

W.M.Hunt
Hide and Seek in a Photograph Collection
W.M.Hunt
Cache-cache dans une collection photographique

Maria Antonella Pelizzari

Number 78, Spring 2008

Collectionner la photographie
Collecting Photography

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/20235ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Pelizzari, M. A. (2008). W.M.Hunt: Hide and Seek in a Photograph Collection / W.M.Hunt : cache-cache dans une collection photographique. *Ciel variable*, (78), 25–27.

HIDE AND SEEK IN A PHOTOGRAPH COLLECTION

BY MARIA-ANTONELLA PELIZZARI

W. M. Hunt's photograph collection *Collection Dancing Bear* whispers some secrets about photography. It is full of mystery, chaos, darkness, and excitement. It is unpredictable. It is creepy. It is provocative. It is playful, in its seemingly random selection of "magical and heart-stopping photographs of people whose eyes cannot be seen."¹ This unusual focus brings vernacular images gathered from flea markets together with works by well-known artists, reflecting multiple and contingent facets of one obsession: photography and the invisibility of the subject. About this enigma, W. M. Hunt says, "The collection, it is me... it is a chronicle of my own sense of self-esteem, a diary of my own legitimacy."² An ensemble of over one thousand images, put together in more than thirty years, the collection is a work of art in itself – free, unconditioned, and arbitrary. How does this work inspire a new (fresh, spontaneous) way of looking at photography, and what does it mean to collect these kinds of pictures?

W. M. Hunt calls for "legitimacy" for vernacular photography, transgressing any codified categorization of photography as "art." The alternative exhibition formats that he has chosen for these photographs confirm his keen interest in photography as experience.³ At the Musée de l'Élysée in Lausanne, he showed a digital projection of five hundred snapshots, suggesting the temporal and sequential montages of photo albums. At FOAM, in Amsterdam, he wanted to reconstitute the tactile and intimate life of family snapshots, and so he allowed visitors to touch and cherish them as keepsakes. He had facsimiles made of his vernacular photographs by scanning and reprinting them, and then cutting these exact copies with deckle-edged scissors. Visitors could pick them up and take them home as souvenirs, in a democratic spirit similar to that in a Felix-Gonzales Torres installation, at which a heap of digital reproductions in a gallery setting is available to everybody.

Hunt also arranged the original snapshots on red construction-paper pages under particular themes, creating typologies of pictures. For example, a portrait of "Frank" was no longer about "Frank," but about a man wearing dark sunglasses; "Elise diving

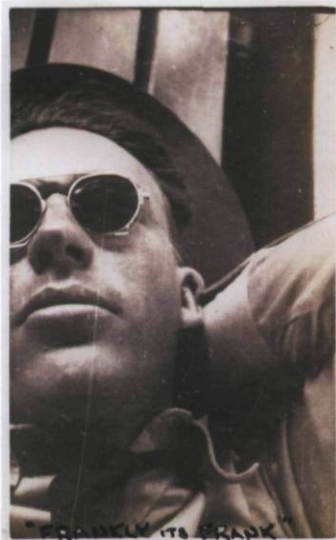
from our raft" was significant because Elise's face was in the water, like many other headless bathers grouped in Elise's file. And so on and so forth, with people sleeping, sunbathing, wearing masks, playing hide and seek, laughing, or consciously refusing to be photographed. Such a bizarre organization of personal photographic mementos into "species" of photographs likens Hunt's project to Gerhard Richter's heterogeneous *Atlas* and Joachim Schmidt's *Archiv*.⁴ Like Richter and Schmidt, Hunt the artist/collector dismantles the uniqueness of personal snapshots into collective Kodak moments and mediated events, grouping them into taxonomies (flares of light, children, clowns, parties, etc.) that appear to be didactic studies and archival ordering systems. But the comparison stops here, at a formal level of organization. Defined by Hunt as "some obscure surrealist's scrapbook,"⁵ this grid-like montage is extremely idiosyncratic and lays out the collector's chaotic taste and visual memory. Even when presented as an orderly "archive," Hunt's vernacular collection defies order and habit, as it seeks

shocks of the visual. As Benjamin observed of his own library, "What else is this collection but a disorder to which habit has accommodated itself to such an extent that it can appear as order?"⁶

It is quite telling for this short investigation into the world of a collector of invisible faces that Hunt started to gather these kinds of photographs while he was working as an actor. It is also revelatory that he became involved in the world of photography while working at the Ricco/Maresca Gallery – a gallery that focused, mainly, on vernacular art. In 1997, many of these preoccupations coalesced into Hunt's whimsical show titled *delirium*, which presented a very unorthodox sequence of photographs dealing with extreme moments in life, from physical and psychological alienation to spiritual rapture to sexual fulfillment.⁷ Some pictures from his collection were part of the selection, together with loans from galleries and friends. This unpredictable show was a lesson in the history of photography, an eye-opener, ranging from nineteenth-century pictures of the insane to Weegee's shot of an exhausted alcoholic in the streets of New York. The photographs magically captured the human body undergoing a physical transformation.

When I see photographs from the collection of people with "no eyes" laughing, closing their eyes in a grimace, and becoming blurred ghosts, the message of "delirium" makes perfect sense. In both cases, photography is a vehicle to the unknown, and the

unknown is represented with trepidation and humour. Take, for example, one of Hunt's favourites: an amateur photograph taken by Maureen Anderman at the Minnesota State Fair sometime in the 1970s. Hunt calls it his "Garry Winogrand."⁸ It consists of a dynamic encounter between a blonde woman, passing by, and the fair's attraction – a half-naked woman sitting on a chair, her face covered with a light veil, waiting to be revealed as the girl-turned-into-monster due to the effects of radiation from a colour television set. The passerby suggests the experience of looking through the lens – voyeurism, cu-



riosity, and the silent communication between the photographer and the passive object in the viewfinder. The veiled woman signals the fragility of being exposed and becoming a disfigured face, a monster, and a ghostly presence.

Looking at this photograph and many others in the collection, one inevitably thinks of Barthes's *Camera Lucida*, in which the author describes his discomfort with and inner resistance to the camera: "Each time I am (or let myself be) photographed, I invariably suffer from a sensation of inauthenticity, sometimes of imposture (comparable to certain nightmares)... the Photograph... represents that very subtle moment when, to tell the truth, I am neither subject nor object but a subject who feels he is becoming an object: I then experience a micro-version of death... I am truly becoming a specter."⁹ This struggle with his mechanical double inspired Barthes's personal investigation into "the profound madness of Photography,"¹⁰ unravelling his own "delirium" in finding the "authentic" photograph of his lost mother. Once he found that image, he left it invisible to his readers.

In a similar way, the photographs in Hunt's vernacular collection defy the possibility of capturing the "authentic" image of the self – they reflect the discomfort of individuals in front of the camera, resisting objectification by covering their eyes. If many of their gestures recall iconic pictures in the history of photography – by Dr. Hugh Diamond, Albert Londe, Oscar Gustav Rejlander, Julia Margaret Cameron, Diane Arbus, Imogen Cunningham, Ralph Eugene Meatyard, Duane Michals, Andre Kertesz, Lisette Model, Richard Avedon, Weegee, Brassai, Robert Frank, and Winogrand – this goes to prove that professional photographers have also investigated the

enigma of the ghost, by staging or spontaneously capturing people's fleeting expressions.

The flaws contained in snapshot mementos (i.e., subjects who are not centred, who are not looking directly into the camera, who seem disproportioned, who are photographed in action and performing sports) are oftentimes revealing of photography as the impossible art of stopping time and grasping someone's secret. The sheer, simple pleasure of looking at these photographs without established hierarchies, but, rather, for their value as unique objects – cherished once when they were taken, later dispersed, and now made "legitimate" – is Hunt's ultimate invitation, as he unravels who he is through his doubled and masked anonymous people.

1 Paul Gachot, "No Eyes, Many Feats. Conversations with W. M. Hunt: Collector, Curator, Dealer and Gallery Owner Extraordinaire." <http://www.point-mag.com/pdf/Point-WilliamHunt.pdf>.

2 W. M. Hunt, "Legitimacy and the Walls of the Dancing Bear Cave," lecture given at the National Gallery of Art, Washington DC, November 10, 2007. 3 The collection was presented at the Rencontre d'Arles in summer 2005; at the Musée de l'Élysée in Lausanne, in spring 2006; and at FOAM in Amsterdam in spring 2007. 4 See Benjamin Buchloh, "Gerhard Richter's 'Atlas': The Anomic Archive," *October* 88 (Spring 1999), 117–45; Gordon MacDonald and John Weber (eds.), *Joachim Schmid: Photoworks 1982–2007* (London:Steidl Publishing, 2007). 5 Hunt, "Legitimacy." 6 Walter Benjamin, "Unpacking my Library. A Talk about Book Collecting (1931)," in *Illuminations* (New York: Schocken Books, 1968), p. 60. 7 See *Aperture* 148 (Summer 1997). 8 Hunt, "Legitimacy." 9 Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography* (New York: Hill and Wang, 1981), p. 13. 10 Ibid., p. 13.

Maria Antonella Pelizzari is an associate professor in the Department of Art at Hunter College, City University of New York, where she teaches history of photography. She is the editor of the book *Traces of India: Photography, Architecture, and the Politics of Representation, 1850–1900*, and she is currently working on a new book on photography in Italy, which will be published by Reaktion Press.



CACHE-CACHE DANS UNE COLLECTION PHOTOGRAPHIQUE

PAR MARIA-ANTONELLA PELIZZARI

La collection de photographies *Collection Dancing Bear* de W. M. Hunt nous chuchote des secrets sur la photographie. Elle est remplie de mystère, de chaos, de ténèbres et suscite des émotions fortes. Elle est étonnante. Elle donne la chair de poule. Elle est provocatrice. Elle est ludique, avec ses choix en apparence aléatoires « de photo-

graphies merveilleuses et poignantes de personnes dont on ne voit pas les yeux¹. » Cet intérêt du collectionneur pour l'inusité lui fait réunir des images vernaculaires recueillies dans les marchés aux puces et des œuvres d'artistes réputés, qui reflètent les facettes multiples et contingentes d'une même obsession : l'invisibilité du sujet en photographie. Devant cette énigme, W. M. Hunt dit : « la collection, c'est moi [...] c'est une chronique de mon sentiment d'amour-propre, un journal intime de ma propre légitimité². » Un tel ensemble de plus d'un millier d'images, amassé pendant plus de 30 ans, est en lui-même une œuvre d'art : libre, sans programme, arbitraire. Comment cette œuvre inspire-t-elle une nouvelle manière (originale, spontanée) de voir la photographie, et que signifie le fait de collectionner ce genre d'images ?

W. M. Hunt revendique la « légitimité » de la photographie populaire, outrepassant toute catégorisation codifiée de la photographie en tant qu'« art ». Les différents type de présentation qu'il a choisis pour ces photographies confirment son intérêt marqué pour la photographie en tant qu'expérience³. Au Musée de l'Élysée, à Lausanne, il a présenté une projection numérique de 500 instantanés évoquant

les montages temporels et séquentiels des albums de photos traditionnels. Au FOAM, à Amsterdam, il a voulu reconstituer la vie tactile et sensible des photos de famille, permettant aux visiteurs de les toucher et de les garder en souvenir. Il a fabriqué des fac-similés de ces photographies, qu'il a numérisées et réimprimées ; il a ensuite découpé ces copies conformes à l'aide de ciseaux dentelés. Les visiteurs pouvaient en prendre et les rapporter à la maison comme souvenirs, selon le même esprit démocra-

tique présent dans une installation de Felix-Gonzales Torres. Dans ce cas-ci, il s'agit d'une accumulation de reproductions numériques dans le contexte d'une galerie, accessibles à tous.

Hunt a également disposé les instantanés originaux sur du papier à bricolage rouge choisi selon certains thèmes, pour créer des typologies d'images. Par exemple, un portrait de « Frank » n'était plus le portrait de « Frank », mais celui d'un homme portant des lunettes de soleil ; « Élise en train de plonger depuis notre radeau » faisait sens parce que le visage d'Élise était sous l'eau, comme celui de plusieurs autres baigneurs sans tête regroupés dans cette même catégorie. Il en était ainsi de gens en-



dormis, en train de se faire bronzer, portant des masques ou jouant à cache-cache, riant, ou encore d'être photographiés. Cette classification étrange de « souvenirs photographiques » en type d'images ayant des points communs rapproche le projet de W. M. Hunt de l'*Atlas* hétérogène de Gerhard Richter et de *Archiv*, par Joachim Schmidt⁴. De la même façon, l'artiste collectionneur démonte le caractère unique des instantanés personnels pour les transformer en « moments Kodak » et en événements médiatisés collectifs, les regroupant selon des taxonomies (éclats de lumière, enfants, clowns, fêtes, etc.) ayant l'aspect d'analyses didactiques ou de systèmes de classification d'archives. Toutefois, la comparaison s'arrête ici, à un niveau formel d'organisation. Défini par W. M. Hunt comme « un genre d'album surréaliste obscur⁵ », ce montage en forme de grille est très singulier, témoignant du goût chaotique et de la mémoire visuelle du collectionneur. Même lorsqu'elle est présentée comme ordonnée, la collection vernaculaire de W. M. Hunt défie l'ordre et l'habitude, en quête de chocs visuels. Comme W. Benjamin l'a fait remarquer au sujet de sa propre bibliothèque, « ce genre de possession, qu'est-ce d'autre qu'un désordre où l'habitude s'est faite si familière qu'elle peut apparaître comme un ordre ? »⁶

Il est très intéressant, dans le cadre de cette brève exploration de l'univers d'un collectionneur de visages invisibles, d'apprendre que W. M. Hunt a commencé à réunir ce genre de photographies lorsqu'il était acteur de théâtre. Il est également révélateur de savoir qu'il s'est impliqué dans le monde de la photographie en travaillant à la galerie Ricco/Maresca, qui se concentrait principalement sur l'art populaire. En 1997, plusieurs des intérêts de Hunt se trouvaient réunis dans l'exposition fantaisiste *delirium*, organisée par lui-même, et composée d'une suite très peu traditionnelle de photographies traitant des moments extrêmes de la vie, depuis l'aliénation physique et psychologique jusqu'à l'extase spirituelle et au contentement sexuel⁷. Certaines images tirées de sa collection faisaient partie de cette sélection, ainsi que d'autres prêtées par des galeries ou des amis. Cette exposition surprenante constituait une leçon d'histoire de la photographie, une révélation, allant d'images d'aliénés du XIX^e siècle au cliché de Weegee représentant un alcoolique ivre mort dans les rues de New York. Ces photographies captaient, comme par magie, le corps humain subissant une transformation physique.

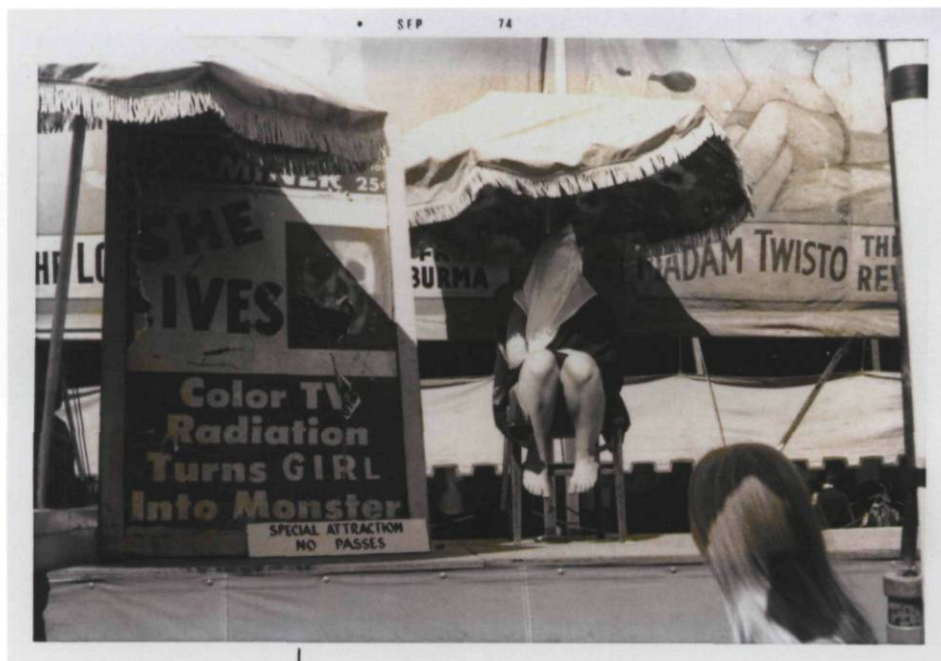
Lorsque je regarde les photographies de la collection documentant des personnes sans yeux qui rient, ferment les yeux en grimaçant et deviennent des fantômes flous, le message de l'exposition *delirium* me paraît tout à fait évident. Dans les deux cas, la photographie est un véhicule de l'inconnu, lui-même représenté avec vie et humour. Prenons par exemple une des images favorites de Bill Hunt, une photographie d'amateur dénichée par Maureen Anderman à la Minnesota State Fair au cours des années 1970. Bill Hunt l'appelle son « Garry Winogrand⁸ ». C'est la rencontre dynamique d'une passante blonde avec l'attraction de la foire : une femme à demi nue, assise sur une chaise, le visage recouvert d'un voile léger, attendant d'être révélée comme la fille changée en monstre sous l'effet des « radiations » de la télé en couleur. La passante évoque l'expérience du regard à travers l'objectif, le voyeurisme, la curiosité et la communication silencieuse entre le photographe et l'objet passif qui s'offre à sa vue. La femme voilée symbolise la fragilité liée au fait d'être exposé et de devenir un visage défiguré, un monstre, une présence fantomatique.

En regardant cette photographie et plusieurs autres de la collection, on ne peut s'empêcher de relire les pages de *La chambre claire* dans lesquelles Barthes parle de son malaise et de sa résistance intérieure face à l'appareil photographique :

« [...] chaque fois que je me fais (que je me laisse) photographe, je suis inmanquablement frôlé par une sensation d'inauthenticité, parfois d'imposture

d'objets uniques – chéris lors de la prise de vue, puis dispersés, et désormais légitimés.

Traduit par Denis Lessard



(comme peuvent en donner certains cauchemars). [...] la Photographie [...] représente ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet, mais un sujet qui se sent devenir un objet : je vis alors une micro-expérience de la mort [...] : je deviens vraiment spectre⁹. » Cette lutte avec le double mécanique a inspiré la quête personnelle de Barthes sur « la folie profonde de la Photographie »¹⁰, qui dénoue son propre « délire » lorsqu'il trouve la photographie « authentique » de sa mère disparue. Une fois l'image trouvée, elle demeure invisible pour le lecteur.

De façon similaire, les photographies de la collection de Bill Hunt défient la possibilité de capter l'image « authentique » du moi ; elles témoignent du malaise de gens qui, devant l'appareil photographique, résistent à l'objectification en se couvrant les yeux. Si leurs gestes rappellent souvent des images emblématiques de l'histoire de la photographie – celles du Dr Hugh Diamond, d'Albert Londe, Oscar Gustav Rejlander, Julia Margaret Cameron, Diane Arbus, Imogen Cunningham, Ralph Eugene Meatyard, Duane Michals, André Kertész, Lisette Model, Richard Avedon, Weegee, Brassai, Robert Frank et Winogrand –, cela prouve que les photographes professionnels se sont également penchés sur l'énigme de l'invisibilité du sujet, par la mise en scène ou la captation fortuite d'expressions humaines fugitives.

Les défauts des instantanés-souvenirs (les sujets qui ne sont pas centrés, qui ne regardent pas directement l'appareil photo, qui paraissent disproportionnés, qui sont photographiés en action ou qui font du sport) témoignent à maintes reprises de la photographie comme étant l'art impossible d'arrêter le temps et de percer le secret du modèle. Tandis qu'il se dévoile à travers ses modèles anonymes, doubles et masqués, Bill Hunt nous invite à partager le pur et simple plaisir de regarder ces photographies sans hiérarchies établies, pour leur valeur

- 1 Paul Gachot, « No Eyes, Many Feats. Conversations with WM Hunt : collector, curator, dealer and gallery owner extraordinaire », www.point-mag.com/pdf/Point-WilliamHunt.pdf.
- 2 W. M. Hunt, « Legitimacy and the Walls of the Dancing Bear Cave », conférence donnée à la National Gallery of Art, Washington DC, 10 novembre 2007.
- 3 La collection a été présentée lors des Rencontres d'Arles, à l'été 2005 ; au Musée de l'Élysée, à Lausanne, au printemps 2006 ; et au FOAM, à Amsterdam, au printemps 2007.
- 4 Voir Benjamin Buchloh, « Gerhard Richter's 'Atlas.' The Anomic Archive », *October*, n° 88, printemps 1999, p. 117-145 ; Gordon MacDonald et John Weber, (sous la dir. de) Joachim Schmidt. *Photoworks 1982-2007*, Steidl, 2007.
- 5 Hunt, « Legitimacy and the Walls of the Dancing Bear Cave ».
- 6 Walter Benjamin, *Je déballe ma bibliothèque. Une pratique de la collection*, trad. Philippe Ivernel, Paris, Payot et Rivages, 2000, p. 42.
- 7 Voir *Aperture*, n° 148, été 1997.
- 8 Hunt, « Legitimacy and the Walls of the Dancing Bear Cave ».
- 9 Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard et Éditions du Seuil, 1980, p. 29-30.
- 10 Ibid., p. 28.

Maria Antonella Pelizzari enseigne l'histoire de la photographie au département d'art de Hunter College (New York). Elle a travaillé comme commissaire d'exposition associée pour le Centre canadien d'Architecture à Montréal, où elle a contribué au catalogue et à l'exposition *Traces of India : Photography, Architecture, and the Politics of Representation*.

