

Ydessa Hendeles
Archiving Contemporary Anxieties
Ydessa Hendeles
Archiver les anxiétés contemporaines

John Bentley Mays et Denis Lessard

Numéro 78, printemps 2008

Collectionner la photographie
Collecting Photography

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/20233ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)
1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Mays, J. B. & Lessard, D. (2008). Ydessa Hendeles: Archiving Contemporary Anxieties / Ydessa Hendeles : archiver les anxiétés contemporaines. *Ciel variable*, (78), 13–17.

ARCHIVING CONTEMPORARY ANXIETIES

BY JOHN BENTLEY MAYS

Toronto collector Ydessa Hendeles is no ordinary gatherer of photographs. Instead of following the usual practice of connoisseurs – buying only rare images that show artists at the top of their technical game – she has also acquired images on the basis of their power to lay bare the urgent cultural themes that fascinate or trouble her.

These diagnostic pictures have been assembled and shown in sharply focused groups ranging in size from a handful of images (the startling Vietnam photographs of journalist Eddie Adams, for example) to thousands (the postcards, formal portraits, and snapshots of toy bear). The groups of images, in turn, have been exhibited with artworks and other cultural artefacts that investigate, as total ensembles, the topics that have intrigued Hendeles throughout the twenty-year history of Toronto's Ydessa Hendeles Art Foundation: the seduction of power, the myths of America, the dangerous hankering for roots, and many others.

A good example of what I am talking about – and interesting evidence for the force with which Hendeles has swum against the recent tide of connoisseur photographic collecting – is the *Teddy Bear Project*, which was shown first in Toronto in 2001 and later, in a greatly expanded version, in Munich and Shawinigan. This archival work of imagination and obsession was composed of thousands of vernacular photographs of teddies from the last century. Considered individually, a given picture held only limited, though real, sentimental or aesthetic interest. One showed a serious Edwardian girl, attired in frills and bows for the portrait artist, clutching her well-loved teddy. Another depicted a child's tea-party for bears, yet another a mascot teddy sturdily posed among its football team or a platoon of soldiers – and so on, through a vast declension and variety of situations in which people and their toy teddies have been photographed.

Having allowed us to enjoy the light pleasure offered by this dizzying panoply of pictures, however, Hendeles invites us into an adjoining gallery, in

which the only object is Maurizio Cattelan's sculpture *Him*. It is a boy-sized, kneeling statue of Hitler, his hands clasped in prayer, his tender blue eyes raised to the heavens. We are abruptly brought face to face with this monster of the twentieth century, not the raving demagogue of contemporary newsreels and photojournalism, but the vulnerable, innocent, God-intoxicated ecstatic that millions of deluded Germans once believed him to be their rescuer from alienation and disorder, their mascot: their teddy bear.

Suddenly, the *Teddy Bear Project* is no longer about the timeless joy of childhood – or at least not only that. It is also about the desperate illusion of safety and security that swept over whole nations in the last century, dragging them down into horror and degradation. The teddy-bear pictures lose none of their delight in this moment of transfiguration, but their charm becomes shadowed by existential dread. Seeing the pictures in the context provided by the Cattelan sculpture – a reminder of the real history of the era in which teddies enjoyed their greatest vogue – we realize that the *Teddy Bear Project* is less about toys than about the yearning of millions in the chaotic twentieth century for safety, comfort, and familiarity, and the doom that befell them when one or another of the competing totalitarianisms of the epoch obliged their desire.

Among the other families of photographs that Hendeles has assembled during the career of her foundation, several merit appreciation in their own right, as well as for their role as elements in larger exhibitions. These include a group of Bernd and Hilla Becher's extraordinary *Typologies*, and gatherings of images by Walker Evans, Diane Arbus, Paul Strand and the obscure photographer of the New Orleans red-light district, E. J. Bellocq.

None of these artists, however, serve Hendeles's cultural investigations more eloquently or more memorably than her works by photojournalists. In the 1995 foundation show called *Chronicles*, for instance, Hendeles combined images by Hanne Dar-

boven and the date paintings of On Kawara with a sequence of eight photographs taken in Vietnam by Associated Press photographer Eddie Adams. The pictures by Adams included the most famous news photo of the Vietnam conflict: the 1968 image of the shooting of a Viet Cong insurgent by a South Vietnamese general. More forcefully than any other photograph of its era, Adams's brutally frank image brought home to Americans the truth of the war, the reality that lay behind the abstractions used by the U.S. government to sell its war.

Or did it? Before deciding that Adams's photograph is an example of photography's truth-telling power, we would do well to remember the many unseen hands that mould and position the public reception of news pictures: assignment editors, darkroom staff, layout artists, and senior editors, the whole industrial-scale apparatus and technology of news creation. The graphic pictures by Adams ultimately prove nothing about photography, and less than nothing about the good intentions of news organizations. Emerging from a show of blunt facts (Kawara's paintings of calendar dates) and the painful, half-

She has always acquired images on the basis of their power to lay bare the urgent cultural themes that fascinate or trouble her.

hallucinatory recollections of Hanne Darboven, they raised crucial, complicated questions about truth in the age of information – provocative questions that lay at the heart of Hendeles's *Chronicles*. Is the communication of truth – annunciatory, penetrating, life-giving – even possible in a culture of endless surprises, disgorged every instant by the machinery of mass media? Is Adams's image of a Viet Cong soldier getting his brains blown out really attractive not because of the truth it presumes to give us, but because of its intense poignancy – the “human element” deployed ceaselessly by mass media to certify the truthfulness of its products?

Another example of Hendeles's use of photographs is the groups of images presented in *Predators & Prey*, one of two exhibitions now on view at the Ydessa Hendeles Art Foundation. In this show, Hendeles has largely (though not completely) abandoned exhibiting deluxe artworks of museum quality and elaborated the tactical arrangement of vernacular photographs that we saw in the *Teddy Bear Project*.



Predators & Prey, 2005, Toronto

ABOVE/EN HAUT
André Kertész (1894-1985)
The House of Silence, 1928

BELOW/EN BAS
The Denslow's Mother Goose Project, 2005
Sandalo Pelle Suola Cuoio, Gucci, 2005
Vampire Killing Kit, c 1900

A pair of gleaming, sexy, gold high-heeled shoes (symbols of both the sexual predator and the prey), a vampire-killing kit (complete with a pistol and silver bullets), a set of porcelain dishes from the ill-fated Nazi airship Hindenburg – such items are in themselves souvenirs and curiosities with minor intrinsic interest. In the context provided by the exhibition's title, however, they become elements in a complex allegory of everyday life that operates at many levels: the chase of psychoanalysis after deeply buried secrets, the unceasing hunt for sex, the more deadly hunt for the vampires and phantoms that haunt modern imagination.

The adjacent groups of airship photographs in *Predators & Prey* – German cigarette-pack souvenir landscape photographs snapped from the gondolas of dirigibles in the 1930s, and Associated Press pictures of the fiery death of the airship Hindenburg in 1937 – blossom with new and darkly radiant meaning. The seemingly innocent shadow of an airship passing over world capitals prophesies the sinister political shadow of Germany's ambitions that will fall over the whole planet only a few years later. The news photos, similarly, are now reminders of the craving for spectacle – the ultimate journalistic prey – that drives news organizations and testify to the power of mass media to deliver sensational imagery to consumers made hungry for sensation by the endless shocks of modernity. In this scenario, we are both predators and prey, locked in the informational cycles of industrialized society.

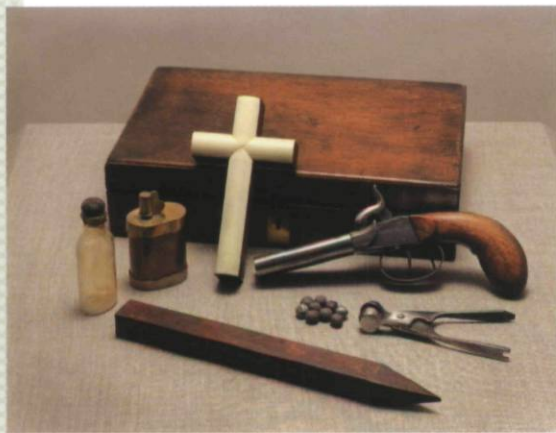
Such a society is the only cultural reality that most people on Earth have ever known. Ydessa Hendeles's collections of photographs take us deep into the pathologies and contradictions of this culture, and into the contemporary anxieties that underlie its bright flux of mass-mediated imagery.



John Bentley Mays has been the visual arts and architecture critic for *The Globe and Mail* and a columnist for the *National Post*. He is the author of *In the Jaws of the Black Dogs: A Memoir of Depression*; *Emerald City: Toronto Visited*; and *Power in the Blood: Land, Memory and a Southern Family*, which was short-listed for the first *Viacom Canada Writers' Trust Non-Fiction Award* and named a 1997 *Notable Book* by *The Globe and Mail*. He is also the winner of a *National Newspaper Award* and four *National Magazine Awards*.

ARCHIVER LES ANXIÉTÉS CONTEMPORAINES

PAR JOHN BENTLEY MAYS



La collectionneuse torontoise Ydessa Hendeles a sa façon bien à elle de rassembler des photographies. Au lieu de se conformer à la pratique habituelle des collectionneurs, c'est-à-dire acheter uniquement des images rares d'artistes parvenus au sommet de leur habileté technique, Hendeles a aussi acquis des œuvres ayant le pouvoir de dévoiler les thèmes culturels pressants qui la captivent ou la déroutent.

Hendeles a réuni et exposé ces images-diagnostic en groupes très précis, dont la taille varie entre une poignée d'images (les saisissantes photographies vietnamiennes du journaliste Eddie Adams, par exemple) et des milliers (les cartes postales, portraits formels et instantanés d'ours en peluche composant le monumental *Teddy Bear Project*). Ces groupes d'images ont été exposés aux côtés d'œuvres d'art et autres artefacts culturels explorant les sujets qui ont intrigué Hendeles depuis les 20 ans d'histoire de la Ydessa Hendeles Art Foundation, et pendant toute sa vie : la séduction du pouvoir, les mythes de l'Amérique, la dangereuse nostalgie des racines et plusieurs autres.

Le *Teddy Bear Project* est un bon exemple de ce dont je parle, et fait preuve de la force avec laquelle Hen-

deles est allée à contre-courant des récentes attitudes de collection des collectionneurs. Ce projet a d'abord été présenté à Toronto en 2001, puis à Munich et à Shawinigan, dans une version beaucoup plus développée.

Ce travail d'archivage de l'imaginaire et de l'obsession se compose de milliers de photographies vernaculaires d'ours du siècle dernier. Prise individuellement, une image donnée ne comporte qu'un intérêt limité, bien que réel, sentimental ou esthétique. L'une de ces images montre une sérieuse fillette de l'époque édouardienne, parée de volants et de rubans pour le portraitiste, étreignant son ours bien-aimé. Une autre représente un thé offert aux ours par des enfants ; une autre encore, un ours mascotte bien campé au milieu de son équipe de football ou d'un groupe de soldats et ainsi de suite, selon une vaste gamme de variations et de situations dans lesquelles les gens et leurs ours ont été photographiés.

Après nous avoir fait goûter le plaisir léger suscité par cette étourdissante panoplie d'images, Hendeles nous fait toutefois passer dans une salle adjacente qui ne contient qu'un seul objet : la sculpture de Maurizio Cattelan intitulée *Him*. Il s'agit d'une statue de la taille d'un garçon représentant Hitler agenouillé, les mains jointes pour la prière, ses yeux bleus et doux levés vers le ciel. Nous sommes brusquement confrontés à ce monstre du vingtième siècle, non pas le démagogue fou furieux des actualités et des photoreportages de l'époque, mais plutôt le fou de Dieu extasié, vulnérable et innocent, par qui des millions d'Allemands bernés ont cru jadis être sauvés de l'aliénation et du chaos ; cet homme devenant leur mascotte, leur ours en peluche.

Tout à coup, le *Teddy Bear Project* ne porte plus sur la joie intemporelle de l'enfance – à tout le moins, plus sur ce seul sujet. Ce projet aborde aussi l'illusion désespérée de sécurité qui a balayé des nations entières au siècle dernier, les faisant basculer dans l'horreur et la déchéance. Les images d'ours ne perdent rien



de leur côté merveilleux lors de ce retournement de sens, mais leur charme – et notre volonté de goûter ce charme séduisant – se trouve voilé par l'angoisse existentielle. En regardant les images dans le contexte proposé par la sculpture de Cattelan – rappel de la véritable histoire de l'époque et sommet de la vogue des ours en peluche –, nous prenons conscience que le *Teddy Bear Project* ne traite pas tant des jouets que du désir de sécurité, de bien-être et de réconfort éprouvé par des millions de gens pendant le chaotique vingtième siècle, les conduisant à leur perte lorsqu'un ou l'autre des régimes totalitaires qui se faisaient alors concurrence se pliait à ce désir.

Mais le *Teddy Bear Project* ne porte pas simplement sur un terrible moment historique, dont nous nous sentons passablement éloignés. Comme dans tous les projets d'Hendeles, il s'agit aussi du moment présent, de la tentation des illusions et des dépendances auxquelles nous faisons face dans le monde actuel, du désir toujours présent et dangereux d'une solution de fortune – depuis les sauveurs tout-puissants jusqu'à la chirurgie esthétique, et même l'art – pour nous délivrer de la perplexité, de la banalité et des tenaces contradictions de la vie adulte.

Parmi les autres séries de photographies assemblées par Hendeles au cours de l'existence de sa fondation, plusieurs méritent d'être appréciées pour elles-mêmes et pour leur rôle à titre d'éléments dans des expositions à plus grande échelle. Celles-ci comprennent un groupe tiré des extraordinaires *Typologies* de Bernd et Hilla Becher et des regroupements d'images de Walker Evans, de Diane Arbus, de Paul Strand et de E.J. Bellocq, photographe peu connu du quartier chaud de La Nouvelle-Orléans.

Toutefois, aucun de ces artistes ne sert les explorations culturelles d'Hendeles d'une manière aussi éloquente ou mémorable que les œuvres des photoreporters de sa collection. Pour l'exposition inaugurale de 1995 intitulée *Chronicles*, par exemple,

Hendeles a réuni des images d'Hanne Darboven et des *Date-Paintings* d'On Kawara, juxtaposées à une suite de huit photographies du Vietnam par le photographe Eddie Adams, d'Associated Press. Parmi les images d'Adams, on retrouvait la plus célèbre photo de reportage du conflit vietnamien : l'exécution, en 1968, d'un insurgé viêt-công par un général sud-vietnamien. Avec plus de force que toute autre photographie de l'époque, l'image brutalement véridique d'Adams faisait comprendre aux Américains la vérité de la guerre, la réalité que cachaient les abstractions employées par le gouvernement américain pour faire accepter cette guerre.

Mais montrait-elle bien ce qui s'est passé? Avant de décider que les clichés d'Adams sont un exemple du pouvoir qu'a la photographie de dire la vérité, nous ferions bien de nous souvenir de tous les facteurs invisibles qui influencent la réception publique des reportages photographiques : les responsables des affectations, les techniciens en chambre noire, les graphistes et les rédacteurs en chef, l'appareil et la technologie de diffusion des nouvelles à l'échelle in-

Comme dans tous les projets d'Hendeles, il s'agit aussi du moment présent, de la tentation des illusions et des dépendances auxquelles nous faisons face dans le monde actuel, du désir toujours présent et dangereux d'une solution de fortune.

dustrielle. Finalement, les images saisissantes d'Adams ne prouvent rien sur la photographie, et moins que rien sur les bonnes intentions de la presse. Surgissant d'une exposition de données « brutes » (les *Date-Paintings* de Kawara) et des pénibles souvenirs à demi hallucinatoires d'Hanne Darboven, ces photographies soulèvent des questions cruciales et complexes sur la vérité à l'ère de l'information, et ces questions qui forcent le spectateur à réagir sont partie prenante des *Chronicles* d'Hendeles. La communication de la vérité – annonciatrice, pénétrante, vivifiante – est-elle seulement possible dans une culture saturée de faits surprenants déversés à tout moment par la machine des médias de masse? L'intérêt de l'image produite par Adams d'un soldat viêt-công en train de se faire sauter la cervelle réside-t-il dans la vérité qu'elle prétend nous apporter, ou plutôt, en raison de son caractère intensément poignant, dans ce « facteur humain » auquel les médias de masse ont sans cesse recours pour certifier la véracité de leur production?

Il n'y a pas lieu de répondre à ces questions ici. Il suffit de prendre conscience qu'elles surgissent lorsque nous voyons des images que nous croyions comprendre présentées dans de nouveaux contextes – la stra-

tégie de commissariat d'Hendeles –, ce qui les rend étranges et surprenantes.

On trouve un autre exemple de l'utilisation de la photographie par Hendeles dans les groupes d'images montrés dans le cadre de *Predators & Prey*, l'une des deux expositions en cours à la Ydessa Hendeles Art Foundation. Dans ce cas-ci, Hendeles a grandement (mais non complètement) délaissé la présentation d'œuvres d'art somptueuses de qualité muséale, pour reprendre l'arrangement tactique de photographies vernaculaires comme dans le *Teddy Bear Project*. On y voit une paire de chaussures dorées à hauts talons, brillantes et suggestives (à la fois symboles du prédateur sexuel et de la proie), une trousse pour tuer les vampires (avec pistolet et balles en argent), un service en porcelaine provenant du malheureux dirigeable nazi, l'Hindenburg, objets qui, en eux-mêmes, évoquent des souvenirs ou constituent des curiosités sans grand intérêt. Toutefois, dans le contexte proposé par le titre de l'exposition, ils deviennent les éléments d'une allégorie complexe de la vie quotidienne jouant sur plusieurs niveaux : la quête

couvrir le monde entier, à peine quelques années plus tard. De la même façon, les photos de reportage deviennent plus que la documentation d'une de ces calamités purement modernes qui remettent en question la confiance populaire dans les merveilleuses technologies de notre époque. Elles nous rappellent la soif de spectacle – la proie journalistique par excellence – qui motive l'action de la presse et témoigne du pouvoir qu'ont les médias de masse de livrer une imagerie sensationnelle à des consommateurs avides des sensations fortes que suscitent leurs vies trépidantes. Selon cette hypothèse, nous sommes à la fois des prédateurs et des proies, enfermés dans le piège que constitue l'information dans la société industrialisée.

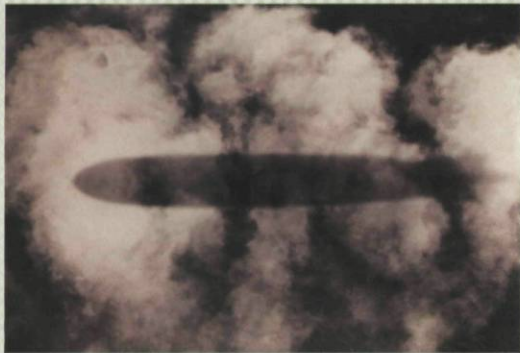
Pour la plupart des gens, cette société est leur seule réalité culturelle. Les collections de photographies d'Ydessa Hendeles nous plongent dans les pathologies et les contradictions de cette culture, et dans les angoisses que provoque son flot chatoyant d'images médiatisées. Traduit par Denis Lessard



psychanalytique de secrets profondément enfouis, la recherche incessante d'échanges sexuels et la chasse, plus meurtrière, des vampires et des fantômes qui hantent l'imaginaire moderne.

De nouvelles significations tragiques surgissent des groupes de photographies de dirigeables dans *Predators & Prey* comme les photos-souvenirs allemandes de paysages figurant sur des paquets de cigarettes, prises depuis les nacelles de ces aérostats pendant les années 1930, et les images d'Associated Press documentant l'incendie de l'Hindenburg en 1937. L'ombre apparemment innocente d'un dirigeable survolant les grandes capitales préfigure l'ombre politique sinistre des ambitions allemandes qui allait

—
John Bentley Mays a été chroniqueur en arts visuels et architecture pour le *Globe and Mail* et le *National Post*. Il est l'auteur de *In the Jaws of the Black Dog: A Memoir of Depression*; *d'Emerald City: Toronto Visited* et *Power in the Blood: Land, Memory and a Southern Family* qui a été en nomination pour le prix *Viacom Canada's Writers' Trust Non-Fiction* et a été qualifié de livre important pour l'année 1997 par le *Globe and Mail*. Il a aussi été lauréat du *National Newspaper Award* et du *National Magazine Award*.
—



PAGE 16
Predators & Prey (The Zeppelin Project), 2002-2005 Zeppelin – Weltfahrten,
Books I and II, 1933, Bilderstelle Lohse, Dresden (1st Edition)

PAGE 17
Vintage news photographs of the *Hindenburg* disaster, 1937
Photographies de presse originales de la destruction du *Hindenburg*, 1937
Associated Press, New York/Lakehurst, NJ.

