Document generated on 10/11/2024 11:27 p.m.

Ciel variable
Art, photo, médias, culture

CIEL VARIABLE
ART PHOTO MÉDIAS CULTURE

Susan Meiselas, *Intimate Strangers*, Stephen Bulger Gallery, Toronto, March 29 - April 26, 2008

Gary Michael Dault

Number 80, Fall 2008, Winter 2009

URI: https://id.erudit.org/iderudit/13211ac

See table of contents

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)
1923-8932 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Dault, G. M. (2008). Review of [Susan Meiselas, *Intimate Strangers*, Stephen Bulger Gallery, Toronto, March 29 - April 26, 2008]. *Ciel variable*, (80), 67–68.

Tous droits réservés © Les Productions Ciel variable, 2008

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

ACTUALITÉ CURRENT

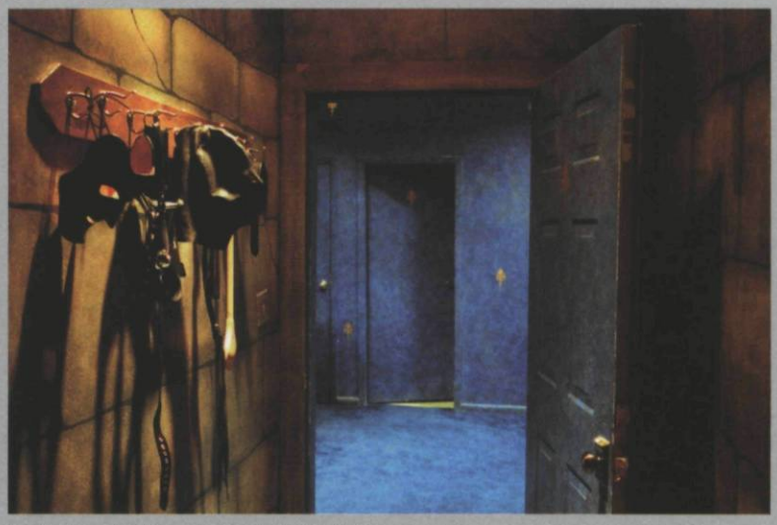
EXPOSITIONS
EXHIBITIONS

67 Susan Meiselas
68 Richard Baillargeon
69 Geoffrey James
70 Nelson Henricks
70 Emmanuelle Léonard
71 Rose-Marie E. Goulet
72 Between Memory and History
73 Yann Pocreau
74 Éliane Excoffier
75 Shattering Earth
76 Next Floor

PAROLES
VOICES

80 Angela Grauerholz

EXPOSITIONS
EXHIBITIONS



Pandora's Box, The Dungeon, New York, City, 1995

Susan Meiselas

Intimate Strangers
Stephen Bulger Gallery, Toronto
March 29 – April 26, 2008

Intimate Strangers could be seen as a revisitation and continuation of a world of documentary exploration that began thirty-five years ago for Magnum photographer Susan Meiselas, with her *Carnival Strippers* project. *Carnival Strippers* came about when Meiselas attached herself to a "girl show" traveling through New England in the summers of 1973, 1974, and 1975. "The recognition of this world," Meiselas wrote in her introduction to the resulting book (New York: Noonday, 1976), "is not the invention of it. I wanted to present an account of the girl show that portrayed what I saw and revealed how the people involved felt about what they were doing."

This she did superbly. She then settled into a long and heroic sojourn in award-winning front-line political documentary practice that resulted in books (and related films) such as *Nicaragua, June 1978–May 1979* (1981), her editing of *El Salvador: The Work of 30 Photographers* (1983), *Chile from Within* (1990), *Kurdistan: In the Shadow of History* (1997), and *Encounters with the Dani* (2003).

It might well have seemed, therefore, an odd circling back to a consideration of the imperatives and the ambiguities of the body and the modalities of desire when, in 1997, Meiselas produced *Intimate Strangers*. This was another kind of front-line reporting. Here, in what was an almost lasciviously thorough exploration of hitherto private fantasies, and working with the hot, lurid, interior kind of colour that film director Bernardo Bertolucci once referred to as "inter-uterine," Meiselas documented life in a up-market S&M club in Manhattan called Pandora's Box, a club that is apparently known, affectionately, as the "Disneyland of Domination."

The project was originally commissioned as a photo-commentary adjacent to a documentary film by British filmmaker Nick Bloomfield (*Heidi Fleiss: Hollywood Madam* [1995] and Aileen – *The Life and Death of a Serial Killer* [2003]) called *Fetishes*. The book

Pandora's Box, Mistress Catherine after the whipping I, The Versailles Room, New York, City, 1995

of Meisela's photos, boxed and heavily laden with interleaved sheets of "Lee colour-filter mirror silver 271," "Caliper 1 mm. natural rubber grade S," "Polyurethane-coated 100% polyester interlock," and other matrices of artificiality, was published by the German firm Trebruk in an edition of 1,650 copies.

Meiselas gets in close – as she always did in the field. The Bulger exhibition, which featured a generous selection of the *Intimate Strangers* photographs (all printed in 2008), effectively walks the viewer through the Pandora's Box narrative, beginning with a positively medieval-looking shot of the "Dungeon," a sort of gothic locker room with a strange assortment of lace-on, padded restraint devices hanging from coat-hooks, all of which look eerily reminiscent of the masks and vests worn by baseball catchers. This leads – logically, one supposes – to a photographic encounter with a comely but clearly world-weary creature clutching an almost-empty coffee cup, who seems to represent what Meiselas has identified as *Pandora's Box: Reception II*. The viewer is then admitted, photographically speaking, to the dramatic centre of the Pandora's Box enterprise: the transactional S&M intercourse between client and sex-worker, between dominated and dominatrix. So poignant is Meiselas's *Pandora's Box, Awaiting Mistress Natasha, The Versailles Room*, with the naked male client kneeling on a florid floral carpet in the middle of an absurdly kitschy, faux-elegant drawing-room, so vulnerable and strangely baby-like is he, that the photograph offers a sad tenderness rather than any hint of voluptuous impropriety.

But, as Count Leopold von Sacher-Masoch dutifully reported in his novel *Venus in Furs* (1870), "In love, there is always the hammer and the anvil." And being a hammer is hard work. The finest, most troubling, most touching photographs in *Intimate Strangers* are those that have to do not with fearsome bristling masks and headdresses or high-laced boots and the brandishing of whips, but with post-punitive exhaustion. Meiselas's *Mistress Catherine after the Whipping I, The Versailles Room* is emblematic in this regard. Mistress Catherine, having dropped heavily into an ornate chair (in this relentlessly ornate room), appears to be asleep. Still laced into her thigh-high silver boots, she dozes beneath a big, awful, ersatz-historical painting of heavy, lush female nudes, flanked, as if she were a queen in her throne room, by carved plaster pedestals. And here is the telling detail, the punctum, as it were, of the photograph: resting on the pedestal to Mistress Catherine's right is an hourglass, its sand almost all run out.

—

Toronto writer, critic, and painter **Gary Michael Dault** *is the author, of ten books. His art review column appears each Saturday in* The Globe and Mail.

—

Marques de l'exsangue, polyptyque 1, 2006-2007
Photographie argentique et numérique, impression au jet d'encre, 91,5 cm X 457,5 cm

Marques de l'exsangue, polyptyque 4, 2006-2007
Photographie argentique et numérique, impression au jet d'encre, 91,5 cm X 457,5 cm

Richard Baillargeon

Les marques de l'exsangue
Galerie Expression, St-Hyacinthe
15 mars au 27 avril 2008
Commissaire : Lisanne Nadeau

Dans cette exposition, plus que jamais, même si cela était déjà son propos en des séries antérieures, Richard Baillargeon pose la question du potentiel narratif de l'image photographique. Évidemment, il le fait clairement lorsque des séries d'images se trouvent entrecoupées de brefs polyptyques, eux aussi photographiques, dont chaque partie montre un simple mot, lettres blanches sur fond noir. Cet ensemble compose dès lors un syntagme haché, une phrase indécise à agencer. C'est ainsi qu'un pronom personnel («elle») peut servir de sujet à trois verbes («retient», «trouve», «ouvre») et accompagne trois substantifs («tempête», «serment», «poussière») dont on peut penser qu'ils pourraient former complément, selon des associations variables à déterminer, à inventer. Un autre polyptyque à placer entre deux autres séries opère de semblable façon.

Les autres compositions assemblent des images photographiques en provenance de diverses sources. Car il y a en effet assez peu d'images de première main dans ces séries. Ce sont des images photographiées dans des encyclopédies, reprises de cartes postales ou en provenance d'un atlas du XXe siècle de 1964, ou encore un lot d'images issues de la presse imprimée et recueillies par l'artiste. Chacune fait 91,5 x 91,5 cm et les séquences sont créées par cinq d'entre elles, mises côte à côte. Ce peut être une image de crâne de couleur rouge sang, devant un ciel aux nuages duveteux; des femmes vêtues de tchadors; une allée urbaine du début du siècle ou un couple dans l'escalier d'un chalet tout droit sorti des années 1950.

À les regarder, on devine aisément que ce sont des motifs très différents qui ont présidé à leur mise en série. Certaines ont des textures dissemblables, selon qu'elles sont de première ou de seconde main, ou encore en raison de leur datation. En d'autres cas, ce sont les variations entre les plans qui frappent : gros, moyen, éloigné. La couleur est aussi à prendre en considération. Le crâne rouge, au centre d'une série, entre une image de ciel aux nuages éthérés et un monochrome noir et blanc de femmes partiellement voilées, vient aplanir l'ensemble. Car il est un autre élément qui prête sa voix au concert de ces variables : la profondeur des images. Certaines, prises dans des livres, livrent leur planéité. Elles se réduisent à cette surface, renchérissent sur leur caractère bidimensionnel. Elles étalent, en quelque sorte, la sériation, insistent sur la mise en à-plat, sur la séquence, sur une sorte de linéarité narrative. Elles mettent en syntagmes les composantes des polyptyques, les organisent en phrases. Pour créer cet effet narratif, il faut aussi que les éléments se présentent en une sorte de discordance fonctionnelle. Sujet, verbe, adjectif, pronom, complément permettent la lecture, par cette variabilité des fonctions. Il en va de même des composantes différenciées des images. Un syntagme se déploie ainsi par ces variables, dans cette discontinuité signifiante : images de plans et de provenances différents.

Vouloir ainsi «lire» ces séquences, d'après de tels éléments, relève du défi. Est-ce là, de toutes façons, ce que l'on doit faire? Si l'on croit que oui, alors il faut s'en remettre à ce que nous suggèrent les polyptyques scripturaux. Il faut lire autrement, comme cela nous est proposé. Comme il faut en même temps retenir que nous avons là des représentations picturales de mots. Ils sont donc aussi, à leur manière, à comprendre à un second niveau. Ce sont là des *images* de mots, avant