



RAOUL HAUSMANN

UN REGARD EN MOUVEMENT

VISION IN ACTION

06/02 – 20/05/2018

JEU DE PAUME

[FR/EN]



L'Acteur, 1949
Collection Sylvio Perlstein © ADAGP,
Paris, 2018

Sans titre, 1931
© Musée départemental d'Art
contemporain de Rochechouart

RAOUL HAUSMANN UN REGARD EN MOUVEMENT

L'œuvre photographique de Raoul Hausmann (Vienne, Autriche, 1886-Limoges, France, 1971) est restée longtemps méconnue et sous-estimée. De cet artiste-clé du ^{XX}^e siècle, la postérité a d'abord retenu le rôle majeur au sein de Dada Berlin, les assemblages, les collages, les photomontages, les poèmes optophonétiques, quand les vicissitudes de l'Histoire ont effacé cette autre facette, à tous égards prééminente, de son rayonnement.

Raoul Hausmann, père fondateur de l'art abstrait, écrivain, directeur de revues, expérimentateur en tous genres et « plus grand agitateur culturel du Berlin des années 1920 », selon son ami Franz Jung, devient, à partir de 1927, un photographe passionné, prolifique, sensible. Cette pratique pour lui nouvelle, immédiatement absorbante, est d'emblée la clé de voûte d'une pensée globale, ramifiée sous tous azimuts, qui culmine jusqu'à son départ forcé d'Ibiza en 1936.

Au cours de cette intense décennie (1927-1936), il aura beaucoup réfléchi à la photographie et développé une pratique profondément singulière du médium, à la fois documentaire et lyrique, indissociable d'une manière de vivre et de penser. Ses amis avaient pour nom August Sander, Raoul Ubac, Elfriede Stegemeyer, et László Moholy-Nagy, lequel ne craignait pas de déclarer à Vera Broïdo, l'une des compagnes de Hausmann : « Tout ce que je sais, je l'ai appris de Raoul. »

Pendant la Seconde Guerre mondiale, Moholy-Nagy invita Hausmann à venir enseigner dans l'école qu'il avait créée à Chicago pour réinventer le Bauhaus allemand (« New Bauhaus », devenu « Institute of Design »), mais Hausmann ne put, à son grand regret, émigrer aux États-Unis. *Vision in Motion* (« le regard en mouvement », 1947), titre du dernier livre-somme de Moholy-Nagy, s'ouvre sur ce préalable : la nécessité de penser l'unité de l'art et de la vie, de l'art dans la vie. Sans doute est-ce là, aussi, ce qui traverse la pratique de Hausmann. Et en 1936, c'était encore Moholy aux accents rageurs et prémonitoires qui voyait son ami sombrer, déjà, dans un océan d'oubli, pressentant pour lui un futur d'« hôte distingué » de nos histoires de l'art, « sur lequel on sait très peu ».

L'oubli qui a nimbé l'œuvre de Hausmann redouble sa traversée du siècle clandestine. Lui qui fut taxé d'artiste « dégénéré » par les nazis et quitta précipitamment l'Allemagne en 1933 dut abandonner bien des clichés, dessins et collages sur la route de ses exils pressés. Son travail photographique est, dès lors, demeuré secret, largement invisible, présumé perdu – avant que ne fut presque miraculeusement découvert, entre la fin des années 1970 et le milieu des années 1980, un fonds jusque-là inconnu dans l'appartement de sa fille à Berlin (aujourd'hui à la Berlinische Galerie). Les fonds français, conservés au musée départemental d'Art contemporain de Rochechouart, au musée d'Art moderne et contemporain de Saint-Étienne, ainsi qu'au musée national d'Art moderne pour les tirages issus de



Sans titre (*Herbe des dunes*), vers 1931
© Berlinische Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur / VG Bild-Kunst, Bonn

la donation Raoul Ubac, se sont constitués dans le même temps, et enrichis jusqu'aux années 2010. Depuis lors, son aura de photographe n'a cessé de croître. C'est la première fois que ce travail fait l'objet d'une rétrospective d'envergure en France, d'abord au Point du Jour à Cherbourg, puis au Jeu de Paume à Paris. «Raoul Hausmann. Un regard en mouvement» bénéficie de prêts exceptionnels, issus de collections publiques et privées, françaises et allemandes ; l'exposition rassemble plus de cent quarante tirages d'époque, tous réalisés par Hausmann lui-même.

Hausmann photographie étonne. Lui dont on connaît la veine acerbe et mordante de l'époque dada vise ici la pacification, la réconciliation, une forme de résistance au temps par la sérénité. À partir du milieu des années 1920, l'atmosphère de Berlin lui semblant de plus en plus oppressante, il prolonge sans cesse ses séjours dans de petits villages sur les bords de la mer du Nord et de la Baltique, Sylt, Jershöft, qui font à la fois office de «refuges» et de «cachettes pour artistes». Là, il photographie le sable, l'écume, les tourbières, des corps nus, les courbes des dunes, le blé, les brins d'herbe, l'anodin qui s'impose dans un éblouissement. Photographe ému, flâneur magnifique, il ne cherche pas la perfection d'une image trop lisse, parfaitement ordonnée et construite, mais les interstices de liberté et l'éblouissement de ce qu'il nomme «la beauté sans beauté». Son sens du calme est sa façon de résister, digne, debout, à la violence des temps.

Avec ses amis de la revue *a bis* z, Hausmann projette alors une histoire naturelle qui serait aussi une histoire de l'art. Il élabore encore une forme de «communisme» utopique, aussi hétérodoxe que radical, teinté de zen, lequel s'exprime non dans les formes rebattues de la propagande politique, mais dans la mise sur un pied d'égalité du grand et du petit, du haut et du bas, finalement dans la «mauvaise herbe» (selon son expression) photographiée en gros plan. Hausmann est maître du désordre, du détail, il s'abandonne au flux de la vie et des choses. Solitaire, il s'épanouit dans les marges et met en actes la certitude de son ami l'écrivain Adolf Behne selon qui «chaque changement de forme est également changement de mentalité et, au final, changement politique aussi». Ses nus sublimes, sculpturaux, minéraux, s'opposent à la monstruosité du corps nazi. Ses portraits sans contexte disent la force et la détermination des anonymes. Hausmann construit un monde où l'homme ne domine pas son environnement, un monde dénué de toute vision autoritaire.

À la croisée de la Nouvelle Vision et de la Nouvelle Objectivité, son travail photographique met en actes une poétique de l'écart face aux normes. À la fois expérimental et «classique», il n'aime rien tant que résoudre et dépasser les oppositions. L'attention de Hausmann se porte aussi sur de modestes artefacts solitaires, râpes à fromage, chaises cannées, corbeilles en osier, tous objets trouvés qu'une simple ampoule électrique transforme en flux, voire en tourbillon de lumière. Il nomme ces expérimentations



Sans titre (*Pied dans le sable*), vers 1931
© Berlinische Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur / VG Bild-Kunst, Bonn

«mélanographie». Elles rendent le saisissement né de l'apparition de l'image comprise, écrit-il, comme «la dynamique d'un processus vivant». À tous égards, cette photographie, née d'un équipement minimal, sert un projet d'existence maximale.

Chez Hausmann rien n'est fixé, arrêté, pétrifié et mort. L'image est toujours à venir, potentielle, en devenir. En témoignent ses photomontages de l'après-guerre utilisant des morceaux de tirages d'avant 1936 ; et plus généralement une pensée de la photographie comme montage (au sens filmique), circulation et combinatoire de formes et d'images.

Lorsque après l'incendie du Reichstag, il arrive à Ibiza en 1933, sa pratique évolue. «À l'intérieur de l'île, écrit Hausmann, vous allez de surprise en surprise : partout la même perfection plastique, partout la même noblesse dans la forme des maisons.» Fasciné par la pureté des maisons paysannes en forme de cubes blancs, il réalise l'inventaire photographique de ces «architectures sans architecte». Sans priser le systématisme des vues frontales, sans céder à la tentation de l'exhaustivité, il s'intéresse aux «fonctions organiques» du bâti, à son adéquation aux besoins de l'habitant qui, note-t-il, «fait tout lui-même, depuis la taille de la pierre pour sa maison jusqu'au filet de pêche et aux outils dont il se sert pour la culture». La photographie vient alors soutenir une étude engagée et globale de l'architecture vernaculaire. Servant à illustrer des articles parus dans les meilleures revues d'architecture moderne, l'image devient support de compréhension et de démonstration, elle devient

une trace, une preuve attestant concrètement d'un milieu, d'une écologie sociale, culturelle, historique. Sur l'île blanche, Hausmann découvre une échelle de l'harmonie, une idée d'autonomie qui rencontre sa pratique propre. Ce projet autour de la notion d'habitat, au sens philosophique du terme, répond finalement, comme l'ensemble de son œuvre, à ce mot d'ordre qu'il ne perdra jamais de vue : «édifie toi-même les limites de ton univers.»

Pour la première fois, l'exposition rassemble les tirages de grand format exposés par Hausmann lui-même à Zurich en 1936, après qu'il a été contraint de quitter la petite île. L'éclatement de la guerre d'Espagne, son engagement en marge des groupes constitués aux côtés des Républicains puis l'abandon presque immédiat du petit territoire d'Ibiza aux franquistes marquent le début d'un exil autrement pénible qui ne lui permettra plus de se consacrer de façon aussi assidue à la photographie.

Cécile Bargues
Commissaire de l'exposition



Sans titre (Vera Broïdo), vers 1931
© Berlinische Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur / VG Bild-Kunst, Bonn

RAOUL HAUSMANN VISION IN ACTION

The photographic oeuvre of Raoul Hausmann (Vienna, Austria, 1886–Limoges, France, 1971) has long been overlooked and underrated. This key twentieth-century artist is renowned above all for the major role he played at the heart of Berlin Dada, as well as for his assemblages, photomontages and optophonetic poems, the vicissitudes of history having largely effaced this other facet – in every respect outstanding – of his influential career.

Raoul Hausmann, founding father of abstract art, writer, editor of periodicals, pioneer of new departures in every genre and, according to his friend Franz Jung, the “leading cultural agitator of 1920s’ Berlin,” took up photography in 1927, becoming a passionate, discerning and prolific exponent of the medium. This technique, which was new to him, fascinated him and it immediately became the linchpin of an over-arching, multifarious vision, reaching a high point before his enforced departure from Ibiza in 1936.

In the course of this intense decade (1927–1936), he considered photography from every angle, thereby forging a strikingly original body of work, at once documentary and lyrical, and inextricably bound up with a certain lifestyle and personal philosophy. August Sander, Raoul Ubac, Elfriede Stegemeyer numbered among his friends, as did László

Moholy-Nagy, who frankly admitted to Vera Broïdo, a former companion of Hausmann: “Everything I know I learned from Raoul.”

During World War II, Moholy-Nagy invited Hausmann to come and teach photography at the Institute of Design which he had set up in Chicago as a reinvention of the German Bauhaus (initially under the name “New Bauhaus”, in fact), but much to Hausmann’s regret it proved impossible for him to emigrate. *Vision in Motion* (1947), Moholy-Nagy’s final work, opens with this premise: the necessity of seeing art and life, a life in art, as a single entity. This undoubtedly coloured Hausmann’s practice too. And likewise it was Moholy-Nagy who noted as early as 1936, with evident rage and foreboding, that his friend was already on the brink of oblivion; and he foresaw for him then a future as art history’s “distinguished denizen” about whom “very little [would be] known”.

And oblivion was indeed to fog Hausmann’s career and his often clandestine passage through the twentieth century. Declared by the Nazis to be a “degenerate” artist, he had to flee Germany suddenly in 1933. During his tortuous exile, he had to abandon many of his prints, drawings and collages. His photographic oeuvre henceforth remained largely out of sight and out of mind; it was presumed to be lost, in fact – until the late 1970s to mid 1980s, when much of it was miraculously recovered from his daughter’s Berlin apartment and subsequently entrusted to the



Maison paysanne (Can Rafal), 1934
© Musée départemental d'Art contemporain
de Rochechouart

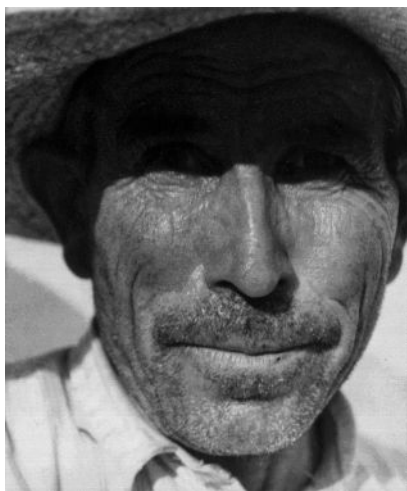
Berlinische Galerie. Around the same time, the Musée Départemental d'Art Contemporain de Rochechouart (MDACR) and the Musée d'Art Moderne et Contemporain de Saint-Étienne acquired most of his French and Ibizan work, and Raoul Ubac bequeathed the Hausmann prints in his possession to the Musée National d'Art Moderne. Further acquisitions enhanced the collections until 2010 – and the artist's fame as a photographer increased apace. The first major retrospective of this work in France, titled *Raoul Hausmann. Vision in Action* – presented at the Point du Jour in Cherbourg then at the Jeu de Paume in Paris – has been graced by exceptional loans from collections in France and Germany both private and public. The exhibition includes more than 140 original prints made by Hausmann himself.

Hausmann the photographer is a revelation. The acerbic, trenchant voice of Dada we know of old is here concerned with pacification and reconciliation, with serenity as a means to endure savage times. From the mid 1920s on, finding the atmosphere in Berlin increasingly oppressive, he made ever long trips to small villages on the North Sea and the Baltic, including Jershöft and the island of Sylt, which served as both refuge and artists' hideaway. There he photographed sand, sea spray, peat bogs, nudes, undulating dunes, wheat and blades of grass. These ordinary subjects emerge with dazzling splendour. A remarkable *flâneur*, stirred by his surroundings, he sought not so much the perfection of a sleek motif, consummately staged or structured,

but the liberating, awesome interstices of everyday experience, or "beauty without beauty", as he called it. His sense of calm was a tool of resistance, a means to retain dignity uncowed in face of the violence of his era.

Along with his friends from the journal *a bis z*, Hausmann proposed a natural history that was also a history of art. He elaborated a sort of utopian communism, radical, unorthodox and with a hint of Zen, the true expression of which lay not in the hackneyed imagery of political propaganda, but in putting large and small on an equal footing, in flattening hierarchies and, not least, in reinstating "weeds" (his term), which he liked to photograph in close-up. Hausmann was a maestro of disorder and detail; he let himself be carried away by the flow and flotsam of life. A solitary figure, he flourished on the fringes and invested his actions with the certainty noted by his friend, the writer Adolf Behne, in 1931: "Every shift in form is likewise a shift in mind-set and, ultimately, also a political shift." Hausmann's sublime sculptural, stone-like nudes countered the monstrosity of the Nazis' cult of the body. His decontextualized, anonymous portraits speak of the strength and determination of ordinary people. Hausmann built a world in which man did not dominate his environment, a world stripped of all authoritarian outlook.

His photography at the crossroads of New Vision and New Objectivity conjured a poetry that was at odds with established norms. Simultaneously experimental and "classic", there was nothing



Monsieur Mariano Ribas, 1933
© Musée départemental d'Art contemporain
de Rochechouart

Hausmann enjoyed more than resolving and transcending contradictions. Modest solitary artefacts caught his attention: a cheese-grater, cane chair, wicker basket or any other structure with orifices that a single light bulb would transform into a whirlpool of light. He called such experiments "melanography". They render the instant the nascent image is captured as, in his own words, "the dynamism of a living process". In all respects, this photography produced with minimal means speaks of a desire to live life to the full.

For Hausmann, nothing was fixed, finished, petrified and dead. The image was always somewhere beyond him, sheer potential, in the process of becoming. This is demonstrated by his photomontages from the post-war period, which consist of fragments of prints made in 1936; and by, more generally, his conception of photography itself as a montage technique (in the cinematic sense), given its circulation and combination of forms and images.

Following his arrival on Ibiza in the wake of the Reichstag fire of 1933, his work evolved further. "Further inland, the surprises never cease," Hausmann wrote. "Everywhere one finds the same sculptural perfection, the same elegance of architectural form." Fascinated by the purity of peasant dwellings that took the form of simple white cubes he set about making a photographic inventory of these "architectures without architects". Avoiding a systematic frontal perspective and resisting the temptation to make an exhaustive record, he was interested more in the "organic

functions" of the structures, which is to say, in how appropriately they met the needs of their inhabitant who, he noted "[did] everything himself, from cutting the stone for his house to making fishing nets and other tools vital to his livelihood". Photography thus was a complement to his dedicated, comprehensive study of vernacular architecture. And when used in turn to illustrate articles in the leading journals of the day on modern architecture, the images served to explicate and demonstrate: they were the trace, the living and concrete proof of a certain milieu, a sociocultural and historical ecology. Hausmann discovered on the white island a scale of harmony and an idea of autonomy that accorded with his own practice. This project around the notion of habitat, in the philosophical sense of the term, responded ultimately, as did his entire oeuvre, to the maxim that defined his whole existence: "You alone should set the limits of your universe."

This exhibition brings together for the very first time the large-scale prints exhibited by Hausmann himself in Zürich in 1936, after being compelled to leave the small island. The outbreak of the Spanish Civil War, his engagement on the fringes of the Republican front then the almost immediate abandonment of Ibiza to Franco's supporters marked the start of an exile all the more painful for also spelling the end of his assiduous preoccupation with photography.

Cécile Bargues
Exhibition curator

RENDEZ-VOUS

■ mercredis et samedis, 12 h 30

les rendez-vous du Jeu de Paume :

visite commentée des expositions en cours
par un conférencier du Jeu de Paume

■ samedi 10 février, 14 h 30-17 h 30

visite croisée avec l'exposition « Dada Africa »
au musée de l'Orangerie (au départ de ce dernier),
par les conférenciers de la Réunion des musées
nationaux et du Jeu de Paume

■ vendredi 16 février, 20 h 30

SUM? Ergo sum Incognito!, expérience performative
collective proposée par Delphine Jonas, écrivaine
et performeuse, et RYBN.ORG, collectif d'artistes

■ samedi 17 février

19 h : Cérémonie. Remise des diplômes D.A.D.A.,
visite performative de l'exposition proposée par
Viviana Moin, danseuse, et Pierre Courcelle, musicien

20 h 30 : Performance optophonétique avec Geneviève
Strosser et Florent Jodelet, musiciens, et Peter Keene,
artiste multimédia, précédée d'une présentation par
Jacques Donguy, critique d'art, poète et traducteur

■ samedis 24 février, 24 mars et 28 avril, 15 h 30

les enfants d'abord ! : visites-ateliers pour les 7-11 ans
sur le thème « Lumières sur les formes »

■ samedis 3 mars, 7 avril et 5 mai, 15 h 30-17 h 30

les rendez-vous en famille : un parcours en images
pour les 7-11 ans et leurs parents

■ mardi 27 mars, 18 h

visite commentée de l'exposition par Cécile Bargues,
commissaire, dans le cadre des mardis jeunes

■ mardi 15 mai, 18 h

visite commentée des expositions en cours
par un conférencier du Jeu de Paume,
dans le cadre des mardis jeunes

Rejoignez-nous sur les réseaux sociaux



#RaoulHausmann

Retrouvez toute l'actualité du Jeu de Paume sur :
www.jeudepaume.org
lemagazine.jeudepaume.org

Le Jeu de Paume est subventionné par
le **ministère de la Culture**.



Il bénéficie du soutien de **Neuflize OBC**
et de la **Manufacture Jaeger-LeCoultre**, mécènes privilégiés.



Les Amis du Jeu de Paume soutiennent ses activités.

PUBLICATION

■ Raoul Hausmann. Photographies, 1927-1936

Textes de Cécile Bargues, avec un extrait d'un
entretien de Vera Broïdo et un inédit de Nik Cohn
Coédition Jeu de Paume / Le Point du Jour / musée
départemental d'Art contemporain de Rochechouart,
22,5 x 19,8 cm, 264 pages, env. 150 ill., 39 €
Édition anglaise publiée par Koenig Books

INFORMATIONS PRATIQUES

1, place de la Concorde · 75008 Paris

+33 1 47 03 12 50

mardi (nocturne) : 11 h-21 h

mercredi-dimanche : 11 h-19 h

fermeture le lundi et le 1^{er} mai

expositions

■ plein tarif : 10 € / tarif réduit : 7,50 €

(billet valable uniquement à la journée)

■ accès gratuit aux espaces de la programmation
Satellite (entresol et niveau - 1)

■ mardis jeunes : accès gratuit pour les étudiants
et les moins de 25 ans inclus le dernier mardi du mois,
de 11 h à 21 h

■ accès libre et illimité pour les détenteurs
du laissez-passer du Jeu de Paume

Nocturnes exceptionnelles les 16 et 17 février
jusqu'à 23 h en association avec le musée de
l'Orangerie et l'exposition « Dada Africa » :
les visiteurs munis d'un billet d'entrée à l'une
des institutions bénéficient d'un accès prioritaire
et d'un tarif réduit dans l'autre lieu

rendez-vous

■ accès libre sur présentation du billet d'entrée
aux expositions ou du laissez-passer, dans la limite
des places disponibles

■ sur réservation :

· rendezvousenfamille@jeudepaume.org

· lesenfantsdabord@jeudepaume.org

■ performances seules : 3 €

■ visite croisée avec le musée de l'Orangerie :

· tarif plein : 18,50 € ; tarif réduit : 13,50 €

· réservations : information@musee-orangerie.fr

Commissaire de l'exposition : Cécile Bargues
Commissaire associé : David Barriat

Exposition coproduite par le Jeu de Paume et Le Point du Jour.
JEU DE PAUME **LePointduJour**

En partenariat avec :

ANOUS PARIS

connaissance
des arts

L'OBS

**PARIS
PREMIERE**

**RADIO
CLASSIQUE**

Couverture : *Le Triangle* (Vera Broïdo), vers 1931
Collection Marc Smimow © ADAGP, Paris, 2018

Traduction anglaise : Jill Denton
Maquette : Benoît Cannafarina
© Jeu de Paume, Paris, 2018