

Laura Letinsky, *Still Life Photographs 1997–2012*, Carleton University Art Gallery, Ottawa, 16 September 2013 to 19 January 2014

Robert Evans

Numéro 97, printemps–été 2014

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/71704ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Evans, R. (2014). Compte rendu de [Laura Letinsky, *Still Life Photographs 1997–2012*, Carleton University Art Gallery, Ottawa, 16 September 2013 to 19 January 2014]. *Ciel variable*, (97), 89–90.

plante, mais à différents stades de son développement. C'est donc une tapisserie numérique que nous contemplons, formée d'un cumul d'images rapportées, suturées par l'entremise de Photoshop.

Il peut sembler étrange d'être ainsi partie d'images saisies au cours d'un travail de planteuse d'arbres, reboisant les étendues que des compagnies forestières ont dévastées, pour en venir à cette mosaïque d'envahissement végétal. Il s'agissait d'abord, apparemment, de montrer dans les premières séries combien les ambitions économiques de l'humain perturbent les habitats, et que tout cela en vienne à être oublié au profit d'une sorte de jubilation esthétique, d'un ébahissement devant ce que promettent maintenant les plus récentes innovations technologiques. Mais il faut y regarder de plus près et sentir combien, en chaque série ou presque, la régénération naturelle est à l'œuvre, comme à l'orée de toute construction (ou destruction) humaine, prête à reprendre le dessus. Cela est particulièrement vrai pour la série du *Patrimoine*. En chacune des images montrées, il n'est pas évident de discerner

ce qui en forme le thème central, tant celui-ci semble sans cesse en butte à une vague d'éléments perturbateurs, mais d'une perturbation posée et discrète. Il y a parfois comme un éparpillement qui est le signe que notre attention doit se préparer à un détour qui nous mènera vers le *punctum* réel de l'image, son point nodal. Celui-ci réside dans la résilience que montrent, en larges plages de l'image, les états encore naturels des sites représentés, l'énergie vitale d'une nature échevelée et la force tranquille des éléments souterrains, prêts à ressurgir en luxuriance vitale.

—
Sylvain Campeau a collaboré à de nombreuses revues, tant canadiennes qu'européennes (*Ciel variable*, ETC, et *Photovision*). Il a aussi son actif, en qualité de commissaire, une trentaine d'expositions présentées au Canada et à l'étranger. Il est également l'auteur de l'essai *Chambre obscure: photographie et installation et de quatre recueils de poésie*.
 —



Roots / Racines, 2006, de la série *Les messagers*, duraflex, 122 x 152 cm

Laura Letinsky

Still Life Photographs 1997–2012
 Carleton University Art Gallery, Ottawa
 16 September 2013 to 19 January 2014



Untitled #38, 2001, from the series *Hardly More Than Ever*, c-print, courtesy of Yancey Richardson Gallery

For over a decade, Winnipeg-born photographer Laura Letinsky has pursued still-life photography as a means to explore social structures and the world around us. The works in *Laura Letinsky: Still Life Photographs 1997–2012* at the Carleton University Art Gallery (CUAG) are drawn from five series and range from early compositions that owe

obvious debts to the traditional still-life genre, perfected in seventeenth-century Dutch painting, to more recent images that challenge the viewer's understanding of picture space and the nature of photographic representation. Although challenges to longstanding traditions in visual art are not in themselves extraordinary pursuits – what relevant contemporary art doesn't "challenge" or "subvert" some practice or subject? – there is an uneasy beauty in Letinsky's still lifes that engages the viewer far beyond their critical function.

The photographs range from more or less traditional tabletop still-life settings, kitchen scenes, and fragments of domesticity, in some of the older works, to an explicit concern with the circulation and making of images, in the more recent series, *Ill Form and Void Full*. However, this change in Letinsky's work is not the narrative spine for the installation at CUAG. Such an arrangement would have created a predictable teleological experience: early tentative steps, mid-course experiments, and later resolved work. Instead, the photographs are installed by tonality, by size, and by criteria other than chronological sequence, creating a sense that we are looking at a unified oeuvre in which we discover relationships between older and newer works despite differences in content and approach.

Untitled #14 (Hardly More Than Ever) (2001), the most traditional still life in the exhibition, would be instantly recognizable to a seventeenth-century painter. Stacked plates, empty glasses, crumpled napkins, bits of fruit rind, an apple, a

flask partially filled with red wine, and a wood table, among other elements, are highly legible and appear in a stable picture space. But instead of alluding to emblems and symbols, as would a Dutch Baroque still life, the photograph is an index of domestic and consuming bodies: the meal and the leftovers are signs of preparation and consumption.

In a way, Letinsky's more recent still lifes are also about preparation and consumption: the making and consuming of photographs. Evident in even the earliest photographs is Letinsky's concern with making a picture. For example, in *Untitled #114 (Hardly More Than Ever)* (2003), she places small objects in the foreground and a large object in the background, including only an awkward corner of the table upon which they are placed. The combination of a background object that is larger than the foreground objects and an unstable (almost untenable) table challenges, like a minimalist Escher drawing, our perception of pictorial space.

The older photographs in the exhibition are constructed in the traditional manner of analogue photography: materials placed in front of the lens are stage-managed to create the desired effect. The more recent photographs are also constructed, but instead of real-world props, Letinsky



Untitled #31, 2011, from the series Ill Form & Void Full, inkjet print, courtesy of Yancey Richardson Gallery

has incorporated mass-media print images, her own prints, and paper-based objects to create tableaux that not only are doubly removed from their original referent, but also consume other photographs. *Untitled #18 (Ill Form and Void Full)* (2011) is a combination of cut-out

photographs from other sources held in place by transparent tape, real-world paper objects such as a doily, and three-dimensional objects (a transparent plastic straw and a drink-cup cover). The "real" three-dimensional objects barely register in the photograph and are mere

suggestions of the indexical function of photography, whereas the photographs and paper objects in the frame dominate the scene.

Describing the contents or elements that Letinsky combined to create the later pictures in the exhibition does not convey the beauty, the tenuousness, and the ambiguity of the images. It may be a rewarding game for some to untangle the various components and identify what is real and what is a (real) picture. Ultimately, however, this is not a productive pursuit. How would this knowledge enrich our understanding of the image except as an acknowledgment of Letinsky's cleverness? And surely these photographs are much more than clever. These are contemplative pictures with an overabundance of semantic availability. In the end, their power is not as critiques of making and consumption, but as thoughtful pieces that have their beginnings in those critical discussions.

Robert Evans is an independent scholar and visual arts and museum consultant. He holds a PhD from Carleton University, and his current research interest is digital cultural heritage.



Glasgow, Écosse, 1980, 34 x 51 cm, permission de Magnum Photos

Raymond Depardon

Un moment si doux

Grand Palais, Paris, France

Du 14 novembre 2013 au 10 février 2014

Raymond Depardon est sans contredit l'un des photographes et cinéastes les plus marquants de notre temps. Il possède à son actif un nombre impressionnant d'expositions, de publications et de films, raffinant, projet après projet, sa vision du monde patiente et attentive depuis plus de cinquante ans.

En France, il est un monument. Au Québec, il a eu son influence parmi un cercle d'initiés et on lui accorde volontiers le respect des grands mais, étonnamment, ses images et ses films ont peu été vus, si ce n'était des efforts déployés par la Cinémathèque québécoise à quelques reprises. L'exposition que lui consacre le Grand Palais à Paris cet hiver vient confirmer sa place au panthéon de la photographie. Les salles de la prestigieuse institution sont surtout réputées pour présenter des expositions à succès des grands courants de l'histoire de l'art. Cependant, depuis sa rénovation il y a quelques années, la Nef est investie par les grands noms de l'art contemporain. Lors de ma visite, ce magnifique lieu était occupé par l'imposante messe de la photographie contemporaine qu'est la foire Paris Photo. L'exposition *Un moment si doux* est située dans une des ailes du bâtiment dans une salle de taille moyenne mal adaptée aux œuvres de grand format. Organisée par la Réunion des musées nationaux – Grand Palais en collaboration avec l'agence Magnum Photos, elle réunit plus de 150 photographies en couleur pour la plupart inédites. Le directeur de la Fondation Cartier pour l'art contemporain, Hervé Chandès, en assure le commissariat.

L'exposition se divise en deux parties distinctes. Sous le titre *Les années dé clics*, la première regroupe des images de jeunesse et quelques reportages en couleur.