

Roman Vishniac, *De Berlin à New York, 1920-1975*, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris, du 17 septembre 2014 au 25 janvier 2015

Ada Ackerman

Number 100, Spring–Summer 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/78507ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Ackerman, A. (2015). Review of [Roman Vishniac, *De Berlin à New York, 1920-1975*, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris, du 17 septembre 2014 au 25 janvier 2015]. *Ciel variable*, (100), 87–88.

Surrealist artist Roland Penrose once wrote that he and Julian Trevelyan were both “wondering how either of us could be of any use in an occupation so completely foreign to us both as fighting a war, we decided that perhaps our knowledge of painting should find some application in camouflage.”¹ Similarly, Ritter uses art as a sort of potent smokescreen to explore feminist concerns that are still topical and pressing today. With irrepressible wit and considerable savvy, she has created her own Enigma machine to decode secret histories of the early twentieth century.

Ritter covered some of the inner walls of the gallery with a huge painted mural in what look like outside zebra stripes. The dazzling Op Art-like stripes – think Hurtubise unfettered in real space or, better, Bridget Riley’s abstracts – are based on camouflage patterns that cloaked Allied navy ships during the First World War. Ritter’s design is drawn from an archival photograph, discovered in the course of her research, showing members of the Women’s Camouflage Corps covering a landlocked boat (used as a recruiting station in downtown New York City in 1918) with painted dazzle camouflage.

Other notable works in the exhibition include *Manifesto* (2014), a remarkable transliteration of Mina Loy’s 1914 “Feminist Manifesto” into shorthand – an abbreviated form of writing that was once used by stenographers taking dictation – and printed as an unlimited edition on newsprint. (Larger framed examples appear on an adjacent wall.) The stacks of newsprint on plinths themselves became sculptural objects *sans pareil*, and viewers were entreated

to leave with copies to add to their own collections. This feminist tract was an effective indictment of the Futurists’ self-proclaimed “scorn for women” and still enjoys resonance today. Loy is obviously an avatar of Ritter’s – a maverick author, artist, feminist, and inventor who hobnobbed in Paris in the 1920s with writers such as Djuna Barnes, Gertrude Stein, and Ezra Pound.

A video installation, titled *Siren* (2014), highlights a scene featuring Hedy Lamarr from the silent 1933 film *Extase* – in which she seems to be engaged in making erotic hand signals – and successfully dovetails it with the soundtrack from George Antheil’s 1924 avant-garde composition *Ballet mécanique*. Released with the promotional tagline “the most whispered-about

picture in the world,” *Extase* achieved some notoriety with its consummately erotic depiction of sex. None other than Henry Miller, probably obsessed with scenes of the young Lamarr swimming naked, penned an essay about it. Ritter brilliantly edits the footage without eroding its erotic resonance one iota to relate it to the landmark invention by Antheil and Lamarr of a “Secret Communication System,” widely known today as frequency hopping: the repeated switching of frequencies during radio transmission, in order to undermine “electronic warfare” – the unauthorized interception or jamming of telecommunications systems.

Ritter has shown herself to be an expert camouflageur in disguising and concealing her true intentions behind historical tropes of camouflage and secret coding systems. Using subterfuge, and adroitly mining and quoting from relevant archives, she encourages viewers to decipher her meanings, and to be rewarded and uplifted thereby.

In this exhibition, and its previous exhibition of works by Beth Stuart, Battat has shown a highly distinctive curatorial bent and featured tremendously reparative acts of artistic archaeology and scholarship, bringing a very compelling feminist aesthetic into the foreground of contemporary artistic production.

¹ Quoted in Peter Forbes, *Dazzled and Deceived: Mimicry and Camouflage* (New Haven: Yale University Press, 2009), 137.

The writer and curator **James D. Campbell** writes frequently on photography and painting from his base in Montreal.



Women's Camouflage Corps At Work, July 13, 1918, toned gelatin silver print, typewritten caption on paper, 23 x 19 cm, Western Newspaper Union Photo Service, photo: Paul Litherland



Mara, la fille de Vishniac, posant devant un magasin spécialisé dans la vente d'instruments de mesure du crâne afin de distinguer les «Aryens» des non «Aryens», Berlin, 1933, permission de l'International Center of Photography

Roman Vishniac

De Berlin à New York, 1920-1975

Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris

Du 17 septembre 2014 au 25 janvier 2015

Après avoir été présentée en 2013 à l'International Center of Photography de New York puis au Joods Historisch Museum d'Amsterdam, l'exposition Roman Vishniac est accueillie au Musée d'art et d'histoire du Judaïsme de Paris, qui avait déjà consacré au photographe une rétrospective en 2006. Avec un ensemble de plus de deux cent vingt œuvres, dont une très grande partie d'inédits, l'exposition entend renouveler notre regard sur un photographe que l'on connaît essentiellement en ce qu'il a cherché à sensibiliser l'opinion internationale au sort tragique des communautés juives d'Europe de l'Est en proie à la montée du nazisme, dans une campagne photographique qui se

transforme rapidement chez lui en geste passionné de sauvegarde d'un « monde disparu », pour reprendre le titre d'un de ses recueils¹.

Tout en montrant cette production bien connue, issue en majorité de commandes de l'American Jewish Joint Distribution Committee entre 1935 et 1939 et qui, à ce titre, s'inscrit dans l'histoire de la photographie sociale, l'exposition permet d'apprécier toute la diversité et l'inventivité de l'œuvre de Vishniac. Cette dernière évolue en effet au gré de ses différents exils et déplacements pendant cinquante ans, depuis la Russie jusqu'aux États-Unis, en passant par l'Allemagne, la France et l'Europe centrale, Vishniac s'imprégnant à

chaque fois de la culture photographique et visuelle de sa nouvelle terre d'accueil. Ainsi, à côté des travaux les plus célèbres, dont certains furent inclus en 1955 à l'accrochage de la fameuse exposition *Family of Man*, figurent des échantillons d'une production moins connue, où se déploient la capacité incessante à se renouveler et la propulsion à l'expérimentation formelle du photographe, pouvant aussi bien tendre vers Rodtchenko ou Man Ray que Cartier-Bresson ou encore Walker Evans. On s'émerveille, par exemple, de ses compositions expressionnistes berlinoises des années vingt, aux cadrages et aux éclairages audacieux, comme de ses très beaux portraits de célébrités new-yorkaises des années quarante (Einstein, Chagall, Josh White...). On découvre aussi plusieurs pans méconnus, voire inédits de son travail : documentation sur l'action des associations juives à Berlin dans la seconde moitié des années trente, reportages aux Pays-Bas en 1939 sur les centres d'entraînement et de reconversion à la vie agricole pour les juifs citadins souhaitant émigrer en Palestine, portraits des immigrants juifs aux États-Unis durant la guerre, images des préparatifs militaires de l'Amérique, photographies des camps de réfugiés juifs en Allemagne et en France après la fin du conflit mondial, clichés de Berlin dévastée... Ces images sont d'autant plus touchantes lorsque l'on sait que Vishniac ne récupéra qu'une petite partie de ses clichés pris avant son départ pour l'Amérique, au terme d'un long et complexe processus nécessitant de les faire transiter clandestinement via Cuba.

L'exposition ménage aussi quelques belles surprises : essais photographiques en couleur, films documentaires que l'on croyait perdus et, surtout, de splendides clichés de photomicrographie scientifique, pour laquelle Vishniac se passionna dès l'enfance. Si ces images étaient bien connues des biologistes et des entomologistes, qui y eurent largement recours pour illustrer leurs publications, en revanche, elles ne l'étaient absolument pas des historiens de la photographie – comme ont pu être longtemps ignorées les réalisations de Berenice Abbott pour le MIT.

Fruit d'une intense campagne de numérisation effectuée par l'International Center of Photography – plus de 10 000 négatifs, dont sont issus la plupart des clichés tirés en 2012 qui sont ici montrés –, l'exposition illustre les toutes dernières recherches menées par l'historienne de la photographie Maya Benton pour reconstituer l'itinéraire créatif et biographique de Vishniac. Cet état des lieux reste à approfondir, comme l'indiquent, dans le parcours, des appels récurrents à contribution. On a ainsi l'agréable impression de se trouver plongé dans un processus de recherche encore en cours, dans un récit aux potentialités encore ouvertes. Pour autant, l'exposition s'accompagne d'un appareil critique fourni, avec des cartels très détaillés pour la plupart des photographies présentées, permettant d'identifier les personnages et les lieux reproduits. Il est, par exemple, très émouvant de visionner le film où

s'exprime aujourd'hui le rescapé des camps David Eckstein, que Vishniac photographia à plusieurs reprises en 1937 en Pologne, alors qu'il était âgé de sept ans, et dont le portrait, l'un des plus célèbres du photographe, fut largement diffusé et reproduit dans les différentes campagnes de sensibilisation au sort des juifs polonais.

On apprécie, par ailleurs, l'effort des commissaires pour retracer le devenir et la circulation – et parfois la distorsion – de certaines images emblématiques de Vishniac dans tout un ensemble de brochures, de tracts, de journaux et de recueils. Ainsi en est-il du portrait iconique de la petite et frêle Sara, photographiée entre 1935 et 1937 à Varsovie et présentée, par exemple, selon les besoins, comme une réfugiée en Suède ou comme une enfant roumaine. Surtout, tout au long du parcours, se dessine l'image d'un artiste extrêmement conscient des enjeux sociaux et

politiques de sa pratique, recourant volontiers à des mises en abyme pour s'inscrire, littéralement, dans ses images, pour revendiquer son action de photographe. À cet égard, les clichés qu'il prend de Berlin entre 1932 et 1933 pour dénoncer l'emprise progressive des nazis sur l'espace et l'imaginaire publics sont saisissants. Par exemple, il n'hésite pas à photographier, dans un geste de défi, d'affirmation de soi et de résistance, sa propre fille, Mara, devant la vitrine d'un magasin spécialisé dans la vente d'instruments pour mesurer la différence entre crânes aryens et non aryens, afin de dénoncer l'ineptie de telles discriminations et de proclamer haut et fort son droit à occuper l'espace de la ville. De même, comme le révèle ses carnets, qu'on apprécie de voir exposés, il conserve soigneusement ses images, les compare à d'autres, réfléchissant intensément à leur valeur historique et à leur poids politique. Vishniac apparaît ainsi comme pleinement investi de sa mission de producteur et de diffuseur d'images, un bel exemple de photographe engagé – « *a concerned photographer* », pour reprendre l'expression de Cornell Capa.

1 Roman Vishniac, *Un monde disparu* [titre original : *Die Farshvundene Velt: Idishe shtet, Idishe mentshn*], Paris, Seuil, 1984 [1947].

Ada Ackerman est chargée de recherches au CNRS, au laboratoire THALIM. Historienne de l'art, spécialiste d'Eisenstein, elle a consacré à ce dernier un ouvrage tiré de sa thèse, Eisenstein et Daumier, des affinités électives (2013). Elle prépare actuellement un recueil sur la bibliothèque et les lectures d'Eisenstein, à paraître aux éditions Caboose en 2015, ainsi qu'un ouvrage sur ses rapports aux théories de l'empathie. Elle travaille également sur une exposition autour de la figure du Golem, qui se tiendra au Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, à Paris.



Ernst Kaufmann, au centre, et deux jeunes sionistes non identifiés, en sabots, se forment aux techniques de construction dans une carrière, Werkdorp Nieuwesluis, Wieringermeer, Pays-Bas, 1939, permission de l'International Center of Photography

5^e édition des Rencontres internationales de la photographie en Gaspésie

De la mi-juillet à la mi-septembre 2014

Distribuées dans treize municipalités du territoire gaspésien, les expositions présentées dans le cadre de cette cinquième édition des Rencontres occupent vingt et un lieux intérieurs ou extérieurs, un défi logistique en matière de commissariat. Plus de 800 km de routes : c'est dire à quel point l'évènement constitue tout autant un rendez-vous avec la photographie qu'avec le territoire et le paysage gaspésien. Intégrées à différents lieux particuliers – parcs, bâtiments historiques, centre d'artistes, musée –,

les expositions deviennent en effet une manière unique et originale de découvrir les tendances les plus récentes de la photographie en même temps qu'un coin du pays.

Rappelons d'ailleurs que cette manifestation photographique est née en 2009 sous l'appellation *Parcours du point de vue*. Inspiré par un projet de l'artiste suisse Jean-Daniel Berclaz¹, Claude Goulet, directeur et fondateur des Rencontres, invita cinq photographes à parcourir le territoire gaspésien,