



JEU DE

PAUME



FR | ENG

CHEFS-D'ŒUVRE
PHOTOGRAPHIQUES
DU MoMA

La collection Thomas Walther
14.09.2021 - 13.02.2022

CHEFS-D'ŒUVRE

PHOTOGRAPHIQUES DU MoMA

La collection Thomas Walther

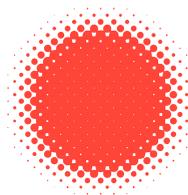
MASTERWORKS OF MODERN PHOTOGRAPHY FROM MoMA

The Thomas Walther Collection

En 2001 puis en 2017, le Museum of Modern Art de New York (MoMA) faisait l'acquisition de la collection de photographies modernes de Thomas Walther. Ce dernier, collectionneur allemand un temps installé à New York, avait rassemblé depuis la fin des années 1970 un ensemble exceptionnel relatif aux avant-gardes photographiques européennes et nord-américaines de la première moitié du XX^e siècle. Ce corpus renferme, outre quantité d'images célèbres de la période, un grand nombre de clichés moins connus, réalisés par plus d'une centaine de photographes : il constitue aujourd'hui l'un des pans essentiels des collections modernes du MoMA. Sur les quelque quatre cents images de la collection, deux cent trente sont présentées ici.

« La photographie a tous les droits - et tous les mérites - nécessaires pour que nous nous tournions vers elle comme vers l'art de notre temps », affirmait en 1934 le photographe soviétique Alexandre Rodtchenko. Aux lendemains de la Première Guerre mondiale, la photographie s'inscrit parmi les moyens d'expression qui, en rupture avec le passé, permettent de définir un langage nouveau : rapide, précise, mobile, mécanique, reproductible et longtemps tenue à distance des beaux-arts, elle possède toutes les qualités pour incarner pleinement la vision moderne. Dès 1921, le dadaïste Raoul Hausmann souhaite une « éducation de l'œil par l'optique mécanique », insistant sur le fait qu'un « nouveau type de connaissance optique est à notre portée ». Quelques années plus tard, l'artiste et théoricien László Moholy-Nagy ira plus loin en affirmant que « l'analphabète du futur ne sera pas l'illettré, mais l'ignorant en matière de photographie ».

Organisée selon de grandes perspectives thématiques et abordant la plupart des grands courants photographiques de l'entre-deux-guerres, l'exposition revient sur cette période pendant laquelle le médium photographique a été exploré dans ses potentialités créatives avec une ferveur, une liberté et une imagination sans précédent.



In 2001 and again in 2017, photographs from the remarkable collection of Thomas Walther entered the Museum of Modern Art in New York (MoMA). Since the late 1970s, Walther, a German collector who had previously lived in New York, had been building up a remarkable collection of European and North American avant-garde photography from the first half of the twentieth century. In addition to many famous images from the period, this corpus contains a large number of lesser-known works by more than one hundred photographers and now constitutes one of the essential segments of MoMA's modern collection. Of the four hundred or so images in the collection, two hundred and thirty are presented here.

'Photography has all the rights - and all the merits - necessary for us to turn towards it as the art of our time,' Soviet photographer Aleksandr Rodchenko asserted in 1934. In the aftermath of the First World War, photography was emerging as one of the means of expression which, in breaking with the past, was to define a new language: fast, precise, mobile, mechanical, reproducible and long held at bay by the fine arts, it was eminently qualified to embody the modern vision. As early as 1921, the Dadaist Raoul Hausmann called for an 'education of the eye through mechanical optics', insisting that 'a new type of optical knowledge is within our reach'. A few years later, the artist and theoretician László Moholy-Nagy went further: 'The illiterate of the future will be the person ignorant of the use of the camera as well as the pen.'

Organised along broad thematic lines and addressing most of the major photographic trends of the interwar period, the exhibition looks back to a time when the medium's creative potential was being explored with unprecedented fervour, freedom and imagination.



1



2



3



4

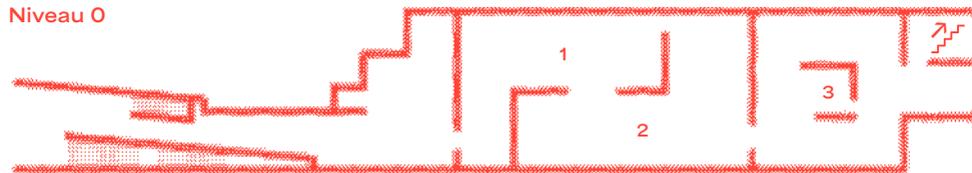
1 **Willi Ruge**
Sekunden vor der Landung (Quelques secondes avant l'atterrissage), 1931
The Museum of Modern Art, New York. Collection Thomas Walther. Don de Thomas Walther

2 **Kate Steinitz**
Rückenschwimmerinnen (Dos crawlés), 1930
The Museum of Modern Art, New York. Collection Thomas Walther. Don de Thomas Walther

3 **Ei Lissitzky**
Rekord, ou Runner in the City (*Experiment for a Fresco for a Sports-Club*) (Record, ou Coureur dans la ville [Essai de fresque pour un club sportif]), 1926
The Museum of Modern Art, New York. Collection Thomas Walther. Don de Thomas Walther

4 **Franz Roh**
Sans titre, 1928-1933
The Museum of Modern Art, New York. Collection Thomas Walther. Don de M. et Mme Norman F. Donant, par échange

Niveau 0



1

VOICI VENIR LE NOUVEAU PHOTOGRAPHE !

HERE COMES THE NEW PHOTOGRAPHER!

Au cours des années 1920, la photographie devient un médium de choix pour exprimer ce qu'est la vie moderne dans le contexte bouleversé des lendemains de la Première Guerre mondiale. Les progrès en matière de sensibilité lumineuse des films et papiers photographiques permettent de saisir corps, objets et véhicules en mouvement comme jamais auparavant. L'opérateur lui-même devient mobile et peut explorer les points de vue les plus inattendus et les plus singuliers. En dirigeant l'objectif à la fois vers le haut et vers le bas, les photographes découvrent des angles originaux et élaborent un langage visuel dynamique, libéré des contraintes de la perspective classique.

Au même moment, la presse grand public s'empare de la photographie et propose à un nouveau lectorat des expériences visuelles et des optiques radicales ou inédites. Le photoreporter lui-même en devient un acteur : en 1929, la revue allemande *Uhu* consacre un dossier à ces aristocrates du reportage sous le titre « Une nouvelle confrérie d'artistes, les photographes ouvrent des horizons nouveaux ».

Dans une époque fascinée par le sport, la danse et la culture physique, les figures de l'athlète, du gymnaste, de l'aviateur ou du coureur automobile incarnent cette modernité. Magnifiés par des points de vue dynamiques, les corps semblent se jouer des lois de la gravité tout en démontrant la faculté de la photographie à révéler l'instant insolite et à désorienter le spectateur. À partir des années 1930, cette construction du corps devient plus politique lorsque, de l'Allemagne nazie à l'Union soviétique, les régimes totalitaires mettent le cinéma et la photographie au service de l'exaltation du corps sain, jeune et athlétique de « l'homme nouveau ».

During the 1920s, photography became the medium of choice for conveying what modern life was like in the turbulent aftermath of the First World War. Advances in the sensitivity of photographic film and paper made it possible to capture bodies, objects and vehicles in motion as never before. The photographer himself became mobile and could explore the unprecedented and unexpected viewpoints. By pointing their camera upwards and downwards, photographers discovered original angles and developed a dynamic visual language free of the constraints of classical perspective.

At the same time, the mainstream press adopted photography and offered a new readership radical, innovative visual and optical experiences. The photojournalist himself became a participant: in 1929 the German magazine *Uhu* devoted a feature to these aristocrats of reportage under the title 'A new brotherhood of artists - photographers - opens up new horizons'.

In an era fascinated by sport, dance and physical culture, the athlete, gymnast, aviator and racing driver were embodiments of modernity, their dynamically enhanced physiques seemingly immune to the laws of gravity while demonstrating photography's ability to seize the freakish moment and disorientate the viewer. From the 1930s onwards, this glorification of the body became more political when, from Nazi Germany to the Soviet Union, totalitarian regimes used cinema and photography to exalt the healthy, young and athletic body of the 'new man'.



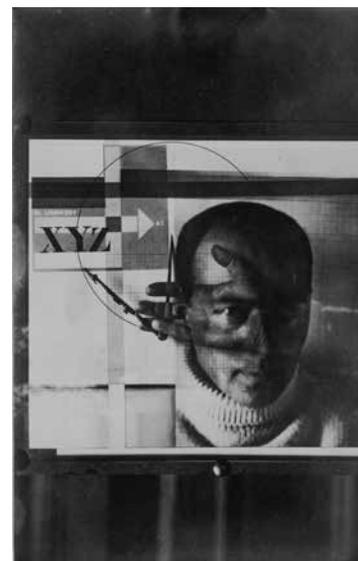
5

5 Friedrich Vordemberge-Gildewart
Sans titre [photographie du photocolage n° 7], 1928
The Museum of Modern Art, New York. Collection Thomas Walther. Don d'Eulabee Dix et June Sidman, par échange



6

6 Hans Finsler
Glühbirne
(Lampe à incandescence), 1928
The Museum of Modern Art, New York. Collection Thomas Walther. Don de Thomas Walther



7

7 El Lissitzky
Selbstporträt (Der Konstrukteur)
(Autoportrait [Le constructeur]), 1924
The Museum of Modern Art, New York. Collection Thomas Walther. Don de Shirley C. Burden, par échange

8 Lucia Moholy
Florence Henri, 1927
The Museum of Modern Art, New York. Collection Thomas Walther. Don de Thomas Walther

9 Lotte (Charlotte) Beese
Sans titre [étudiantes des ateliers de tissage du Bauhaus, Dessau], 1928
The Museum of Modern Art, New York. Collection Thomas Walther. Don de Thomas Walther



9



8

2

DÉCOUVERTE DE LA PHOTOGRAPHIE

« Il y a cent ans que la photographie est inventée, elle vient seulement d'être vraiment découverte. » Après avoir été mise au point comme technique au XIX^e siècle, la photographie ne serait enfin « découverte » dans toutes ses possibilités créatives, de l'art à la photographie appliquée, que cent ans plus tard, au tournant des années 1920 : c'est sous la plume de l'artiste et théoricien László Moholy-Nagy que cette idée est énoncée.

Cette renaissance passe par un renouvellement du vocabulaire et de la syntaxe de la photographie, car il s'agira désormais de voir autrement. Les avant-gardes expérimentent tous azimuts, de manière ludique, n'hésitant pas à revenir à des formes et à des procédés archaïques, tombés en désuétude ou mis au ban, tel le photogramme : cette technique de photographie sans appareil, simple empreinte d'objets sur une feuille de papier sensibilisée et exposée à la lumière, est à l'origine de la discipline. Mais ce n'est qu'aux lendemains de la Première Guerre mondiale que le photogramme est redécouvert et adopté largement par les avant-gardes, qui l'apprécient pour sa simplicité, son pouvoir

poétique de métamorphose des objets, et son indéniable efficacité visuelle.

Par-delà le photogramme, les avant-gardes photographiques de la période multiplient les expérimentations à la prise de vue comme au tirage : étirement des temps de pose créant des flous de bougé, utilisation du gros plan qui transforme le sujet photographié, recours à la vision négative qui dématérialise l'objet, emploi de miroirs ou de jeux de lumière sophistiqués pour proposer des compositions abstraites fortement influencées par les recherches cubistes. Ce sont autant d'expériences également adoptées par la publicité, le monde industriel et celui de l'édition, qui se révèlent, dès lors, très sensibles au langage visuel insufflé par les avant-gardes.

DISCOVERING PHOTOGRAPHY

'Photography was invented a hundred years ago, but has only just been truly discovered.' So wrote the artist and theoretician László Moholy-Nagy at the turn of the 1920s. After its technical flowering during the nineteenth century, photography would only be 'discovered' in all its creative possibilities, from art to applied photography, a hundred years later.

This renaissance brought with it a renewal of the medium's vocabulary and syntax, making

possible different ways of seeing. The avant-garde experimented wholesale and sometimes playfully, with no qualms about returning to archaic forms and processes that had fallen into disuse or been decreed outmoded, such as the photogram. This camera-free procedure – a simple imprint of objects on a sheet of light-sensitive paper – was the medium's origin, but it was only after the First World War that the photogram was rediscovered and widely adopted by an avant-garde taken with its simplicity, its powers of poetic metamorphosis and its undeniable visual effectiveness.

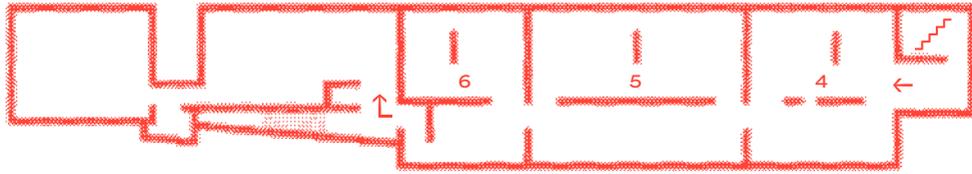
Looking beyond the photogram, avant-garde photographers of the period were indulging in endless experiments in filming and printing: stretching exposure time to create motion blur, using close-ups to transform the subject and negative printing to dematerialise the object, and mirrors or sophisticated lighting effects to create abstract compositions markedly influenced by Cubism. These experiments were also taken up by advertising, industry and publishing, all highly responsive to the visual language inspired by the avant-garde.

3

LA VIE D'ARTISTE

Évoquant le Paris des années 1920, Marcel Duchamp en parlait comme de la première communauté d'artistes vraiment internationale. Que la période de l'entre-deux-guerres soit celle de l'affirmation de la puissance de l'aventure artistique collective n'est nulle part plus évident que dans les productions du Bauhaus – ce dernier se révélant l'un des principaux axes de la collection Thomas Walther : nombre des artistes qui y sont représentés sont passés par cette école d'art allemande entre 1919 et 1933, soit en qualité d'enseignants, soit en tant qu'étudiants. Beaucoup ont pratiqué la photographie sans être forcément photographes, ni même suivre l'enseignement de photographie – instauré en 1929. L'ensemble ici réuni est ainsi surtout constitué d'instantanés documentant l'architecture et les activités de l'école. On y retrouve une grande partie du vocabulaire des avant-gardes : expériences de photographie nocturne, angles de prise de vue renforçant la dynamique de l'image, surimpressions, reflets déformants.

Cette dimension de communauté artistique est également prégnante dans le corpus de



photographies d'André Kertész constitué par Thomas Walther : les images rendent pleinement compte des affinités, des sympathies et des réseaux du photographe lors de ses années parisiennes – hongrois de naissance, Kertész réside à Paris entre 1915 et 1936, avant de rejoindre les États-Unis.

Enfin, le troisième ensemble de cette section évoque indirectement, à travers le genre du portrait, les réseaux artistiques. L'autportrait et le portrait croisé de photographes y tiennent un rôle prépondérant et révèle la construction d'une nouvelle identité. En mettant en avant l'appareil et l'objectif, nombre d'(auto)portraits revendiquent la dimension mécanique de la photographie : sur trépied ou dans la main, l'appareil est mis en évidence jusqu'à se fondre parfois totalement avec l'individu, comme un prolongement artificiel de l'œil ou de la main.

LIFE AS AN ARTIST

Marcel Duchamp referred to the Paris of the 1920s as the first truly international community of artists. The interwar period's assertion of the power of collective artistic adventure is nowhere more evident than in the output of the Bauhaus – which was to prove one of the main focal points of Thomas Walther's collection. Many of the artists included in this exhibition passed through the Bauhaus between 1919 and 1933, either as teachers or as students, and often practised photography without necessarily being photographers, or even taking the school's photography course, introduced in 1929. This part of the collection is therefore mainly made up of snapshots documenting the school's architecture and activities, and displays much of the vocabulary of the avant-garde: experiments with night photography, camera angles that reinforce the dynamics of the image, superimpositions and distorting reflections.

This dimension of artistic community is also evident in the corpus of André Kertész's photographs compiled by Walther. The images give a full account of the photographer's affinities, likes and dislikes, and artistic networks during his Paris years: Hungarian by birth, Kertész lived in the French capital between 1915 and 1936, before moving to the United States.

In the third and last group in this section, the artistic milieux of the time are indirectly conjured up via the portrait. Self-portraits and direct portraits of photographers play a major role here in revealing the construction of a new identity. By foregrounding the camera and the lens many (self-)portraits assert the mechanical dimension of photography: on a tripod or hand-held, the camera is highlighted to the point where it sometimes merges completely with the individual, like an artificial extension of the eye or the hand.

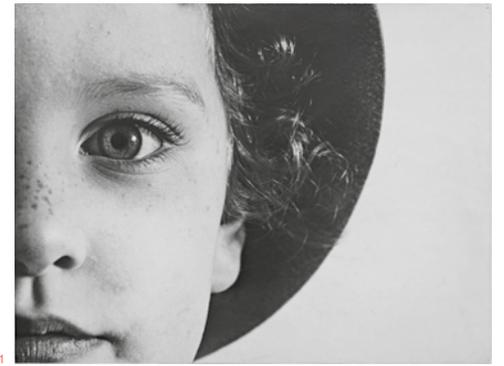
4 RÉALISMES MAGIQUES

Au milieu des années 1920, les membres des mouvements artistiques européens allant du surréalisme à la Nouvelle Objectivité s'éloignent d'une approche réaliste pour chercher au contraire à mettre en lumière l'étrangeté de la vie quotidienne ou faire se rencontrer rêves et états de conscience. On retrouve des échos de ces préoccupations, centrées sur la figure humaine, dans la collection Thomas Walther.

Nombre des photographes marqués par le surréalisme, tel ici Maurice Tabard, visent à transformer le réel en travaillant la technique et la matière photographiques, jusqu'à la destruction de la forme humaine et la dissolution des corps, restant conformes en cela à l'idéal de « beauté convulsive ».



10



11

10 Aurel Bauh
Sans titre, 1929-1932
The Museum of Modern Art, New York.
Collection Thomas Walther. Don de
Thomas Walther

11 Max Burchartz
Lotte (Auge) (Lotte [CEil]), 1928
The Museum of Modern Art, New York.
Collection Thomas Walther. Acquis grâce
à la générosité de Peter Norton

La presse illustrée de l'entre-deux-guerres est elle-même friande de jeux visuels optiques, transformant, notamment par le biais du gros plan, le corps humain, jusqu'à une certaine objectivation : perte des échelles et des repères, curiosité induite par un détail ou par la texture de la peau. De toutes les parties du corps, c'est sans doute l'œil, l'organe de la vue, qui retient le plus l'attention des photographes. Dans *Lotte (Auge)* (Lotte [CEil]), une des images phares de la période, le photographe Max Burchartz transforme, par le recours au gros plan et un cadrage très resserré, un sujet familier, voire intime – un portrait de sa fille coiffée d'un chapeau –, en un visage auquel la fixité de la vision monoculaire confère un aspect insolite.

En 1919, Sigmund Freud, dans son essai « L'inquiétante étrangeté », mettait précisément en avant le processus par lequel le familier devient inquiétant, insistant notamment sur le reflet et sur le rapport entre l'animé et l'inanimé. Aux corps réifiés par la pose et comme transformés en figures de cire que l'on observe chez Werner Rohde, s'ajoute l'omniprésence des figures du double, de substituts artificiels de la figure humaine dont on retrouve alors, de la poupée au mannequin et au robot, par-delà la photographie, de nombreux échos dans la peinture et le cinéma.

MAGIC REALISMS

In the mid-1920s, members of European art movements ranging from Surrealism to New Objectivity moved away from a realist approach and sought instead to highlight the strangeness of everyday life or to bring together dreams and states of consciousness. Echoes of these concerns, centred on the human figure, can be found in Thomas Walther's collection.

Many of the photographers influenced by Surrealism, in this instance Maurice Tabard, were out to transform reality by working on technique and the actual substance of the photograph, to the point of destroying the human form and dissolving the body, thus remaining true to the ideal of 'convulsive beauty'.

The illustrated press of the interwar period was fond of optical visual games involving the transformation of the human body, particularly through close-ups, to the point of objectification: loss of scale and visual bearings, and curiosity triggered by a detail or skin texture. Of all the parts of the body, it was undoubtedly the eye, the organ of sight, that most attracted the photographer's attention. In *Lotte (Auge)* (Lotte [Eye]), one of the key images of the period, photographer Max Burchartz used close-up and tight focus to transform a familiar, even intimate subject – a portrait



12

12 **Berenice Abbott**
Fifth Avenue, Nos. 4, 6, 8, Manhattan (Cinquième avenue, n° 4, 6, 8, Manhattan), 20 mars 1936
The Museum of Modern Art, New York. Collection Thomas Walther. Don de M. Robert C. Weinberg, par échange

13 **Umbo**
Blick auf das Berliner Kaufhaus Karstadt (Vue du grand magasin berlinois Karstadt), 1929
The Museum of Modern Art, New York. Collection Thomas Walther. Don de Shirley C. Burden, par échange

14 **Press-Photo GMBH**
Sans titre [illustration de couverture de l'ouvrage *Es kommt der neue Fotograf!* (Voici venir le nouveau photographe !)], vers 1928-1929
The Museum of Modern Art, New York. Collection Thomas Walther. Don d'Edward Steichen, par échange



13



14

of his daughter wearing a hat - into a face 'estranged' by the fixity of monocular vision.

In his essay 'The Uncanny' of 1919, Sigmund Freud highlighted the process by which the familiar becomes disquieting, insisting in particular on reflections and the relationship between the animate and the inanimate. In addition to Werner Rohde's bodies reified by the pose and as if transformed into wax figures, we note the omnipresence of the double, of artificial, meta-photographic substitutes for the human figure, of which we find numerous echoes in painting and cinema, from the doll to the store-window mannequin to the robot.

urbaine : la grande ville représente pour les photographes et les cinéastes le terrain d'action par excellence, un réservoir d'expériences sensorielles sans équivalent.

La métropole devient une métaphore de la modernité, ainsi qu'un espace physique qui rend possibles les nouvelles façons de voir. Équipés des tout derniers appareils manuels, les photographes réalisent des clichés depuis des points de vue inhabituels et s'efforcent de répliquer le flux constant d'images auquel est confronté le piéton. Comme l'affirme en 1928 l'historien et critique Sigfried Giedion, l'architecture moderne propose une « abondance de nouvelles perspectives : tout est fondé sur la mobilité ». Du fait de son extension verticale sans précédent, la ville offre une multitude de nouveaux points de vue, en plongée ou contre-plongée, magnifiant l'impression de vertige ou d'écrasement. Elle s'apparente à un organisme vivant, dynamique, le lieu de rencontres humaines et de microspectacles de la rue. Les reflets dans les vitrines des magasins, les images glanées d'événements imprévisibles, les doubles expositions et les vues fragmentaires illustrent aussi la cacophonie de la ville. Cette impression de chaos visuel n'est sans doute nulle part mieux perceptible que dans le photomontage, qui propose une version fantasmée, idéalisée ou monstrueuse, de l'univers urbain et industriel.

5

SYMPHONIE DE LA GRANDE VILLE

Dans son manifeste de 1928 intitulé « Les voies de la photographie contemporaine », le photographe soviétique Alexandre Rodtchenko préconise l'emploi d'un nouveau lexique photographique en phase avec le rythme de la vie urbaine moderne. À une époque qui est celle d'une urbanisation en forte croissance, de capitales habitées par plusieurs millions d'habitants, et aux périmètres étendus, les arts visuels et la littérature célèbrent l'avènement d'une civilisation majoritairement

SYMPHONY OF A GREAT CITY

In his 1928 manifesto 'Ways of Contemporary Photography', Soviet photographer Aleksandr Rodchenko advocated a new photographic lexicon attuned to the rhythm of modern city life. In an era of rapid urban sprawl, of vast capitals inhabited by several million people, the visual arts and literature celebrated the advent of a predominantly urban civilisation: for photographers and filmmakers the big city represented room to move, a reservoir of unparalleled sensory experiences.

In this context, the metropolis became a metaphor for modernity, as well as a physical space that enabled new ways of seeing. Equipped with the latest hand-held cameras, photographers took pictures from unusual vantage points, striving to replicate the constant flow of images confronting the pedestrian. As the historian and critic Sigfried Giedion commented in 1928, modern architecture offers 'plenty of new visual perspectives: everything is based on mobility.' Because of its unprecedented vertical growth, the city provided a multitude of new points of view, of high- and low-angle shots heightening the impression of vertigo or being crushed. It was like a living, dynamic organism, the site of human encounters and street micro-spectacles. Reflections in shop windows,

images extracted from unforeseeable events, double exposures and visual fragments further illustrated the clamour of the city. Perhaps nowhere was this sense of chaos more apparent than in the photomontage, with its fantasised, idealised or monstrous version of the urban and industrial worlds.

6

HAUTE FIDÉLITÉ

Empruntée au monde de l'acoustique et transposée ici dans celui, visuel, de la photographie, l'expression « haute fidélité » désignerait une approche photographique marquée par le goût d'une image nette, fidèle à la réalité et possédant le plus de détails possible, mais en même temps d'une grande stylisation - dont les États-Unis se font les champions dans la première moitié du xx^e siècle.

Cette esthétique est celle, majoritairement, de la photographie « pure » ou « directe », la *straight photography* - terme apparu aux États-Unis en 1904 -, une photographie de recherche de perfection et de maîtrise technique, à tous les stades de la production de l'image : goût pour la chambre photographique grand format qui permet d'obtenir des négatifs de

grande dimension fournissant le maximum de détails, techniques de tirage sophistiquées, au platine ou au palladium. « C'est direct. Aucune retouche - pas de fumisterie. Pas de sentimentalisme. Ce n'est ni vieux ni neuf. C'est si détaillé que vous pouvez distinguer tous les pores de la peau dans un visage. Et pourtant c'est abstrait », écrivait en 1919 le photographe Alfred Stieglitz pour présenter son travail.

Si la *straight photography* reste un mouvement très américain, elle a également des ramifications en Europe, en Tchécoslovaquie notamment : Jaromír Funke ou Jaroslav Rössler réalisent dans les années 1920 nombre de compositions et de natures mortes avec objets ou papiers découpés, jouant là aussi d'une tension entre précision des détails, rendu des matières et semi-abstraction des formes. En Allemagne enfin, à la fin de la décennie, des voix se font entendre dans les milieux photographiques pour critiquer les expérimentations expressives des années précédentes, ce au nom d'une démarche plus objective. On vante ainsi l'approche directe et sans manipulation d'un Karl Blossfeldt, tout comme les grandes vues aériennes de l'aérostatier Robert Petschow sont louées pour leur caractère quasi abstrait et leur contenu documentaire. ●

HIGH FIDELITY

Transposed from acoustics to the visual world of photography, the expression 'high fidelity' serves to designate a photographic approach - sharp definition, unvarnished realism, maximum detail and, nonetheless, pronounced stylisation - championed by the United States in the first half of the twentieth century.

This aesthetic was for the most part that of 'pure' or 'direct' photography, the 'straight photography' - a term that first appeared in the United States in 1904 - that sought perfection and technical mastery at all stages of image production: a predilection for the large-format camera, whose negatives provided all possible detail, and sophisticated printing techniques using platinum or palladium. As Alfred Stieglitz wrote in 1919 in an introduction to his work, 'It is straight. No tricks of any kind. - No humbug. - No sentimentalism. - Not

old nor new. - It is so sharp that you can see the pores in a face - & yet it is abstract.'

While straight photography remained a very American movement, it also had ramifications in Europe, particularly in Czechoslovakia: in the 1920s, Jaromír Funke and Jaroslav Rössler produced a number of compositions and still lifes with objects or paper cut-outs, again playing on the tension between precision of detail, rendering of materials and semi-abstraction of forms. In Germany, late in the decade, voices were being raised in photographic circles in favour of a more objective approach, as opposed to the expressive experiments of the previous years. The direct, unmanipulated approach of Karl Blossfeldt was commended, just as the large aerial views of balloonist Robert Petschow were praised for their combination of quasi-abstraction with documentary content. ●



15



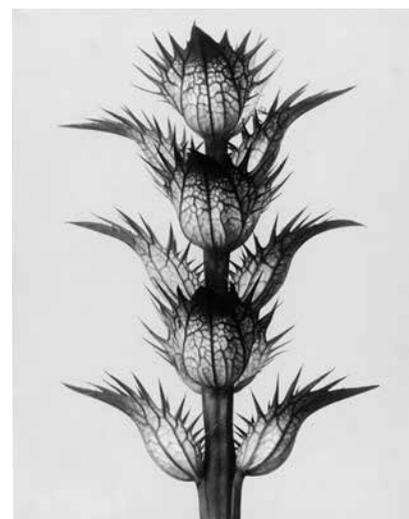
16

15 Alvin Langdon Coburn
The Octopus
(La pieuvre), 1909
The Museum of Modern Art, New York. Collection Thomas Walther. Don de Thomas Walther

16 Bernard Shea Horne
Roll Film Holder
(Rouleau de pellicule), 1916-1917
The Museum of Modern Art, New York. Collection Thomas Walther. Don de Thomas Walther

17 Karl Blossfeldt
Acanthus mollis
(*Akanthus, Bärenklau*,
Deckblätter, die Blüten sind entfernt, in 4facher Vergrößerung)
(*Acanthus mollis*
[Acanthe à feuilles molles. Bractées aux fleurs enlevées, grossies 4 fois]), 1898-1928
The Museum of Modern Art, New York. Collection Thomas Walther. Don de Thomas Walther

18 Anne W. Brigman
A Study in Radiation
(Une étude en rayonnement lumineux), 1924
The Museum of Modern Art, New York. Collection Thomas Walther. Don de Mmes B. S. Sexton et Mina Turner, par échange



17



18



Catalogue de l'exposition



Chefs-d'œuvre photographiques du MoMA. La collection Thomas Walther

Textes de Quentin Bajac, Michel Frizot et Sarah Hermanson Meister
39 €

Album de l'exposition



Chefs-d'œuvre photographiques du MoMA. La collection Thomas Walther – Masterworks of Modern Photography from MoMA. The Thomas Walther Collection

Textes de Lee Ann Daffner, Maria Morris Hambourg, Ève Lepaon, Flavio Rugarli et Cécile Tourneur
9,50 €

Activités autour de l'exposition

MERCREDIS
ET SAMEDIS · 12 H 30

LES RENDEZ-VOUS DU JEU DE PAUME

Visite de l'exposition avec une conférencière

MARDI 14 SEPTEMBRE
· 19 H

VISITE DE L'EXPOSITION

Par Quentin Bajac, commissaire de l'exposition et directeur du Jeu de Paume

VENDREDI 1^{er}
ET SAMEDI 2 OCTOBRE
· 10 H-18 H

COLLOQUE

Atlantique Argentinique. Circulations photographiques XIX^e-XXI^e siècles

Sous la direction d'Ada Ackerman, Didier Aubert, Clara Bouveresse et Anaïs Fléchet
Ce colloque international ambitionne d'esquisser une cartographie des échanges photographiques dans l'espace atlantique depuis le XIX^e siècle. Les images, les photographes, les publications, les appareils et les collections ont traversé l'océan, transité par les grandes capitales culturelles et économiques, maintenu les liens des migrants à leur terre d'origine, documenté les missions, les explorations et les batailles. Les participants à ce colloque, suivront la trace de ces réseaux et de ces voyages, et s'interrogeront sur leur devenir dans les nouveaux océans du numérique.

MARDI 28 DÉCEMBRE
· 18 H

LES RENDEZ-VOUS DU JEU DE PAUME

Visite de l'exposition avec une conférencière

MARDI 25 JANVIER · 18 H

VISITE DE L'EXPOSITION

Par Quentin Bajac

Les cours du Jeu de Paume

MERCREDIS
29 SEPTEMBRE,
6, 13 ET 20 OCTOBRE
· 19 H-20 H 30

CYCLE 1

Expérimentations, des inventions aux avant-gardes

Par Ève Lepaon et Cécile Tourneur, conférencières au Jeu de Paume

MERCREDIS
17 NOVEMBRE,
1^{er}, 8 ET 15 DÉCEMBRE
· 19 H-20 H 30

CYCLE 2

Construire la ville par l'image

Par Quentin Bajac, directeur du Jeu de Paume

MERCREDIS
19, 26 JANVIER
2 ET 9 FÉVRIER
· 19 H-20 H 30

CYCLE 3

Les routes du pétrole, photographie et or noir

Par Morad Montazami, Zamân Books & Curating

Ping-Pong, le programme enfants et famille

DIMANCHES
26 SEPTEMBRE,
24 OCTOBRE,
21 NOVEMBRE
ET 23 JANVIER
· 10 H 30-12 H

EXPO CINÉ

3, 2, 1, action

Avec Marielle Bernaudeau, passeuse d'images
La découverte d'une œuvre de l'exposition se prolonge avec la projection d'un court-métrage dans la salle de cinéma, puis une activité à faire en famille.
En famille, à partir de 5 ans

MERCREDIS
29 SEPTEMBRE,
6, 13 ET 20 OCTOBRE
· 15 H-16 H 30

CYCLE DE COURS POUR LES 7-11 ANS

Voyage au centre de l'image

Avec Ève Lepaon et Cécile Tourneur, conférencières au Jeu de Paume
Le groupe d'aventuriers se lance dans une exploration de l'image, depuis l'invention de la photographie jusqu'à l'illusion du mouvement cinématographique.

MERCREDIS 12, 19, 26
JANVIER ET 2 FÉVRIER
· 15 H-16 H30

ATELIER DE CRÉATION 3-6 ANS

À l'endroit, à l'envers

Avec Camila Salame, artiste
Inspirés par une œuvre de l'exposition, les enfants expérimentent à partir d'empreintes d'objets ou de corps et réalisent leurs propres images.

SAMEDIS 2,
30 OCTOBRE,
27 NOVEMBRE
ET 29 JANVIER
· 15 H-17 H

VISITE CONTÉE

L'image imaginée

Avec Florence Desnouveau, conteuse
Petits et grands sont invités à naviguer entre les images et les histoires, au fil de cette visite d'exposition qui toque à la porte de votre imagination.
En famille, à partir de 3 ans

DIMANCHES
10 OCTOBRE,
7 NOVEMBRE,
5 DÉCEMBRE
ET 6 FÉVRIER
· 10 H 30-11 H 30

ATELIER DE CRÉATION 7-11 ANS

Dé-ranger l'image

Avec le collectif d'artistes Ne rougissez pas !
Apprentis graphistes, les enfants agencent et combinent les formes. Ils fabriquent un objet qui fait dialoguer les mots et les images, en lien avec le propos de l'exposition.

SAMEDIS 16 OCTOBRE,
13 NOVEMBRE,
11 DÉCEMBRE
ET 12 FÉVRIER
· 15 H-17 H

STAGE DE PROGRAMMATION CINÉMA POUR LES 7-11 ANS

De l'autre côté de l'écran

Avec Cécile Tourneur
Dans la peau de programmeurs de cinéma, les enfants visionnent, analysent et débattent de films. À l'issue du stage, ils présentent leur propre sélection de courts-métrages !
En partenariat avec le Collectif Jeune Cinéma

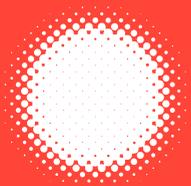
JEUDI 3
ET VENDREDI
4 NOVEMBRE
· 14 H-18 H

COUVERTURE :
Herbert Bayer
Menschen unmöglich (Selbst-Portrait) (Humainement impossible [autoportrait]), 1932
The Museum of Modern Art, New York. Collection Thomas Walther. Acquis grâce à la générosité de Howard Stein

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES
Couv., fig. 11 : © Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris, 2021 ; fig. 2 : avec l'aimable autorisation de la Steinitz Family Art Collection ; fig. 4 : © Estate Franz Roh, Munich ; fig. 5 : © Fondation Vordemberge-Gildewart, Rapperswil (Suisse) ; fig. 6 : © Estate of Hans Finler ; fig. 8 : © Lucia Moholy Estate/Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris, 2021 ; fig. 12 : © Estate of Berenice Abbott, 2021 ; fig. 13 : © Gallery Kicken, Berlin/Phyllis Umbehr/Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris, 2021

POUR L'ENSEMBLE DES IMAGES NUMÉRISÉES : © The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence, 2021

TRADUCTION ANGLAISE :
John Tittensor
RELECTURE FRANÇAISE :
Claire Lemoine
RELECTURE ANGLAISE :
Bernard Wooding
GRAPHISME : Sara Campo
© Jeu de Paume, Paris, 2021
MAQUETTE : Élie Colistro



ACCÈS ET HORAIRES

1, place de la Concorde,
jardin des Tuileries, Paris 1^{er}
Mardi (nocturne) : 11 h-21 h
Mercredi-dimanche : 11 h-19 h
Fermeture le lundi

BILLETTERIE EN LIGNE

<https://billetterie-jeudepaume.tickeasy.com/fr-FR/accueil>

PASS IMAGE

Abonnez-vous !

Plein tarif : 35 € solo • 60 € duo

Tarif réduit : 26 € solo • 45 € duo

EXPOSITIONS

Plein tarif : 10 € • Tarif réduit : 7,50 €
Réservation sur la billetterie en ligne
Gratuité pour les étudiants et les moins de 25 ans le dernier mardi du mois
Accès libre et illimité pour les détenteurs du Pass Image

RENDEZ-VOUS ET VISITES

Sur présentation du billet d'entrée aux expositions ou du Pass Image, dans la limite des places disponibles

VISITES DE GROUPE

Réservation : serviceeducatif@jeudepaume.org

COLLOQUES

Plein tarif : 5 €

Tarif réduit : 3,50 €

LES COURS DU JEU DE PAUME

Sur place dans l'auditorium ou en ligne par visioconférence
Réservation et tarifs sur la billetterie en ligne
Contact : cyclesdecours@jeudepaume.org

PING-PONG, LE PROGRAMME ENFANTS ET FAMILLE

Réservation sur la billetterie en ligne
Contact : pingpong@jeudepaume.org

Expos ciné

Tarif enfant : 8 € • Tarif adulte : 10 €

(billet d'entrée aux expositions inclus)

Ateliers de création 3-6 ans et 7-11 ans

Tarif unique : 15 €

Visites contées

Tarif enfant : 8 € • Tarif adulte : 10 €

(billet d'entrée aux expositions inclus)

Stages de programmation cinéma

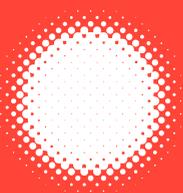
Tarif unique : 80 €

Cycles de cours pour les 7-11 ans

Tarif unique : 60 €



À la façon des photographes d'avant-garde présentés dans l'exposition, expérimentez avec votre téléphone les techniques de solarisation, de surimpression et de photocollage !



Retrouvez en ligne toute la programmation autour de l'exposition



#PhotosMoMA

● jeudepaume.org

Soutenu par


MINISTÈRE
DE LA CULTURE

Liberté
Égalité
Fraternité

COMMISSAIRES : Quentin Bajac, directeur du Jeu de Paume, et Sarah Meister, ex-conservatrice au département de la photographie du Museum of Modern Art, New York, assistés de Jane Pierce, chargée de recherche, *The Carl Jacobs Foundation Research Assistant*, au département de la photographie du Museum of Modern Art, New York

Exposition organisée par le Museum of Modern Art, New York.

MoMA

La MANUFACTURE JAEGER-LECOULTRE et la FONDATION D'ENTREPRISE NEUFLIZE OBC ont choisi d'apporter conjointement leur soutien à l'exposition.

 JAEGER-LECOULTRE

 Neuflize OBC
ABN AMRO

Avec la complicité de la FONDATION LOUIS ROEDERER.

 FONDATION
LOUIS ROEDERER

Médias associés

 RFP

 Le Monde

un événement
 france-tv

Remerciements

 CASTILLE
PARIS

 STARHOTELS
PARIS