

ACTUALITÉ

EXPOSITIONS / EXHIBITIONS

- 83 Jessica Eaton
- 85 Michel Huneault
- 87 Isabelle Hayeur
- 88 Disraeli revisité
- 90 Angela Grauerholz
- 92 Christian Marclay
- 94 Rebecca Bair, Karice Mitchell
- 95 Diane Arbus
- 97 Natascha Niederstrass

LECTURES / READINGS

- 99 Indian Time
- 101 Contemporary
Photography in France

PAROLES / VOICES

- 114 Michel Lefebvre
et/and Eva Quintas

EXPOSITIONS EXHIBITIONS



MLL 04 v.03, 2022, impression au jet d'encre pigmentée / pigment print, 76 × 61 cm

Jessica Eaton

Mariphasa Lupine Lumina
Bradley Ertaskiran, Montréal
10.11.2022 — 17.12.2022

Si Jessica Eaton est surtout connue pour ses séries photographiques qui établissent un dialogue formel avec l'abstraction géométrique et la peinture moderniste, un nouveau corpus présenté à la fin de l'année 2022 à la galerie Bradley Ertaskiran introduit un motif tout à fait inattendu dans sa pratique. L'exposition présente une sélection de dix-neuf photographies de bouquets de fleurs, réunies sous le titre *Mariphasa*

Lupine Lumina. Ce dernier fait référence à une plante fictive qui est au cœur de l'intrigue du film d'horreur de 1935 *Werewolf of London* (*Le monstre de Londres*) : la mariphasa serait une fleur phosphorescente qui ne pousserait que dans les montagnes tibétaines, sous la lueur de la pleine lune.

Les photographies de ces bouquets sont obtenues par le même processus que celui des séries précédentes de

l'artiste : ce qui est capté est choisi moins pour sa signification ou sa symbolique que pour sa capacité à révéler les effets propres au procédé photographique analogique, notamment l'utilisation de plaques grand format et de longs temps d'exposition pour obtenir les images. Poétique, la bioluminescence caractéristique de la fleur-titre semble imprégner nombre des œuvres d'Eaton, entre autres *MF 22 v.02* (2022) ou *MF 08 Vo2* (2014–2022) qui ont l'air presque psychédélics, tant leurs couleurs sont vives. La phosphorescence est aussi évoquée par l'effet métallisant employé dans quelques tirages de l'exposition, qui ont été virés au sélénium. La technique, utilisée entre autres pour des expérimentations photographiques chez les surréalistes, semble ici pointer plus directement vers des objets rendus par animation 3D, aux textures tellement lisses qu'ils en sont irréalistes. Les visiteurs de l'exposition sont ainsi plongés dans l'effet médusant d'un niveau de détail si complexe qu'il devient illisible : à l'instar de ces objets 3D, les photographies apparaissent non pas comme des documents, mais comme des fictions troublantes, trop réelles pour être vraies.

au contraire de ces photographes, Eaton ne travaille pas avec la logique de l'index, ou par méthode « scientifique », mais plus directement avec la forme-tableau, selon un travail formel complètement assumé.

Le motif du bouquet permet aussi d'établir un parallèle entre la pratique d'Eaton et la longue tradition de la nature morte – le communiqué de presse émis par Bradley Ertaskiran fait mention de la tradition néerlandaise et cite au passage les *Tournesols* de Van Gogh. Si le nom fait sourciller à la première lecture, force est d'admettre qu'il existe un fil conducteur solide entre la démarche d'Eaton et l'histoire de la nature morte. Cette dernière, longtemps perçue comme un genre mineur, a été comprise *a posteriori* comme un terrain de jeu processuel pour les peintres, qui ont pu s'en servir comme d'un objet d'étude pour exploiter les capacités représentationnelles de la peinture, et jouer avec les principes élémentaires de la vérisimilitude et de la *mimesis*. De la même manière, on sent qu'Eaton utilise la fleur comme un prétexte pour faire la démonstration d'une grande maîtrise technique, et célèbre ce qu'il est ainsi possible de faire par l'image.

fondamentale de la pensée de Vilém Flusser, elle apparaît plutôt comme une manière d'être qui résiste et s'oppose au texte, qui tiendrait plus de la magie que du savoir, du merveilleux que du dicible. Mais si le travail d'Eaton est à propos de la photographie en soi, il n'est pas *moderniste* pour autant. Au contraire, en employant toutes les stratégies possibles pour faire de l'image une expérience visuelle chargée, l'artiste montre que l'intérêt pour les effets propres au procédé photographique peut conduire non pas uniquement à un épurement absolu de l'image, mais aussi à une sorte de représentation mystique, voire fantasmée.

— **Daniel Fiset est un travailleur culturel, commissaire et auteur établi à Tiohti:áke/Mooniyang/Montréal. Ses recherches récentes portent sur le croisement entre les pratiques pédagogiques et artistiques en art actuel, ainsi que sur l'art et la philosophie de la technologie. Il occupe actuellement le poste de commissaire adjoint à l'engagement à la Fondation PHI pour l'art contemporain.**

photographs of floral arrangements. The title refers to a fictional plant key to the mystery in the 1935 horror movie *Werewolf of London*: the mariphasa was imagined as a phosphorescent flower that grew only in the mountains of Tibet under the glow of the full moon.

Eaton made these photographs employing the same process as in her previous series: what is captured is chosen less for its meaning or symbolism than for its capacity to reveal effects specific to analogue photography techniques, including the use of large-format plates and long exposure times. The poetic bioluminescence characteristic of the titular flower seems to imbue many of Eaton's works – among them *MF 22 v.02* (2022) and *MF 08 Vo2* (2014–22), whose colours are so bright that they look almost psychedelic. Phosphorescence is also evoked by the metallic effect produced by selenium toning in some of the prints. This technique, which was used by the Surrealists for their photographic experiments, seems here to refer more directly to objects rendered in 3D animation, with textures so smooth that they are unrealistic. Visitors to the exhibition are thus



MF 08 V02; *MF 08 V01*, 2014–2022, impressions au jet d'encre pigmentée / pigment prints, 152 × 183 cm

Évidemment, puisque le cheminement de l'artiste se fonde d'abord sur l'exploitation des capacités du médium dans son mode analogique, il est tentant d'associer le motif à la longue histoire croisée de la botanique et de la photographie. Des cyanotypes de la pionnière Anna Atkins aux études botaniques d'Henry Fox Talbot, en passant par les œuvres de Karl Blossfeldt, les exemples de ce croisement pullulent ; par contre,

Si le réflexe est d'associer cette série récente d'Eaton aux histoires de la peinture ou de la photographie, et ce, malgré le fait que le motif semble secondaire au procédé lui-même, c'est parce que ses œuvres sont extrêmement difficiles à décrire sans les aplanir, ni les rendre banales. Elles ne le sont pourtant pas. La photographie, chez l'artiste, semble se tenir le plus loin possible du champ discursif : rappelant une dichotomie

Mariphasa Lupine Lumina

Although Jessica Eaton is best known for her photographic series that establish a formal dialogue between geometric abstraction and modernist painting, a new body of work presented in late 2022 at Galerie Bradley Ertaskiran introduced an entirely unexpected motif into her practice. The exhibition, *Mariphasa Lupine Lumina*, presented a selection of nineteen

immersed in the hypnotic effect of a level of detail so complex that it becomes illegible: like 3D objects, the photographs seem to be not documents but disturbing fictions, too real to be true.

Of course, as Eaton has based her career first and foremost on exploiting the capacities of analogue photography, it is tempting to associate the motif with the long and intertwined history of botanical representations and photographs. From

the cyanotypes by the pioneer Anna Atkins to the Henry Fox Talbot's botanical studies, and including the works of Karl Blossfeldt, examples of this intersection abound; however, unlike those photographs, Eaton does not work with the rationale of the index or by "scientific" method but more directly with the tableau, in formal work that she is completely comfortable with.

The motif of the floral arrangement also makes it possible to see a parallel between Eaton's practice and the long tradition of the still life; the press release for the show published by Bradley Ertaskiran mentions the Dutch tradition and cites Van Gogh's *Sunflowers* in passing. Although the reference is a bit of an eye opener upon first reading, it must be admitted that there is a solid through-line between Eaton's approach and the history of the still life, which, long perceived as a minor genre, has in hindsight been understood as a processual playground for painters, who have used it as an object of study to exploit the representational capacities of painting and to experiment with the elementary principles of verisimilitude and mimesis. Similarly, we sense that Eaton uses the flower as a pretext for demonstrating her great technical mastery and celebrating what it is possible to do through images.

If we reflexively associate Eaton's recent series with the history of painting or photography, even though the motif



MF 22 v.02, 2022, impression au jet d'encre pigmentée / pigment print, 152 x 122 cm

seems secondary to her process, it is because her works are extremely difficult to describe without flattening or trivializing them. And yet, they are neither flat nor trivial. In Eaton's work, photography seems to be distanced as much as possible from the discursive field: recalling a fundamental dichotomy in the thought of Vilém Flusser, her work seems to exist, rather, as a way of being that resists and opposes text – taking after magic more than knowledge, the marvellous more than the descriptive. Even if Eaton's work is about photography itself, it is nevertheless not *modernist*. On the contrary, by employing all possible strategies to make the image into a rich visual experience, she shows that interest in the effects inherent to the photographic process can lead not just to an absolute purification of the image but also to a sort of mystical, even fantastical, representation. Translated by Käthe Roth.

Daniel Fiset is a cultural worker, curator, and author living in Tiohti:àke/Mooniyang/Montréal. His recent research has dealt with the intersection between educational and contemporary-art practices and with art and the philosophy of technology. He is adjunct curator for engagement at the PHI Foundation for Contemporary Art.

Michel Huneault

Incipit – COVID-19
Musée McCord Stewart, Montréal
16.09.2022 — 22.01.2023

Comment nous souvenons-nous, déjà, de la pandémie de la COVID-19 ? Et de quoi nous souvenons-nous ?

Récemment, dans les pages de *Ciel variable*, Michel Hardy-Vallée soulignait, derrière l'injonction du gouvernement Legault – celle d'aller marcher (pour

notre santé) et de rester chez nous (pour celle des autres) –, la complexité que sous-tend la « limite apparente de l'insignifiance » du banal¹. C'est également à un examen de la « sociologie du sens commun » ainsi qu'à une pratique de la remémoration que se livre Michel Huneault avec l'exposition *Incipit – COVID-19*. Les quelque trente photos exposées sont une sélection parmi les milliers prises par Huneault, chargé par le Musée McCord Stewart de documenter la pandémie telle que vécue à Montréal entre les mois d'avril et d'août 2020,

l'incipit du titre. Ce « travail de terrain » semble d'ailleurs une extension logique du corpus du photographe, dont les séries précédentes examinaient l'inscription de l'humain dans le paysage à travers les catastrophes environnementales et sociales, comme le tremblement de terre et le tsunami qui ont frappé le Tōhoku, au Japon, en 2011, ou le déraillement ferroviaire à Lac-Mégantic en 2013.

On se souviendra de moments marquants des premiers mois de la COVID-19, que certaines images reconstruisent bien : les premières annonces faites par le gouvernement Legault, les ruées subséquentes vers les magasins, les rares incursions médiatiques en milieu hospitalier, les défaillances de notre système de santé, les encouragements sentis assortis d'arcs-en-ciel (« Ça va bien aller »)... Or, dans la volonté du musée de fournir des documents visuels de la pandémie à la postérité, l'exposition reflète surtout le processus de création d'archives, l'accumulation de documents, puis leur dépouillement et leur mise en récit. Les archives sont, comme les a décrites Arlette Farge, d'autant plus spectaculairement immenses qu'elles sont constituées de morceaux de rien et qui montrent « quelques instants de vies de personnages ordinaires, rarement visités par l'histoire ». C'est précisément ce que fait l'exposition, l'assemblage de ces

fragments en tout genre pour reconstruire ce que, déjà, on qualifie « de l'histoire² ».

Lettres, témoignages vidéo, photographies; portraits ou natures mortes d'objets plastifiés, des salles d'attente ou des parcs ou des routes vides, intérieurs de dépanneurs ou de domiciles : ce foisonnement constitue en vérité, comme l'indique l'un des cartels du musée, une analyse des différents espaces sociaux en temps de pandémie. Ces espaces s'incarnaient en trois « réalités » synchrones, interreliées et pourtant séparées : celle de nos vies privées, celle des établissements de santé et celle des lieux publics, restreints. Les images de la première prennent place dans des lieux domestiques où Huneault a réalisé des portraits frontaux, souvent en pied, afin de souligner l'individualité des sujets. Celles de la seconde servent plutôt à montrer les clivages de groupe accentués par la pandémie (malade – soignant; vulnérable – moins vulnérable; intérieurs – extérieurs). Enfin, celles de la troisième prennent la forme de paysages (terrains de basketball, parcs, rues) où la rare présence humaine indexe l'étrange vacuité de l'espace urbain.

Les contrastes entre la représentation de chaque espace, ainsi que des personnes qui les occupent ou les habitent,



Annexe temporaire, Hôpital de Verdun, Montréal, 29 mai 2020 / Temporary annex, Verdun Hospital, Montreal, May 29, 2020