quoted in Adam Lauder, “Photogenesis: A Brief History of Light in Canada,” *Border Crossings* 35, no. 4 (December 2016): 78. 2 Lauder, “Photogenesis,” 77. 3 Franz Kafka, “The Penal Colony,” in *Collected Stories* (New York: Knopf, 1993), 131. 4 Laura Marks, “Interview,” in Margaret Dikovitskaya, *Visual Culture: A Study of the Visual After the Cultural Turn* (Cambridge: MIT Press, 2005), 215.

Stephen Horne is an independent curator and writer living in Montreal and France. He has taught at NSCAD and Concordia Universities and is published in periodicals, catalogues, and anthologies in Canada and elsewhere.

préoccupations en adoptant son format d’exploration des interactions chromatiques à même des jeux de carrés insérés les uns dans les autres.

La lumière doit son existence au soleil et elle est matière ; matériellement parlant, il y a des ondes lumineuses, que nous pouvons mesurer grâce à nos prothèses, certaines d’entre elles étant hors du champ de la perceptibilité humaine. Le nom de quelques-unes de ces ondes lumineuses nous est familier. Ainsi, nous connaissons les ondes radioélectriques, les micro-ondes, les rayons gamma, les rayons ultraviolets, les rayons infrarouges et les rayons X. Il y en a d’autres, moins courantes, mais le fait est que seules certaines sont directement perceptibles par l’humain, alors que nous ne « connaissons » les autres que grâce à nos prothèses. Un grand nombre de ces dernières ne sont pas tangibles, mais sont constituées de systèmes, incluant la culture. Eaton se sert de certaines prothèses, notamment l’appareil photo lui-même, mais aussi des types

Eaton a cité la célèbre maxime de LeWitt, « L’idée devient une machine qui fait l’art », mais celle-ci pourrait aussi être lue à l’envers – « la machine devient l’idée qui fait l’art » [...]

de systèmes que nous utilisons pour organiser et formuler nos perceptions, qui sinon sembleraient relativement anarchiques. Ces systèmes sont source d’autorité, des opérations que nous utilisons pour faire correspondre nature et besoins humains. Ce qui est le plus intéressant est le paradoxe qui en découle. Eaton se sert de procédures analogiques et de perceptions tactiles dans son processus initial exigeant en termes de travail, mais elle adopte également le processus algorithmique comme modèle de sa pratique. Les algorithmes sont des instructions étape par étape, abstraites et symbolisées, normalement écrites en code et qui s’expriment sous des formes appelées logiciels ou programmes. De là le titre de cette exposition : *Iteration (I)*. Travailler à partir de ce procédé constitue tant la motivation d’Eaton que la source de sa pertinence pour le spectateur post-médium.

L’ambiguïté fondatrice présentée avec le projet d’Eaton nous amène à nous pencher sur l’observation de Laura Mark concernant la visibilité : « Personnellement, je pense que la période de la culture visuelle est derrière nous... C’est la culture de l’information, qui est invisible, qui devient la forme dominante de notre culture⁴. » D’une part, Eaton présente l’aspect de la dématérialisation continue de l’art ; d’autre part, elle conserve grâce à sa propre mise en contexte narrative la perspective du créateur et de l’objet sensuel fait main, le domaine ou guide esthétique et éthique auquel le monde de l’art contemporain continue de se référer comme une autorité légitime. C’est la tension qu’elle évoque entre paternité traditionnelle et « culture de l’information » actuelle qui est la source de sa pertinence considérable aujourd’hui. Traduit par Marie-Josée Arcand et Frédéric Dupuy

1 Jessica Eaton, citée dans Adam Lauder, « Photogenesis: A Brief History of Light in Canada », *Border Crossings*, vol. 35, n° 4 (décembre 2016), p. 78. 2 Lauder, « Photogenesis », p. 77. 3 Franz Kafka, *Dans la colonie pénitentiaire*, dans <https://www.ebooksgratuits.com/>, consulté le 6 novembre 2018. 4 Laura Marks, « Interview », dans Margaret Dikovitskaya, *Visual Culture: A Study of the Visual After the Cultural Turn*, Cambridge, MIT Press, 2005, p. 215.

Stephen Horne, commissaire indépendant et auteur, a enseigné à l’Université NSCAD et à l’Université Concordia, et contribue à des magazines, des catalogues et des anthologies au Canada et ailleurs. Il vit à Montréal et en France.

Née à Régina, en Saskatchewan, Jessica Eaton vit et travaille à Montréal. Elle produit une œuvre photographique abstraite qui explore les conditions de la vision et de la représentation en photographie. Son travail remarqué déjà depuis plusieurs années déjà ici et à l’étranger, a fait l’objet de nombreuses expositions individuelles et collectives, et de plusieurs mentions et articles dans des magazines prestigieux. Elle est représentée par la galerie Antoine Ertaskiran, à Montréal, de même que par les galeries Higher Pictures (NY) et M+B (LA). jessicaeaton.com

