



László Moholy-Nagy
Compositions lumineuses
Photogrammes, 1922 - 1943

Exposition
8 novembre 1995 - 1 janvier 1996

Galerie 27
Forum, 1er sous-sol

Direction de la communication
Attachée de presse :
Nicole Karoubi
tél : 44 78 49 88
fax : 44 78 13 02

Sommaire

Communiqué de presse	p. 1
Repères biographiques	p. 3
Années - lumière d'une vie Le photogramme dans l'esthétique de Moholy - Nagy Texte de Herbert Molderings	p. 8
Plan de l'exposition	p. 12



Direction de la communication

Communiqué de presse

Laszlo Moholy-Nagy

Compositions lumineuses,
photogrammes, 1922 - 1943

8 novembre 1995 - 1er janvier 1996
Galerie 27 (Forum, 1er sous-sol)

Le Centre Georges Pompidou présente un ensemble de 186 photogrammes de Laszlo Moholy-Nagy, du 8 novembre au 1er janvier 1996, dans la Galerie 27. L'exposition replacera cet ensemble dans le cadre de son oeuvre et dans celle de la pratique de cette technique photographique entre les deux guerres.

Les photogrammes de Moholy-Nagy forment un ensemble d'environ 430 pièces dispersées dans les collections publiques et privées du monde entier. L'ensemble des 186 photogrammes récemment redécouvert par le Musée national d'art moderne et qui a été acquis conjointement par le Centre Georges Pompidou et le Musée Folkwang d'Essen constitue donc l'ensemble le plus important jamais réuni et montré.

Peintre, sculpteur, photographe, professeur au Bauhaus puis fondateur et animateur du New Bauhaus de Chicago, l'activité de Moholy-Nagy fut multiple, mais le photogramme demeura toujours au coeur de ses préoccupations et de ses recherches sur les "formes lumineuses".

En 1922, à Berlin, Moholy-Nagy découvrait l'intérêt d'une technique dont l'origine se situe à la source de l'invention de la photographie. Simultanément, à Paris, Man Ray exploitait tout le potentiel artistique de ce procédé qu'il baptisa "rayogramme". Herbert Molderings dans l'article du catalogue consacré au "Photogramme dans l'esthétique de Moholy-Nagy" montre, pour la première fois, combien le débat historique sur la paternité de la redécouverte du photogramme est sans fondement. Il est certain que Moholy-Nagy fut moins influencé par le contact avec des "précurseurs" que par son travail théorique. Pour lui, le photogramme est l'empreinte directe de la lumière sur la surface photosensible du papier photographique, obtenu sans l'intermédiaire d'un appareil et de lentilles; il est donc la seule manière de capter l'évidence "du réel, du vrai", le seul moyen de produire des images inaccessibles à l'oeil nu et pourtant réelles.

Son but est donc d'élever le procédé photographique au même niveau que les innovations formelles qui ont marqué l'art moderne depuis la révolution visuelle du cubisme, et de libérer la photographie de ses tâches banalement reproductives.

"Alors que le charme des photogrammes d'un Man Ray réside dans l'inversion entre monde de l'objet et monde des ombres et dans le mystère du quotidien, les photogrammes de Moholy-Nagy écrit Herbert Molderings, fascinent en raison de leur étonnante distance par rapport à toutes les formes connues. Ils évoquent un monde sans objets et sans ombres, une réalité de la lumière absolue et de l'obscurité absolue. Pour concentrer entièrement l'effet produit par les photogrammes sur la configuration d'espaces lumineux, Moholy-Nagy veille à ce que le spectateur ne puisse, autant que faire se peut, reconnaître les formes et les objets utilisés lors de la réalisation du photogramme. Réduire à néant la valeur de

reconnaissance valeur fondamentale -s'agissant d'un médium telle la photographie- était en 1922 un pari artistique audacieux qui s'est avéré historiquement payant. Les photogrammes de Moholy-Nagy produisent des effets d'espace par la seule lumière. L'espace ne préexiste pas aux choses et à la lumière..., la lumière est espace et l'espace est lumière. Aucun autre artiste du xx^e siècle n'a su orchestrer de façon aussi magistrale que Moholy-Nagy les rythmes de mouvements auxquels des dégradés d'intensité lumineuse donnent naissance"

Catalogue

A l'occasion de l'exposition "Laszlo Moholy-Nagy, Compositions lumineuses, photogrammes 1922-1943", un ouvrage sera édité par le Centre Georges Pompidou. Il comprendra 220 pages, 95 illustrations en bichromie, 150 en noir & blanc, des textes de Herbert Molderings, Floris M. Neusus et Renate Heyne, et une sélection de textes écrits par Moholy-Nagy. Prix: 280F

Cycle cinéma

Une programmation de films consacrés à Laszlo Moholy-Nagy aura lieu du **8 au 12 novembre et du 22 au 26 novembre, au Cinéma du Musée, au 3ème étage.**

Conférence

Une conférence de Jean-Paul Goergen sur le thème "Jeux de lumière", Laszlo Moholy-Nagy et le cinéma d'avant-garde des années 1920-1930" se déroulera le vendredi **15 décembre à 21 heures, dans la petite salle du Centre**, en collaboration avec les Revues Parlées.

Commissaires : Alain Sayag MNAM/CCI, Paris
Ute Eskildsen Museum Folkwang, Essen

Direction de la communication

Attachée de presse : Nicole Karoubi

Tel : 44 78 49 88

Fax : 44 78 13 02

Repères biographiques

1895

László Moholy-Nagy naît le 20 juillet à Bácsborsod en Hongrie.

1913

Il commence des études de droit à l'université de Budapest.

1915

Il s'engage dans l'armée austro-hongroise et réalise ses premiers dessins et aquarelles (portraits et paysages) sur cartes postales.

1917

Officier d'artillerie, il combat sur le front russe, où il est blessé

1918.

Après son retour à Budapest en 1918, il abandonne ses études pour se consacrer en autodidacte à la peinture.

1919

Après l'échec de la République hongroise des Conseils, il émigre à Vienne, où il ne séjourne que peu de temps. Il entretient des liens avec le mouvement d'avant-garde hongrois MA (Aujourd'hui).

1920

Au début de l'année il s'établit à Berlin, où il fait la connaissance, entre autres, de Kurt Schwitters, Raoul Hausmann, Hanna Höch, Walter Dexel et Adolf Behne. Il rencontre Lucia Schulz, qui est d'origine tchèque. Il l'épousera en 1921. En octobre, il participe pour la première fois à une exposition collective à la galerie berlinoise Fritz Gurlitt avec Joseph Nemes Lampérth, Walter Dexel et Ralf Voltmer.

1921

À partir de 1921, le couple Moholy-Nagy vit et travaille à Berlin. Dès le mois d'avril, Moholy devient le correspondant berlinois de la revue *MA*. Premières publications de ses travaux dans les revues *MA* et *Der Sturm*. En octobre, dans la revue *De Stijl* paraît "Aufruf zur elementaren Kunst - An die Künstler der Welt" (Appel à l'art élémentaire - Aux artistes du monde entier), qu'il rédige en collaboration avec Hans Arp, Raoul Hausmann et Ivan Puni.

"Typoscript" (scénario) d'un projet de film, "Dynamik der Großstadt" (Dynamique de la grande ville). Il publie son premier livre d'artiste, "Bilderbuch", (livre d'images) dans la collection de la maison d'édition viennoise du groupe MA.

1922

En février, Herwarth Walden organise dans sa galerie Der Sturm la première exposition personnelle de Moholy-Nagy: peintures, tableaux reliefs et sculptures à base de matériaux tels que verre, zinc, bois et métal. Cette même galerie présentera les trois années suivantes d'autres travaux de Moholy-Nagy. Par l'intermédiaire de Adolf Behne, il fait la connaissance de Walter Gropius. En qualité de représentant du groupe MA, il prend part au Premier congrès international des artistes progressistes qui se tient à Düsseldorf du 29 au 31 mai. Il y rencontre Van Doesburg, qui publie son texte "Production-Reproduction" dans le numéro de juillet de la revue *De Stijl*. Ce texte jette les prémices théoriques de son travail sur le photogramme. De mi-juillet à mi-septembre, il séjourne à Weyers dans la Rhön (aux confins de la Hesse et de la Bavière). Dans l'école de Loheland, toute proche, il a certainement l'occasion de faire ses premières expériences pratiques avec les photogrammes (fleurs).

À Berlin, au cours de l'automne, il réalise ses premiers photogrammes personnels sur papier à noircissement direct.

1923

En mars, la revue américaine *Broom*, qui possède une rédaction berlinoise, publie son article "Light: a Medium of Plastic Expression". Dans le même numéro paraissent pour la première fois quatre de ses photogrammes. Il en avait également réalisé d'autres pour la couverture de la revue, mais une gravure sur bois de Man Ray sera finalement choisie (quatre photogrammes de ce dernier y seront également reproduits).

Le même mois, il est appelé par Walter Gropius pour enseigner au Bauhaus de Weimar. Il s'installera dans cette ville. Au Bauhaus, il reprend la direction du cours préliminaire de Johannes Itten et il est chargé de diriger l'atelier du métal. Il s'intéresse en outre à la typographie. Il conçoit le catalogue et l'agencement de l'exposition du Bauhaus en septembre 1923 à Weimar.

Il réalise une série de gravures sur bois et de linogravures, quelques-unes d'entre elles feront la couverture de la revue *Der Sturm*. Il travaille aussi à de nouveaux photogrammes, dont certains ne sont plus réalisés sur papier à noircissement direct, mais sur papier aux sels d'argent.

Exposition à la Kestner Gesellschaft de Hanovre (mai à juin); c'est là, probablement, qu'a lieu la première présentation de ses photogrammes.

1924

Avec Walter Gropius il conçoit les "Bauhaubücher" (livres du Bauhaus) et rédige son ouvrage *Malerei, Photographie, Film* (Peinture, Photographie, Film), qui paraîtra en 1925. Sa femme Lucia apprend auprès de Eckner, un photographe de Weimar, la technique de la photographie, et lui-même s'y initie.

L'activité du Bauhaus de Weimar cesse à la fin du semestre d'hiver 1924-1925, le nouveau gouvernement régional du Land de Thuringe -conservateur et nationaliste- refusant d'accorder des crédits supplémentaires. Le 31 mars 1925 tous les professeurs sont licenciés.

1925

Le 1^{er} avril, le Bauhaus s'établit à Dessau, provisoirement dans un magasin inoccupé . À Dessau sont publiés les premiers numéros de la série des Bauhausbücher, quatorze volumes paraîtront jusqu'en 1929. Exception faite de trois d'entre eux, tous seront réalisés par Moholy-Nagy. L'ouvrage qu'il signe la même année (volume n° 8) présente notamment de nouveaux travaux: photogrammes, photoplastiques et photographies. Il y utilise la première fois le terme "photogramme" pour ses "photos sans appareil".

En 1925 et 1926, il consacre une grande part de son travail à de nouveaux photogrammes. Il réalise des séries, la plupart du temps au format 18x24cm avec, pour la première fois, des photogrammes de mains ou de têtes ("Autoportraits et portraits doubles) et pratique l'inversion des photogrammes par tirage d'épreuves positives.

Voyage en compagnie du couple Giedion à Paris (photographies de la tour Eiffel) et à Belle-Île-en-Mer. À Paris, il participe à l'exposition de la Société des artistes décorateurs.

1926

La construction des nouveaux bâtiments du Bauhaus à Dessau n'étant pas achevée, les cours ne reprennent que lentement et avec un nombre réduit d'étudiants. Il peut donc consacrer plus de temps à ses propres travaux. Parallèlement à ses recherches sur le photogramme, il peint sur des supports inhabituels, souvent translucides (galalithe, cellulose), mais également sur aluminium.

En avril, la galerie Fides de Dresde lui consacre une exposition personnelle où il présente aussi des photogrammes. Il participe à l'"International Exhibition of Modern Art, The Société Anonyme", au Brooklyn Museum (novembre), ainsi qu'à la "Grossen Berliner Kunstaustellung" (Grande exposition berlinoise d'art) au Kronprinzenpalais. Le Bauhaus organise sa première exposition à Dessau pour présenter l'école.

1927

En janvier, il prend part à l'exposition "Wege und Richtungen der abstrakten Malerei in Europa" (Voies et tendances de la peinture abstraite en Europe) qui se tient à la

Kunsthalle de Mannheim, où il présente des peintures sur ses nouveaux supports, des aquarelles et des photogrammes.

En mars il rencontre les "Abstraites" à Hanovre. À cette occasion est fondée la revue mensuelle *i 10* avec J. P. Oud et Willem Pijper. L'éditeur est Müller-Lehning. Moholy-Nagy s'occupe de la section photographie et cinéma. Il saisit l'occasion pour faire connaître ses propres travaux photographiques. Il publie ainsi trois de ses photogrammes, dont le célèbre *Doppelportrait* (Portrait double), aujourd'hui disparu.

À Berlin il expose quinze photogrammes à la "Juryfreien Kunstausstellung" (exposition d'art sans jury).

1928

En janvier, il quitte le Bauhaus après cinq années d'enseignement suivi peu après par Walter Gropius, Herbert Bayer et Marcel Breuer en raison de la pression politique de plus en plus forte exercée par la fraction communiste regroupée autour de Hannes Mayer, lequel cherche à restreindre la liberté pédagogique des enseignants. Il déménage à Berlin avec Lucia. Son atelier est situé dans le quartier de Charlottenburg.

Les années suivantes, il travaille comme concepteur d'expositions, publiciste, typographe (couvertures du magazine *Die neue Linie* de 1929 à 1933) et décorateur de théâtre pour l'opéra Kroll et le théâtre Piscator (*Les Contes d'Hoffmann, Madame Butterfly, Le Marchand de Berlin, Aller et retour, etc.*).

Dans le très populaire magazine berlinois *UHU*, il publie en février 1928 un mode d'emploi pour la réalisation de photogrammes et un photogramme autoportrait ainsi légendé: "Autoportrait "photogrammique" de l'inventeur du photogramme."

1929

Il se sépare de Lucia, qui, dans un premier temps, n'en continue pas moins à travailler avec lui sur certains projets.

Le dernier Bauhausbuch à paraître est son ouvrage *Von Material zu Architektur* (Du matériau à l'architecture), synthèse de son enseignement au Bauhaus. À Marseille, il tourne son premier film, *Marseille Vieux Port*, et réalise également de nombreuses photographies, dont celles du Pont transbordeur désormais célèbres.

Il participe à l'exposition "Film und Foto" de Stuttgart, en présentant ses photoplastiques et en organisant le vernissage sur le thème "Wohin geht die photographische Entwicklung?" (Où va la photographie?). Cette exposition est présentée la même année à Berlin, où toute une salle est consacrée à ses travaux (97 oeuvres: photographies, photoplastiques et photogrammes). Quelques photogrammes sont agrandis au format d'une peinture.

C'est certainement à cette époque qu'il utilise l'agrandissement pour son *Selbstportrait* (Autoportrait, Gemeentemuseum, La Haye) où le photogramme sert de support à un assemblage de matériaux — Zellon, cadre en bois et en métal.

Les *Cahiers d'art* publient son article "La photographie, ce qu'elle était, ce qu'elle devra être" illustré par deux photogrammes et des photographies. Il réalise un album de dix photogrammes au format 30x40 cm, tiré à vingt exemplaires (*Giedion-Mappe*).

En qualité de membre du groupe Novembre, il prend part à la Grande Exposition d'art de Berlin.

1930

Parution du livre *Moholy-Nagy - 60 Fotos* (photos, photoplastiques et neuf photogrammes).

Voyages et nombreuses conférences au cours desquelles il lit des extraits de ses textes et projette des diapositives et des films.

1931

Il fait la connaissance de Sibyl Pietzsch, qu'il épousera plus tard. Il réalise un autre film, *Berliner Stilleben* (Nature morte berlinoise).

En octobre, la galerie Delphics Studios lui consacre une exposition personnelle à New York où sont présentés des photogrammes, des photoplastiques et des photographies.

Les oeuvres de cette exposition se trouvent aujourd'hui dans la collection du Museum of Modern Art.

1932

Il tourne les films *Tönendes ABC* (ABC sonore) et *Großstadtzigeuner* (Gitan des grandes villes).

En février, la galerie Julien Levy de New York présente ses photographies et photogrammes dans le cadre d'une grande exposition sur la photographie européenne contemporaine.

Il participe pour la première fois aux expositions du groupe Abstraction-Création. Jusqu'en 1936, il prendra régulièrement part à ces expositions collectives à Paris et, en 1934, se verra même consacrer par le groupe une exposition personnelle.

1933

La naissance de sa fille Hattula lui inspire le film *Hattula*.

1934

Il s'établit momentanément à Amsterdam. Il se peut qu'il ait réalisé des photogrammes en couleur, mais ils n'ont pas été conservés; il est certain, en revanche, qu'il a fait quelques photos couleur. Exposition au Stedelijk Museum d'Amsterdam : peintures et esquisses de décors de théâtre. Sa famille reste à Berlin.

1935

Il émigre avec toute sa famille à Londres. Il exerce différents métiers: graphiste, designer, décorateur de vitrines, concepteur d'expositions.

À Londres, il est en contact avec le groupe Circle (Ben Nicholson, Henry Moore, Barbara Hepworth, Naum Gabo), mais se sent très isolé.

Des expositions personnelles lui sont consacrées à Bratislava et à Brno (Brünn) en Tchécoslovaquie, où sont présentés, à côté des peintures, des photogrammes agrandis.

1936

À la naissance de sa fille Claudia, il réalise le film *Claudia*.

Pendant sa courte période londonienne il réalise trois albums photographiques à caractère documentaire (*The Street Market of London*, 1936, *Eton Portrait*, 1937 et *An Oxford University Chest*, 1938).

À Brno paraît une monographie spéciale de la revue *Telehor* avec des textes en français, allemand, anglais et tchèque, de Giedion, Kalivoda et Moholy-Nagy, ainsi que des exemples de travaux tirés de ses différents champs d'expérimentation.

1937

En janvier, la London Gallery expose ses sculptures cinétiques, peintures et dessins, des "space-modulators" et des photogrammes. Il entretient une correspondance avec Beaumont Newhall à propos des photogrammes pour le livre qu'il écrit ce dernier (*Photography 1839-1937*). Par l'entremise de Walter Gropius, il prend, le 22 août, la direction du New Bauhaus à Chicago, qui reçoit des subsides de l'Association of Arts and Industries. Le 23 septembre, il y fait une conférence pour présenter son programme de cours. En décembre, il organise la première exposition du New Bauhaus avec ses propres travaux ainsi que ceux de Naum Gabo et Piet Mondrian. L'école doit fermer pour des raisons financières avant la fin de sa première année d'existence.

1938

Parution de la deuxième édition américaine de son livre *Von Material zu Architektur* sous le titre *The New Vision. Fundamentals of Design, Painting, Sculpture, Architecture*.

1939

Au début de l'année, il ouvre sa propre école, la School of Design (245-247 East Ontario Street). Les enseignants proviennent en grande partie du New Bauhaus. Il introduit comme matière obligatoire le travail en "atelier d'étude de la lumière".

Nombreuses publications sur la photographie, le design et la pédagogie dans des revues américaines, il cherche à faire connaître ses conceptions —nouvelles pour l'Amérique— en matière d'éducation totale de l'homme, et à faire de la publicité pour l'école, qui ne

bénéficie d'aucune subvention publique. Cette année-là, il renonce à son propre salaire et accepte des commandes du secteur privé pour subvenir à ses besoins. Il commence ainsi à travailler comme designer et conseiller artistique pour Spiegel (maison de vente par correspondance), Baltimore Railroad Company, Parker Pen Company, etc. Le principal soutien financier de l'école est assuré, et le sera jusqu'à la mort de Moholy-Nagy, par Walter Paepcke, le président de la Container Corporation of America. Mais les efforts pour trouver d'autres subsides et d'autres sponsors prendront à Moholy, dans les années suivantes, beaucoup de temps et d'énergie.

Réalisation d'un grand nombre de photogrammes.

1940

Exposition à la Katharine Kuh Gallery à Chicago. Dans les années quarante, il participe aux expositions du groupe American Abstract Artists et à celles du Museum of Non-Objective Painting (le futur Guggenheim Museum). Dès 1929, Solomon R. Guggenheim avait commencé à collectionner les travaux de Moholy ; le musée Guggenheim possède à ce jour vingt-deux oeuvres témoignant de ses différentes périodes de création.

1941

Il crée des sculptures transparentes en déformant du plexiglas.

Il réalise avec des enseignants (Kepes et Lerner) et des étudiants l'exposition didactique présentée au MOMA en 1942 et dans différentes villes de la Nouvelle-Angleterre entre 1941 et 1943.

1942

Il commence à travailler à son dernier important ouvrage, *Vision in Motion*, synthèse de ses préoccupations pédagogiques, complété par *Abstract of an Artist* (1946) où il décrit sa propre évolution artistique en tant que peintre.

1944

Restructuration de l'école qui devient l'Institute of Design, une école supérieure où sont également enseignés la psychologie, l'économie et la théorie de l'information. Moholy se consacre de nouveau à la peinture et réalise ses dernières oeuvres sur plexiglas et sur toile (grands formats).

1945

Des examens médicaux réalisés vers la fin de l'année révèlent qu'il est atteint de leucémie. L'expérience de la maladie déclenche chez lui une phase de production artistique extrêmement active. Il se remet au dessin, alors même qu'il est en traitement à l'hôpital.

1946

Avec Arthur Siegel, il organise un colloque sur "The new vision in photography". Il réalise sur place quelques photogrammes, ses derniers.

Parution de la troisième édition américaine de *The New Vision* complétée par l'autobiographie artistique *Abstract of an Artist*. Il meurt le 24 novembre à l'âge de cinquante et un ans.

Au moment de sa mort, l'Institute of Design, qui s'est installé entre-temps au 632 North Dearborn Street, compte 680 étudiants.

1947

Parution posthume de son livre *Vision in Motion*. La Solomon R. Guggenheim Foundation organise dans le Museum of Non-Objective Painting la première grande rétrospective consacrée à Moholy-Nagy avec publication d'un catalogue.

Cette exposition itinérante sera présentée dans de nombreuses villes américaines.

Floris M. Neususs et Renate Heyne

Traduit de l'allemand par Patrick Kermann

Années-lumière d'une vie

Le photogramme dans l'esthétique de Moholy-Nagy

Pour bien comprendre l'esthétique de Moholy-Nagy, on pourrait la qualifier d'"opticisme éclairé". "Opticisme", car il attribua à l'optique une valeur de connaissance que jusqu'alors la philosophie moderne n'avait concédé qu'à la raison, à savoir sa capacité à voir l'évidence "du réel, du vrai", "ce qui est (...) objectif et interprétable en soi, avant même de le soumettre à un éventuel jugement subjectif."

En même temps, sa pensée, comme celle de tous les constructivistes, reposait sur l'un des paradigmes les plus contestables des Lumières : la conception mécano-matérialiste de l'"Homme-Machine" de Julien Offray de la Mettrie.

L'"Homme nouveau" dont rêvaient les constructivistes russes, allemands et hongrois après la catastrophe sociale de la Première Guerre mondiale devait se construire sur le modèle de cet "Homme-Machine", ce qui eut des conséquences directes sur leur conception artistique.

Selon la théorie constructiviste, l'artiste moderne était une espèce d'ingénieur qui, dans tout ce qu'il faisait, devait se référer à la science et à la technique. Son savoir formel et son talent artistique ne devaient plus viser la réalisation de peintures et de sculptures, que seule une couche supérieure de la société contemplerait, mais la fabrication d'objets et destinés aux masses.

C'est ainsi qu'à l'occasion du Congrès de l'Internationale des artistes progressistes qui eut lieu en mai **1922** à Düsseldorf, les artistes de la revue hongroise *MA*, dont faisait également partie Moholy-Nagy, déclarèrent: "Le premier objectif du travail artistique est de mettre en évidence que l'art en tant que moyen d'expression d'expériences psychiques subjectives a perdu toute signification." C'est pourquoi, à l'avenir, l'artiste devait, "renoncer à immortaliser des expériences intérieures", non seulement pour reproduire la réalité, mais pour "produire et construire réellement le nouveau"(...).

Moholy-Nagy s'est fixé pour but dans la vie le "perfectionnement" de la vision, l'élargissement de la perception naturelle, grâce à des rapports de forme, d'espace et de lumière que seule l'optique de la technique photographique rend visibles (....). Moholy-Nagy entreprit à partir des années **1922-1923** d'intégrer dans un système artistique moderne et cohérent regroupant les "trucages" optiques: montages et collages, expositions multiples et dispositifs de miroirs.

Ces "trucages", au même titre que les "photos ratées", étaient jusque-là considérés comme de simples passe-temps d'amateur, comme "photographie amusante" ou "photographie fantaisiste". Dans les ouvrages qui ont paru vers 1900 sur ce sujet, le photogramme était d'ailleurs présenté comme une espèce de "photographie fantaisiste" et son procédé décrit dans tous ses détails techniques. Sous la dénomination "photographie directe" ou "photocalque", on l'utilisait surtout pour reproduire des plantes et des dentelles.

Dans les deux premières décennies de notre siècle, la technique de la photographie sans appareil était donc bien connue par les photographes amateurs; en **1922**, il s'agissait seulement de reconnaître tout son potentiel plastique. Et c'est ce qu'ont fait à peu près en même temps Christian Schad, Man Ray et Moholy-Nagy, chacun à leur manière, c'est-à-dire dans la suite logique de leurs préoccupations picturales respectives.

La querelle autour de l'"invention" du photogramme est donc un débat historique sans fondement. Moholy-Nagy était persuadé que toutes ces photos que l'esthétique officielle considérait comme oeuvres d'"amateurs" ou ratées constituaient des éléments d'un niveau de perception que Walter Benjamin, sans aucun doute influencé par la théorie de la photo de Moholy-Nagy, devait désigner sous le concept d'"inconscient optique" (....).

Au cours de ses recherches "productives" dans le domaine de la photographie, il privilégiera le photogramme, forme photographique qui répondait le mieux à son attente, car ce moyen lui permettait de produire de façon quasi idéale des images qui auraient été à jamais inaccessibles à l'oeil naturel. Dans un article de 1926 il a indiqué qu'il a abouti au médium artistique du photogramme, non par la connaissance de précurseurs, mais par son "travail théorique" sur la "thèse production-reproduction". Lorsque Moholy-Nagy formula cette thèse en juillet 1922, il ne connaissait apparemment pas encore les photos que Man Ray faisait depuis le début de l'année (*Les Chants délicieux*), mais seulement quelques photogrammes de fleurs effectués par une élève de l'école de Loheland, dont on ignore le nom.

Selon toute vraisemblance, il n'avait pas encore réalisé ses propres expériences avec la photosensibilité de la plaque au bromure d'argent. Il est significatif que, dans la suite de son article, il évoque la nécessité de telles expérimentations en parlant des jeux formels pratiqués par Walter Ruttmann, Viking Eggeling et Hans Richter dans le domaine du cinéma. Il pense sans aucun doute à des films tels que *Opus I*, *Opus II* et *Rhythmus 21*. C'est dans ce secteur du cinéma abstrait que Moholy-Nagy reconnut les modèles artistiques qui préfigurent ses photogrammes. Cette parenté est évidente: il suffit de considérer qu'à l'époque il n'envisageait aucun travail photographique au sens strict, mais plutôt la fabrication de "compositions lumineuses". Ce n'est qu'à partir de 1925, marqué par l'influence du culte machiniste au sein du Bauhaus, que Moholy-Nagy utilise dans ses écrits le terme technique "photogramme", à la place de l'expression plus poétique de "compositions lumineuses"

Moholy-Nagy prend ses distances par rapport à Ruttmann, Eggeling et Richter(....). Bien avant ses premiers photogrammes, il esquisse dans cette critique le but qui devait déterminer presque toutes ses expériences futures : "la création du mouvement dans l'espace, sans recourir au développement direct d'une forme". La réalisation de cet objectif impliquait une entreprise extrêmement audacieuse d'un point de vue historique : il s'agissait en effet d'élever le procédé photographique au même niveau que les innovations formelles qui marquaient l'art moderne depuis la révolution visuelle du cubisme.

Comme ces innovations reposaient toutes sur le rejet de la perspective centrale, ce principe optique qui fonde et constitue le procédé photographique, Moholy-Nagy connut au début de grandes difficultés pour indiquer la voie que devait emprunter la photographie ainsi renouvelée. Dans son article "Light: A Medium of Plastic Expression" paru en 1923 dans la revue *Broom*, il propose, entre autres, la construction d'appareils bizarres et de lentilles déformantes spéciales pour éliminer la perspective centrale de la photographie. Ces idées furent ensuite abandonnées car, depuis plus de trois décennies, elles étaient utilisées par les photographes amateurs et rejetées par la critique qui y voyait de simples jeux optiques. Ce qui se révéla plein de promesses, ce fut uniquement l'une des propositions faites dans la revue *Broom*, illustrée par quatre photos, qui consiste à abandonner totalement l'appareil et l'objectif et à utiliser directement le papier photosensible pour la réalisation de "compositions lumineuses".

La révolution picturale du cubisme nous apparaît aujourd'hui comme une étape historique nécessaire au développement et à la propagation du photogramme comme forme artistique au début des années vingt. Elle explique pourquoi le photogramme ne fut pas utilisé par les artistes vingt ou trente ans plus tôt.

Les conditions purement techniques, telles que l'existence de la lumière électrique facilement contrôlable ou du papier photosensible à la lumière artificielle, étaient depuis longtemps réunies. En découvrant avec le procédé du photogramme la lumière comme facteur formel primaire qui crée l'espace et le mouvement, Moholy-Nagy put éliminer la perspective centrale et élever le procédé photographique, du moins dans l'un de ses secteurs particuliers, au même niveau que les plus récentes innovations picturales. C'est là que réside sa contribution unique à l'art du XX^e siècle.

De même que Robert Delaunay prit comme thème de sa peinture la naissance de la lumière à partir de la couleur, réalisant de manière grandiose une synthèse des recherches impressionnistes, Moholy-Nagy fixa comme but à sa démarche artistique la mise en forme directe de la lumière libérée de quelque manifestation formelle que ce soit.

Dans la mesure où cette idée traverse toute sa pensée, on peut affirmer que le photogramme, plus que les autres formes auxquelles il a eu recours (peinture, cinéma, sculpture, typographie, dessin publicitaire, décor de théâtre, agencement de vitrines et d'expositions, etc.) fut, à ses yeux, la préoccupation artistique majeure.

C'est ce qui explique la passion et la constance avec lesquelles il n'a cessé de faire des expériences dans le domaine du photogramme, de **1922** jusqu'à sa mort, en **1946**. "L'esprit immanent cherche de la lumière, de la lumière!" déclamait Moholy-Nagy en **1926** avec une emphase qui lui est inhabituelle (...). L'idée d'une manifestation "pure" de la lumière, libérée des couleurs, est née avec la photographie, mais c'est avec le photogramme qu'elle est devenue la matière de la connaissance artistique, le matériau de la sensation du beau. Même dans le cas de techniques graphiques reposant sur des effets de noir et blanc, dessin au fusain ou gravure sur bois par exemple deux médias que Moholy-Nagy utilisa fréquemment avant sa découverte du photogramme, la lumière avait toujours été représentée de façon secondaire à l'aide d'un pigment noir.

Ce n'est qu'avec la photographie et, libérée de toutes les tâches de reproduction de la réalité, avec le photogramme, qu'elle devint un médium primaire.

Il est évident que les "compositions lumineuses" de Moholy-Nagy ont toujours été étroitement liées à son travail dans le domaine de la peinture. Il suffit, pour s'en convaincre, de voir les miniatures suprématises et les oeuvres mécano-dadaïstes de **1922-1923** inspirées par les "collages Merz" de Kurt Schwitters, ainsi que, d'ailleurs, les constellations spatiales constructivistes de **1925-1926** et les oeuvres biomorphiques de la période américaine.

Alors que le charme des photogrammes d'un Man Ray réside dans l'inversion entre monde de l'objet et monde des ombres et dans le mystère du quotidien, les photogrammes de Moholy-Nagy fascinent en raison de leur étonnante distance par rapport à toutes les formes connues. Ils évoquent un monde sans objets et sans ombres, une réalité de la lumière absolue et de l'obscurité absolue.

Pour concentrer entièrement l'effet produit par les photogrammes sur la configuration d'espaces lumineux, Moholy-Nagy veille à ce que le spectateur ne puisse, autant que faire se peut, reconnaître les formes et les objets utilisés lors de la réalisation du photogramme.

Réduire à néant la valeur de reconnaissance, valeur fondamentale s'agissant d'un médium telle la photographie, était en **1922** un pari artistique audacieux qui s'est avéré historiquement payant.

Les photogrammes de Moholy-Nagy produisent des effets d'espace par la seule lumière. L'espace ne préexiste pas aux choses et à la lumière (conception de la Renaissance du monde en tant que scène et de la vie comme théâtre). La lumière est espace et l'espace est lumière. Le mouvement est la forme nécessaire de leur manifestation.

Aucun autre artiste du **XX^e** siècle n'a su orchestrer de façon aussi magistrale que Moholy-Nagy les rythmes de mouvements auxquels des dégradés d'intensité lumineuse donnent naissance. Dans ses photogrammes nous voyons le lent flux de la lumière, rendue visible par un magnifique et harmonieux fondu de valeurs de gris, des éclairs qui jaillissent de l'obscurité pour disparaître rapidement, ou une combinaison des deux.

La plupart du temps, ce n'est pas le violent contraste noir et blanc qui produit la plus grande intensité lumineuse, mais de subtils passages du gris au noir. Un grand nombre de ses images ignore d'ailleurs le blanc et se meut uniquement dans un continuum noir (...).

Moholy-Nagy a élevé le photogramme au plus haut niveau auquel ce dernier pouvait prétendre dans l'art du XX^e siècle. Mais sa conception selon laquelle le photogramme ne serait qu'un pont vers une expression nouvelle et plus riche de la lumière (jeux de projection et réflexion, construction d'architectures de lumière ou d'environnements de lumière) ne s'est pas vérifiée.

Ses propres tentatives en ce domaine, en particulier le "Modulateur espace-lumière" achevé en 1930, furent sans suite, exception faite d'un court intermède dans le domaine de l'art cinétique et de l'Optical Art.

C'est à cet endroit de sa pensée que se manifestent les faiblesses d'une théorie qui introduit dans l'art le principe d'évolution.

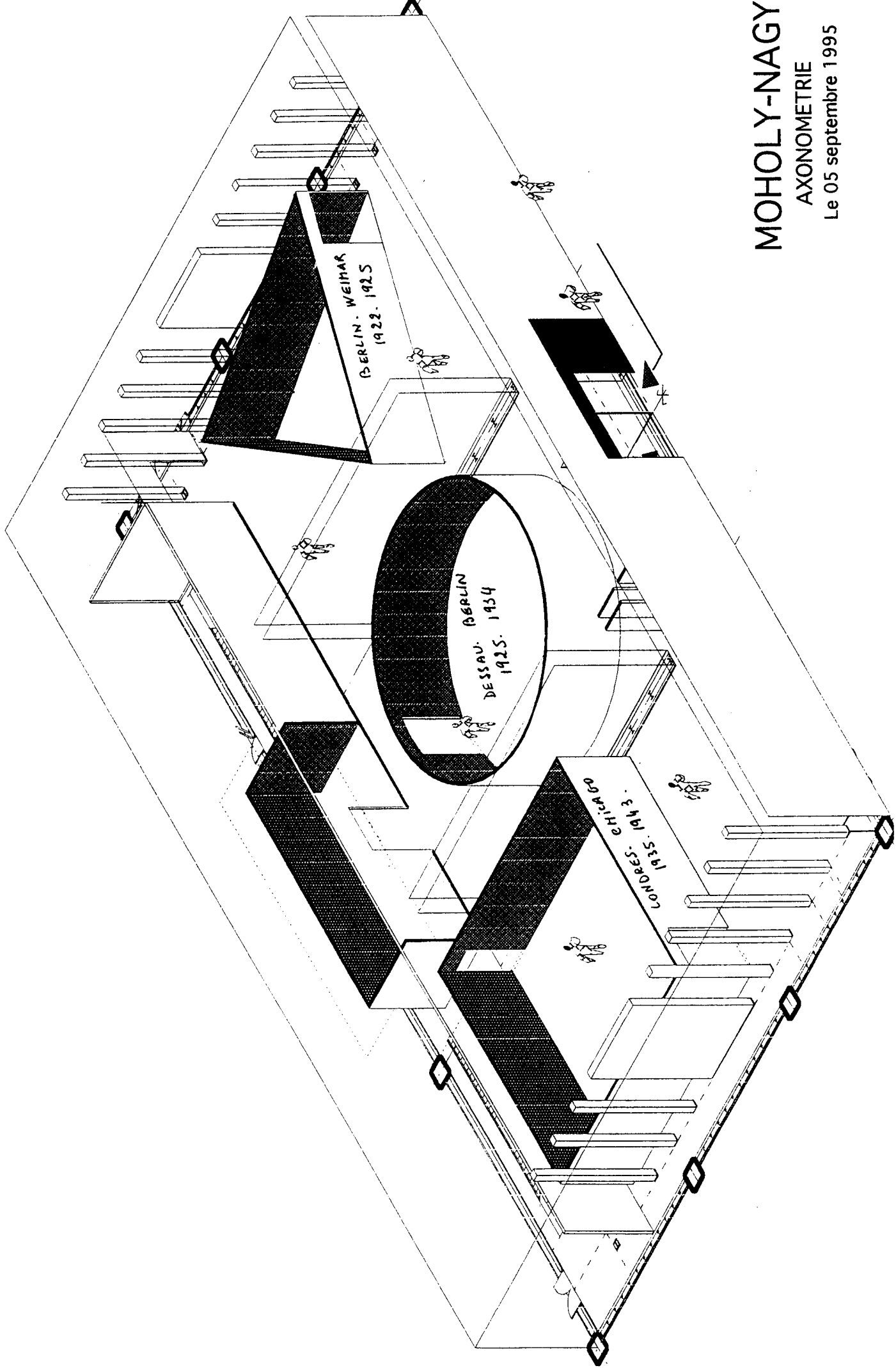
Animé par l'idée du "progrès technique", Moholy-Nagy ne cesse de parler dans ses écrits de ce qu'il appelle "évolution", une évolution qui va d'un niveau technique inférieur vers un niveau supérieur et qui finira par culminer dans les médias modernes (cinéma et photographie) et en tout dernier lieu, dans l'expression directe de la lumière.

Mais, comme son histoire se plaît à le démontrer, il n'existe en art ni évolution ni progrès. D'un point de vue historique le photogramme a constitué dans l'entre-deux-guerres, non pas un pont, mais une branche magnifique du tronc aux multiples ramifications que constitue l'art du XX^e siècle.

Herbert Molderings

Traduit de l'allemand par Patrick Kermann

Extraits du texte à paraître dans le catalogue de l'exposition.



MOHOLY-NAGY
AXONOMETRIE
Le 05 septembre 1995

Publication

LA PHOTOGRAPHIE AMÉRICAINNE de 1890 à 1965

Sous la direction de Peter Galassi

L'ouvrage important qui accompagne l'exposition intitulée « Photographie américaine 1890 - 1965 », a été réalisé sous la direction de Peter Galassi, conservateur en chef du département de la photographie au Musée d'art moderne de New York. Il comprend un texte de ce dernier, une préface d'Alain Sayag, conservateur au Musée national d'art moderne et co-commissaire de l'exposition, et est complété d'un texte de l'historien Luc Sante. L'ouvrage reproduit la totalité des oeuvres exposées en pleine page et en bichromie

Editions du Centre Georges Pompidou

Format : 24,8 x 29,2 cm - 256 pages

Illustrations : 192 bichromies

Prix : 280 F pour le broché & 350 F pour le relié

Prix de lancement du Mai du Livre d'Art :

224 F pour le broché & 280 F pour le relié

Du 21 mars au 30 juin 1996

Edition du Centre Georges pompidou

Service de presse : Danièle Alers

Tel : 44 78 41 27 / Fax : 44 78 12 58