

Centre
Pompidou-Metz

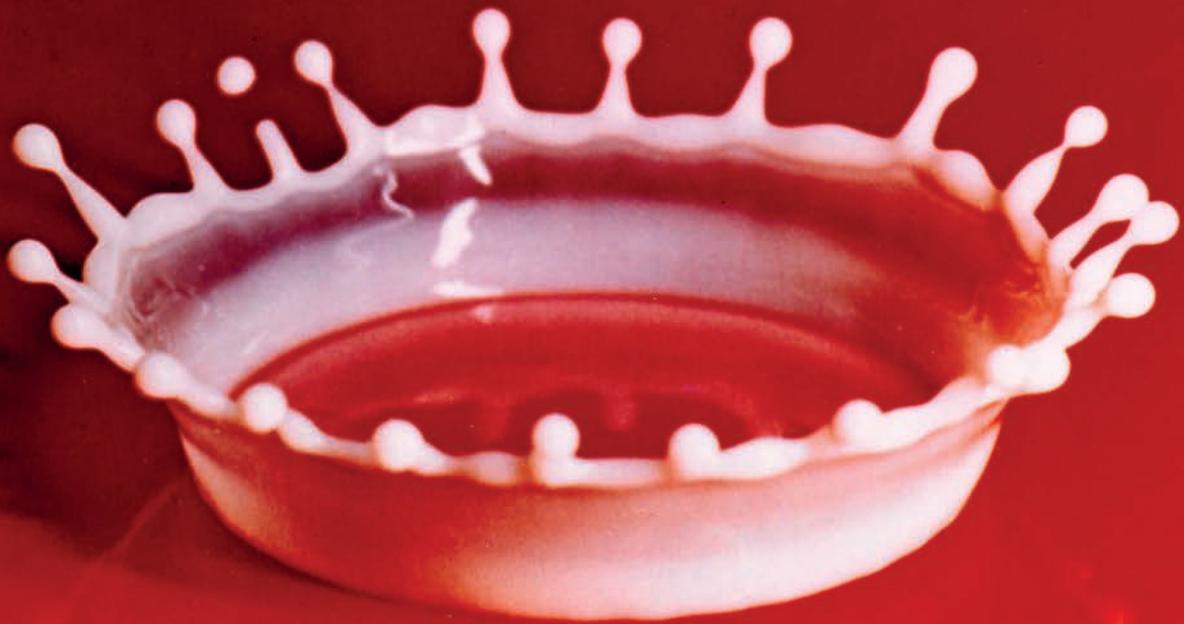


Die Zeit in Farbe sehen

Die Herausforderungen der Fotografie

PRESSEMAPPE

13.07 → 18.11.24



INHALT

1. PRÄSENTATION	04
2. GESPRÄCH MIT DEM KURATOR	08
3. KÜNSTLERLISTE	10
4. PARCOURS DER AUSSTELLUNG	11
5. BEGLEITPROGAMM	20
6. PARTNER	22
7. BILDMATERIAL FÜR DIE PRESSE	24

1. PRÄSENTATION

DIE ZEIT IN FARBE SEHEN DIE HERAUSFORDERUNGEN DER FOTOGRAFIE

vom 13. Juli bis 18. November 2024

Galerie 2

Kurator: Sam Stourdzé

Vom 13. Juli bis 18. November 2024 hält die Ausstellung Die Zeit in Farbe sehen und damit die Fotografie in all ihren Formen Einzug in das Centre Pompidou-Metz. Kuratiert wird die Ausstellung von keinem Geringeren als Sam Stourdzé, einem der renommiertesten Spezialisten für Fotografie, der heute Direktor der Villa Medici in Rom ist. Zuvor leitete er von 2014 bis 2020 die Rencontres d'Arles und von 2010 bis 2014 das Élysée in Lausanne. Für die Ausstellung hat er fast 250 Werke von 50 Fotografen zusammengetragen und bietet damit eine einmalige Übersicht über die großen technischen Herausforderungen, die die Geschichte der Fotografie geprägt haben. Auf das Publikum warten außergewöhnliche Werke: äußerst seltene Fotoplatten, die Restaurationsarbeiten an italienischen Renaissance-Meisterwerken dokumentieren, selten gezeigte Exemplare von Gustave Le Grays als Marines bekannten Meeresbildern oder auch im Autochromverfahren angefertigte Farbaufnahmen aus der Sammlung Albert Kahn, die eigens für die Ausstellung restauriert wurden.

Optische und mechanische Geräte, chemische Verfahren, innovative physikalische Eigenschaften... Lange wurde die Technik den objektiven Wissenschaften zugerechnet. Und doch ist sie weit mehr als simples Mittel zur fotografischen Produktion: Ihre Weiterentwicklung ging allen großen ästhetischen Revolutionen in der Fotografie voraus oder war gar ihr Auslöser.

Die drei Abschnitte des Ausstellungsrundgangs widmen sich den zentralen Fragen, die sich in der Geschichte des reproduzierten Bildes stellten – in ihren Anfangszeiten, mit dem Aufkommen der Momentaufnahme, mit der die Disziplin in der „Moderne“ ankam, und zu ihrem Verhältnis zur Farbe, mit der die fotografische Praxis eine unvergleichliche Demokratisierung erlebte. Innerhalb jeder Ausstellungssektion wird die fotografische Arbeit eines bekannten Vertreters der Disziplin in besonderem Maße gewürdigt. Neben Constantin Brancusi, der die

Reproduzierbarkeit des Bildes für seine Zwecke nutzte und Hunderte von fotografischen Interpretationen seiner Skulpturen schuf, Harold Edgerton, dem es in den 1950er-Jahren gelang, die Zeit im Bild zu bannen, um sie dann wieder zu zerlegen, und Saul Leiter oder Helen Levitt, Pioniere der Farbfotografie, die der Realität durch ihr Spiel mit Flächen und Farben Poesie einhauchten, rückt die Ausstellung eine Vielzahl von Künstlerinnen und Künstlern ins Licht, die unbekannte Facetten der Fotografie erkundet haben.

Bei der Ausstellung, die zwischen den Zeiten hin und her springt, finden bahnbrechende Arbeiten von Fotografen des 19. und 20. Jahrhunderts mit Werken zeitgenössischer Künstler zusammen – von Hans Peter Feldmann, dessen Installation *Shadow Play* auf die Camera obscura verweist, mit der die Geschichte des reproduzierten Bildes ihren Anfang nahm, bis zu Dove Allouche, Ann Veronica Janssens, Laure Tiberghien und Hugo Deverchère, deren Werke entlang des gesamten Rundgangs die zahlreichen Wege anzeigen, die sich durch die technischen Bearbeitungen des Mediums auch heute noch eröffnen.

Endlose Reproduzierbarkeit

Mit seinem Essai *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* fasste Walter Benjamin 1935 die große Herausforderung in Worte, der sich mit dem Aufkommen der Fotografie im 19. Jahrhundert alle Künste stellen mussten: der Entweihung des Werkes durch die Möglichkeit seiner unmittelbaren und endlosen Reproduzierbarkeit. Gleichwohl der Begriff der Reproduktion das Zentrum des fotografischen Prozesses bildet, versuchen Künstlerinnen und Künstler seit jeher, die Herausforderungen neu zu definieren – sei es auf formaler oder konzeptueller Ebene. Constantin Brancusi,

die erste zentrale Figur der Ausstellung, fotografierte seine eigenen Werke nicht aus dokumentarischer Sorgfalt, sondern er verlieh seinem Verständnis der Skulpturen mit den Fotografien Gestalt. Die zahlreichen Ansichten, die er im Atelier von seinen Skulpturen fotografierte, offenbaren seine Lust an der Inszenierung, bei der er kein Detail dem Zufall überließ – von der Position des Sockels bis zur Beleuchtung, nicht zu vergessen der farbliche Hintergrund zur Regulierung der Lichtverhältnisse.

Seit ihren Anfängen diente die Fotografie als Mittel zur Objektivierung der Realität. Sie machte das zugänglich, was sich bis dahin der Beobachtung entzogen hatte, und erwies sich als herausragendes Werkzeug zur Dokumentation, Verbreitung und Förderung der großen Errungenschaften der modernen westlichen Geschichte. Zwischen 1858 und 1862 erstellten die Gebrüder Bisson rund einhundert Panoramafotos alpiner Landschaften. Ihnen ist es zu verdanken, dass Berge und Gipfel, bis dahin als unwirtlich wahrgenommen oder schlicht unbekannt, auf ihren Bildern nun problem- und gefahrlos erreicht werden konnten. Gleichzeitig entwickelte auch die Astrofotografie sich rasch weiter.

Den entscheidenden Impuls setzten die Gebrüder Henry, die 1884 die erste Sternenkarte erstellten und zahlreiche Planeten, Sterne und astronomische Phänomene fotografierten. Ihre Bilder fanden sowohl in der Wissenschaftswelt als auch in der allgemeinen Öffentlichkeit weite Verbreitung. In dieser Hinsicht erinnern die berühmten NASA-Fotos von der Eroberung des Weltraums in den 1960er-Jahren, die in Frankreich nur selten zu sehen sind, daran, in welchem Maße die Fotografie unsere Vorstellungswelten strukturiert – vor allem dann, wenn sie einem politischen Ziel dient. Eine weitere Eroberung fand in der Welt des unendlich Kleinen statt, wo die Fotografie das Mikroskop verdrängte. Nach und nach verlässt sie den Bereich der Wissenschaft und wird zum visuellen Experiment. Ihre Weihen erhält sie insbesondere durch die Fotografin Laure Albin Guillot, die sie 1931 ganz unmissverständlich in „micrographie décorative“ – dekorative Mikrografie - umtaufte.

Die Zeit festhalten

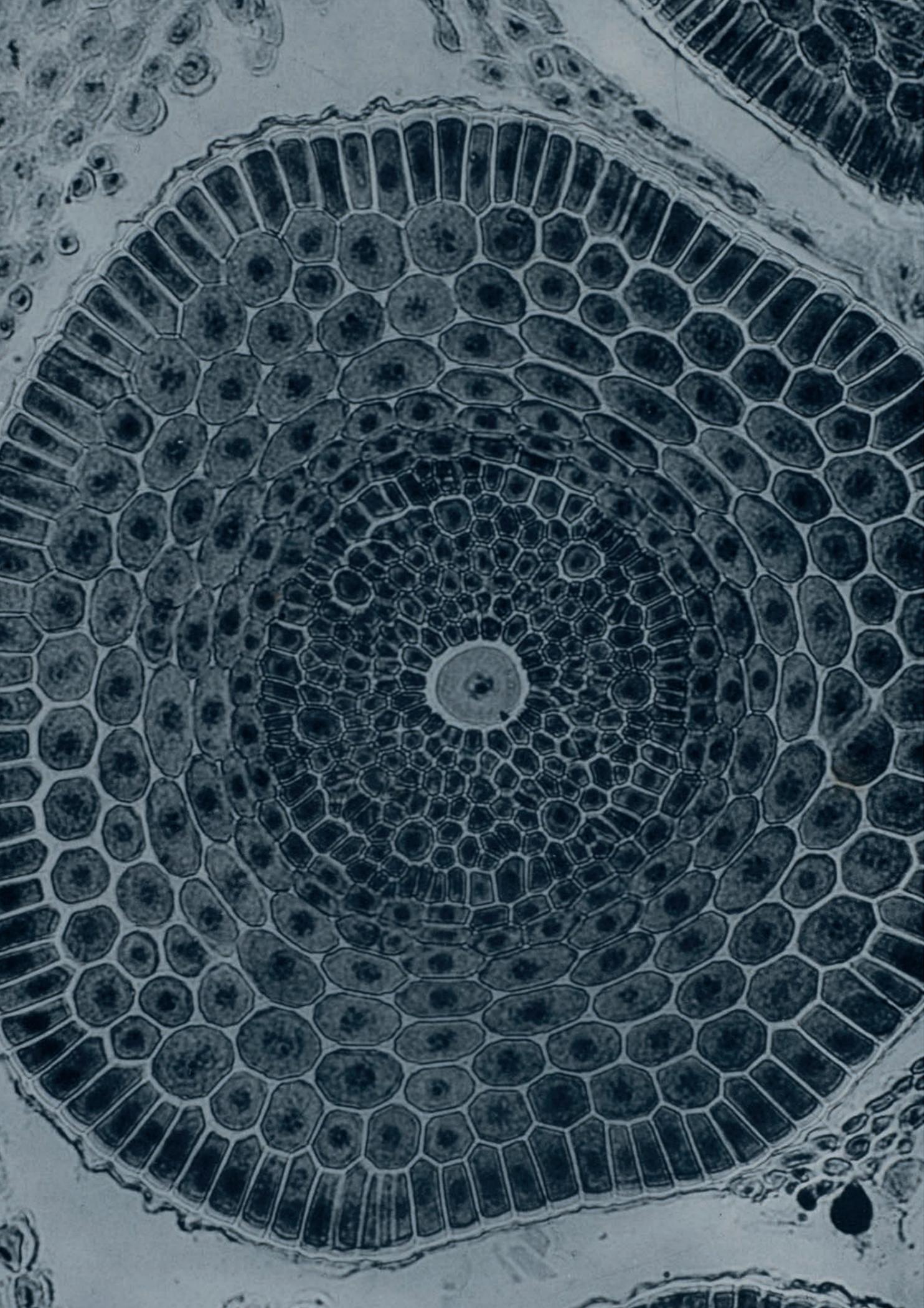
Den radikalsten Wandel erlebte die Fotografie mit dem Aufkommen der Momentaufnahme, die 1841 mit dem

ersten Negativ-/Positivverfahren der Geschichte möglich wurde. Es ist den erheblich verkürzten Belichtungszeiten zu verdanken, dass Gustav Le Gray ab 1856 seine als *Marines* berühmt gewordenen Fotografien von Meereslandschaften machen konnte, deren pittoreske Ästhetik auf die Codes der Landschaftsmalerei verweist. Mit der Möglichkeit der Momentaufnahme wurde das Verhältnis zum Werkzeug auf ganzer Linie untergraben: Die Fotografie war nicht mehr einfach ein Mittel, um ein zuvor geplantes Bild zu produzieren, sondern wurde zum Selbstzweck – samt der schwindelerregenden Unendlichkeit an Möglichkeiten, die das mit sich brachte. Le Gray musste allerdings noch eine Herausforderung bewältigen: Wenn er den bedeckten, wolkigen Himmel wiedergeben wollte, erschien das Meer unterbelichtet und dunkel; im umgekehrten Fall war der Himmel überbelichtet und verschwand. So kam es, dass Gustave Le Gray die ersten manipulierten Bilder, die ersten Fotomontagen der Geschichte erstellte. Dazu fügte er ein Negativ für den Himmel und ein weiteres für das Meer zu einem Bild zusammen, und erreichte außerdem eine perfekte Dichte vom Meer bis zum Himmel.

Die Genauigkeit und Präzision der neuen Verfahren ebneten den Weg für verschiedene Experimente im Kontext der technischen Moderne des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die sich an der Geschwindigkeit berauschte. Die bahnbrechenden Arbeiten der Physiker Eadweard Muybridge und Étienne-Jules Marey stellten in den USA und Frankreich das Verständnis der menschlichen und tierischen Physiologie auf den Kopf.

Dank der Technik der Chronofotografie, 1882 von Étienne-Jules Marey erfunden, war es nun möglich, eine schnelle Folge von Bildern aufzunehmen, die binnen einer tausendstel Sekunde auf einer einzigen Oberfläche aufgezeichnet wurden, um so Bewegungsabläufe sichtbar zu machen, die mit dem bloßen Auge nicht wahrnehmbar waren. Die Revolution verbreitete sich bald über den Bereich der Fotografie hinaus und erreichte die visuellen Künste – wo sie den Recherchen der Futuristen um 30 Jahre vorausging und den Weg für den frühen Film ebnete – sowie die Medizin und die Naturwissenschaften.

Gemeinsam machten Kunst und Wissenschaft sich daran, die Grenzen des Sichtbaren neu auszuloten. Harold Edgerton, Professor für Elektrotechnik am Massachusetts Institute of Technology (MIT), brachte die fotografische



Momentaufnahme mit seinem Stroboskop an ihre Grenzen. Der Milchtropfen, den Edgerton im freien Fall genau in der Sekunde ablichtete, in der er auf eine glatte Oberfläche traf, verkörperte Edgertons Absicht, das Vergehen der Zeit im Bild zu bannen. Edgerton war besessen von seinen Recherchen: Von der Aufnahme der ersten Krone aus Milchspritzern im Jahr 1936 bis zu der Version in leuchtenden Farben von 1957, die durch ihre eindrucksvolle optische Klarheit besticht, sollten zwei Jahrzehnte vergehen. Damit konnte die Fotografie einen weiteren Durchbruch zur Vollendung bringen: das Festhalten der Zeit.

Farbe fixieren

Bleibt noch eine letzte Herausforderung: das Festhalten von Farben – was zunächst ein Privileg der Wissenschaft blieb: von den bahnbrechenden Experimenten Louis Ducos de Haurons, der 1877 die erste Farbfotografie der Geschichte anfertigte, bis zu den Autochromen, die im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts ungemein beliebt waren. Davon zeugt auch die humanistische Utopie des Bankiers Albert Kahn, der Archive des Planeten anlegen wollte. Yvonne Middleton, eine Pionierin der Farbfotografie aus England, verlieh dem Medium in den 1930er-Jahren burleske und exzentrische und erstmals auch feministische Qualitäten. Es ist Saul Leiter, einem der größten Farbfotografen, zu verdanken, dass die Farbfotografie sich als eigener fotografischer Stil etablieren konnte. Er erklärte einmal: „Die Malerei ist herrlich. Ich liebe die Fotografie, aber ich bin nicht sicher, dass die Fotografie das kann, was die Malerei kann.“ Und dennoch gelang es ihm, das in Farbe wiederzugeben, was zuvor kaum jemandem zu vermitteln gelungen war. Saul Leiter spielte mit großen Flächen und einer häufig monochromen Palette, er bearbeitete die Farbe und war damit Wegbereiter für Helen Levitt, William Eggleston, Joel Meyerowitz oder Stephen Shore, gleichwohl er paradoxerweise erst nach ihnen berühmt wurde.

Die Zeit in Farbe sehen : drei Momente, in denen der technische Fortschritt es möglich machte, die großen Errungenschaften der Fotografie auf Papier zu bannen: ein Bild zu reproduzieren, die Zeit festzuhalten und Farben auf Papier zu bringen... Mit diesen Utopien, die nacheinander Wirklichkeit wurden, erinnert uns die Fotografie daran, wie bedeutend sie für die Entdeckung der Welt, wie wir sie kennen, war und ist. Sie gibt zu sehen, behauptet ihre politische und gesellschaftliche Subjektivität. Wir betrachten sie als selbstverständlich und vergessen dabei manchmal, dass es auch eine technische Herausforderung ist, die Welt auf ein Bild zu bannen – und vor allem eine unendliche Inspirationsquelle für die Kunst.

2. GESPRÄCH MIT DEM KURATOR

SAM STOURDZÉ

Was bewegt einen heute dazu, sich mit Geschichte der Fotografie in Zeit und Farbe auseinanderzusetzen?

Die Ausstellung ist ein langer Spaziergang durch die Geschichte der Fotografie. Ich wollte auf die großen Errungenschaften der Fotografie zurückkommen – die Möglichkeit, ein Bild überhaupt festzuhalten, die Momentaufnahme und schließlich die Farbfotografie. Diese Errungenschaften sollten den Künstlern – die häufig Wissenschaftler waren – neue künstlerische Perspektiven eröffnen. Ihr Traum, auf Papier zu bannen, was man sieht, wurde zur Obsession, zur Gralssuche. Der technische Fortschritt bringt sie diesem Ziel immer ein Stückchen näher, doch es wird trotzdem immer eine Art unerreichbare Utopie bleiben, denn ein Abbild der Realität kann nie die Realität selbst sein.

Die Arbeiten der in der Ausstellung versammelten jungen Fotografinnen und Fotografen treten in einen Dialog mit den Pionieren der Fotografie. Wie haben Sie diesen Dialog gestaltet?

Die Ausstellung ist keine historische Ausstellung, sondern eine Reise. Die unterschiedlichen Medien kommunizieren untereinander, es gibt ein wenig Malerei – die Mona Lisa! -, ein wenig Bildhauerei – die Pferde von Degas. In jedem der drei Kapitel verweilen wir bei den vier Künstlergestalten, die den roten Faden der Ausstellung bilden: Brancusi, Edgerton, Levitt und Leiter. Einige der vertretenen zeitgenössischen Fotografinnen und Fotografen widmen sich der kritischen Auseinandersetzung mit dem Medium, analysieren die Fotografie und stellen sich dieselbe Frage, die schon ihre Vorgänger und Vorgängerinnen bewegte: Was ist Fotografie?

Wodurch haben Sie sich bei der Auswahl der Werke leiten lassen?

Von der wunderbaren Vorstellung, durch die Fotografie zu spazieren. Für die Ausstellung konnten wir verschiedene sehr besondere Leihgaben zusammentragen, darunter

bedeutende historische Stücke wie die allerersten Farbfotografien vom Ende des 19. Jahrhunderts.

Was kommt Ihnen bei dem folgenden Zitat von Saul Leiter in den Sinn: „Die Malerei ist wundervoll. Ich liebe die Fotografie, aber ich bin nicht sicher, ob die Fotografie das kann, was die Malerei kann.“

Ich bewundere Saul Leiter sehr. Ich habe ihn am Ende seines Lebens kennengelernt. Er war immer ein bisschen mürrisch. Er hätte sich Anerkennung als Maler gewünscht. Es ist ihm zwar gelungen, den Blick des Malers in seine Fotografie einzubringen, Farben flächig zu gestalten, Bildebenen miteinander zu verflechten. Doch was er mit seinen Farbaufnahmen erreicht hat, ist ihm in der Malerei nie gelungen ... Er ist ein großer Fotograf. Was das Zitat angeht, so glaube ich, dass man „Malerei“ auch durch „Fotografie“ ersetzen kann: „Die Fotografie ist wundervoll. Ich liebe die Malerei, aber ich bin nicht sicher, ob die Malerei das kann, was die Fotografie kann.“ Ich denke, das ist ein bisschen das, worum es in der Ausstellung geht.

Wie sehen Sie die Zukunft der Fotografie vor dem Hintergrund der digitalen Revolution?

Die digitale Revolution ist eine weitere Errungenschaft. Sie wird in der Ausstellung nicht thematisiert. Es ist vielleicht noch ein bisschen zu früh zu beurteilen, welche ästhetischen Entwicklungen sie anstoßen wird.

Welches der 300 Ausstellungsstücke liegt Ihnen ganz besonders am Herzen?

Die Ausstellung ist mit über 300 Werken sehr umfangreich. Was mich besonders interessiert, sind die Annäherungen. Douche Allouche im Dialog mit der Mona Lisa zu erleben, Degas mit Muybridge, Laure Tiberghien mit Ducos du Hauron ... Und es gibt sehr bemerkenswerte Ensembles: Edgerton bildet beinahe eine Ausstellung in der Ausstellung. Middleton ist eine echte Entdeckung, und an Saul Leiter kann man sich einfach nicht sattsehen.

KURZLEBENS LAUF

Sam Stourdzé wurde 1973 geboren. Seine Spezialgebiete sind das zeitgenössische Bild und die Verflechtungen von Kunst, Fotografie und Film. Er hat bereits zahlreiche Ausstellungen kuratiert und ist Autor diverser Referenzwerke.

Als ehemaliger Stipendiat der Académie de France à Rome – Villa Médicis im Jahr 2007 war Stourdzé von 2014 bis 2020 Direktor der Rencontres d'Arles, nachdem er von 2010 bis 2014 das Musée d'Élysée im schweizerischen Lausanne geleitet hatte. Außerdem zeichnete er als Chefredakteur verantwortlich für die Fotografiezeitschrift ELSE.

In den sechs Jahren, in denen er die Rencontres d'Arles leitete, organisierte er 225 Ausstellungen, feierte 2019 das 50-jährige Bestehen des Festivals, initiierte eine chinesische Ausgabe des Festivals in Xiamen (Jimei x Arles International Photo Festival) und gründete gemeinsam mit der Région Hauts-de-France das neue Institut de la Photographie in Lille. Als Leiter der Rencontres d'Arles hat er die Fotografie für den Dialog mit anderen Disziplinen wie zeitgenössische Kunst, Musik, Film, Architektur und Literatur geöffnet.

Sam Stourdzé ist seit 2020 Direktor der Académie de France à Rome – Villa Médicis. Das Herzstück seines Projekts bildet der Begriff der Mobilität in Kunst, Gesellschaft und Europa.



© Alle Rechte vorbehalten

„Die Ausstellung ist ein langer Spaziergang durch die Geschichte der Fotografie. Ich wollte auf die großen Errungenschaften der Fotografie zurückkommen – die Möglichkeit, ein Bild überhaupt festzuhalten, die Momentaufnahme und schließlich die Farbfotografie.“

3. KÜNSTLERLISTE

Berence ABBOTT
 Laure Albin GUILLOT
 Dove ALLOUCHE
 James ANDERSON
 Anonyme, d'après Léonard De Vinci
 Louis-Auguste et Auguste-Rosalie BISSON
 Constantin BRANCUSI
 BRAUN, CLÉMENT & CIE
 Léon BUSY
 Paul CASTELNAU
 Georges CHEVALIER
 Fernand CUVILLE
 Edgar DEGAS
 Henri DESLANDRES
 Hugo DEVERCHÈRE
 Louis DUCOS DU HAURON
 Harold Eugene EDGERTON
 William EGGLESTON
 Hans-Peter FELDMANN
 Achille FERRARIO (FRATELLI ALINARI)
 Frédéric GADMER
 Fernand Valentin GOSSART
 GOUPIL & CIE
 Philippe HALSMAN
 Paul-Pierre et Prosper-Mathieu HENRY

Ann Veronica JANSSENS
 Gustave LE GRAY
 Saul LEITER
 Auguste LÉON
 Helen LEVITT
 Albert LONDE
 Étienne-Jules MAREY
 Joël MEYEROWITZ
 MADAME YEVONDE (Yevonde MIDDLETON, dit)
 Gjon MILI
 Abelardo MORELL
 Eadweard MUYBRIDGE
 Nasa
 Arnold Abner NEWMAN
 Constance NOUVEL
 Jean PAINLEVÉ
 Stéphane PASSET
 Auguste PONSOT
 Gerhard RICHTER
 Wilhelm Conrad RÖNTGEN
 Thomas RUFF
 Camille SAUVAGEOT
 Stephen SHORE
 Edward STEICHEN
 Hiroshi SUGIMOTO
 Laure TIBERGHEN

4. PARCOURS DER AUSSTELLUNG



SEHEN

HANS-PETER FELDMANN

Was bedeutet es, zu sehen? Schon vor der Erfindung der Fotografie bestimmte die Erkenntnis, dass man die Wirklichkeit nur verstehen kann, wenn man sie sich vor Augen führt, die ersten optischen Experimente. Mit *Shadow Play (Paris)* verfremdet Hans-Peter Feldmann das klassische Experiment des berühmtesten von ihnen, der Camera obscura, einem entfernten Vorläufer der Fotografie, die es ermöglichte, mittels eines kleinen Lochs in einer Dunkelkammer das umgekehrte und verkehrte Bild der Szenerie zu projizieren. Doch gibt Feldmann ihr ihre verloren gegangenen Ambitionen zurück: einer ernsthaften Auseinandersetzung mit der Realität zieht er das Spektakel vor. Als Sammler von Nippes und altem Spielzeug versammelt er hier etwa vierzig Objekte, die in einem seltsamen mechanischen Ballett zum Leben erwachen. Im Grunde, so sagt uns der Künstler, ist das, was wichtiger ist als der Gegenstand, sein Bild – reduziert auf eine tanzende Silhouette an der Wand. Und wenn sie existiert, dann deshalb, weil sie vielfältig ist.



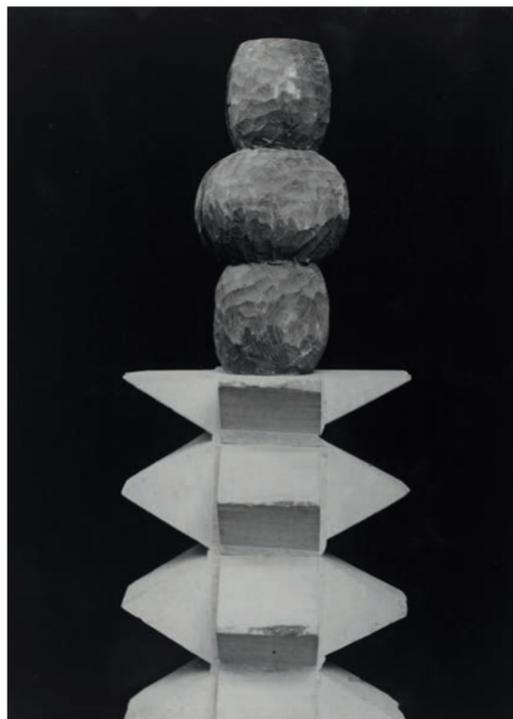
Hans-Peter Feldmann, *Shadow Play (Paris)*, 2011
 Holz, Elektromotoren, Lampen, Metall, Keramik,
 Kunststoff, Papier, Stoff, Glas, Weißblech. Variable Größen.
 Collection Centre Pompidou, Paris Musée national d'art moderne -
 Centre de création industrielle, AM 2012-64 © Adapp, Paris 2024



Goupil & Cie, *La Joconde, reproduction de peinture*, 1864
Abzug auf Albuminpapier, 25 x 17 cm
Paris, musée d'Orsay PHO 1991 12 274

DIE EROBERUNG DER WERKE

Unter den hundertzehn bekannten Kopien der Mona Lisa zeugt das von einem Maler der Italienischen Schule des 17. Jahrhunderts erstellte Gemälde davon, wie wichtig es war, das Auge und die Hand der Maler an den Werken der Meister zu schulen. Zwei Jahrhunderte später führt die Möglichkeit, sie mechanisch zu reproduzieren, zu einer massiven Verbreitung dieser Bilder in der visuellen Kultur. Der Künstler und Theoretiker Gustave Le Gray, der 1855 die unendlich reproduzierbare Muse *Mona Lisa* nach einer Zeichnung von Aimée Millet fotografierte, manipulierte die chemischen Wirkstoffe in seinen Abzügen, um so die Vielfalt ihrer Farbtöne zu untersuchen. Als ausgebildeter Maler beanspruchte er ein ästhetisches Denken in Bezug auf die Fotografie, die mehr interpretiert als zeigt. 1895 stützte sich eine Restaurierungskampagne von Leonardo da Vincis *Das letzte Abendmahl* zum ersten Mal auf großformatige Fotografien. Auch die zahlreichen Ansichten von Botticellis Meisterwerken hinterfragen die Informationen, die das fotografische Bild zu Archivierungszwecken transportiert. Mit dem Werk *Repeint*, einer fast eine Million Mal vergrößerten Fotografie einer Farbprobe, die einem italienischen Renaissance-Gemälde im Louvre entnommen wurde, verlagert Dove Allouche die Reproduktion von Kunstwerken



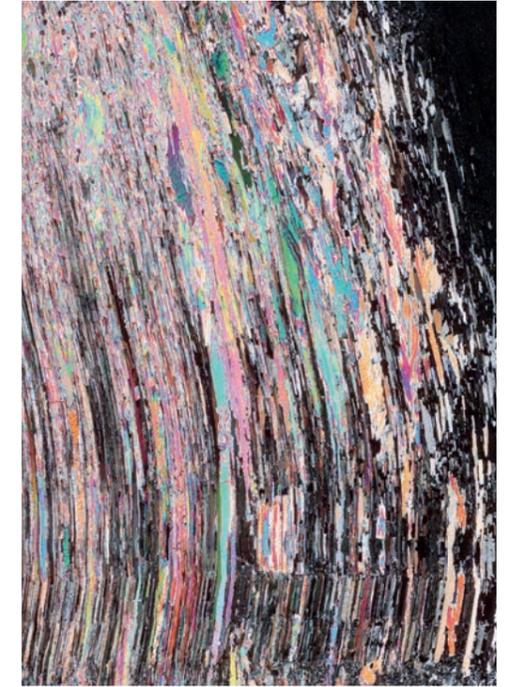
Constantin Brancusi, *Plante exotique*, 1925,
Silbergelatineabzug, 39,9 x 29,9 cm x Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle 647
© Succession Brancusi - Adagp, Paris 2024

CONSTANTIN BRANCUSI UND DIE FOTOGRAFIE

„Warum sollte man über meine Skulpturen schreiben? Warum nicht einfach ihre Fotos zeigen?“ Für Constantin Brancusi war die Fotografie nicht nur ein dokumentarisches Hilfsmittel, sondern ein Studienmaterial für die Gestaltung seiner Skulpturen. Er begann 1904, als er sich in Paris niederließ, mit der Fotografie. Als 1914 eine Reihe seiner Skulpturen in New York ausgestellt wurde, war Brancusi mit den Aufnahmen, die er erhielt, unzufrieden und beschloss, seine Arbeit von nun an selbst zu fotografieren. Unterstützt von seinem Freund Man Ray, der ihn beim Kauf von Fotomaterial beriet, richtete er in den 1920er Jahren in seinem Atelier ein Labor für diesen Zweck ein. Die Serie, die er zwischen 1920 und 1940 schuf, offenbart seinen Anspruch an die Inszenierung, wobei er kein Detail dem Zufall überlässt: von der Position des Sockels über die Beleuchtung bis hin zu den farbigen Hintergründen, um das Licht zu kontrollieren.

DIE EROBERUNG DES UNSICHTBAREN

Ende des 19. Jahrhunderts, als die tiefen Sehnsüchte einer expandierenden Welt zum Ausdruck kamen, öffneten die neuen Methoden zur Aufzeichnung der Wirklichkeit den Weg für zahlreiche Experimente. Von der Erfindung der Mikrofotografie bis zur Entdeckung der Röntgenstrahlen durch Wilhelm Röntgen im Jahr 1895 geht die Wirklichkeit über die simple Beobachtung mit dem bloßen Auge hinaus. Nach und nach verlagert sich die Darstellung des unendlich Kleinen vom wissenschaftlichen Bereich in den der Künste. Jean Painlevé, der der Film-Avantgarde nahestand, eröffnete seinen Beobachtungen des Unterwasserlebens neue traumhafte Perspektiven, während Laure Albin Guillot 1931 die dekorative Anwendung ihrer mikroskopischen Ansichten von Pflanzen- und Mineralienzellen für sich beanspruchte. Die Eroberung des Unsichtbaren erstreckt sich heute auch auf die unterirdische Materie: Die Fotografien von Dove Allouche, die aus fein geschnittenen Lamellen von Sedimentgestein entstanden, zeigen die noch unerforschten Möglichkeiten des Mediums Fotografie.



Dove Allouche, *Evaporite_19*, 2019
Lambda-Silberabzug von einem dünnen Objektträger
aus einem Gipsblock entnommen, 175 x 125 cm
Paris, collection particulière Photo Dove Allouche © Adagp, Paris 2024

DIE EROBERUNG DES WELTRAUMS

Von den ersten astronomischen Fotografien bis hin zu den Apollo-Missionen der Nasa war der Weltraum der Schauplatz eines von Bildern angeführten Kampfes. Ende des 19. Jahrhunderts wurden die Fototechniken weiterentwickelt, und die Empfindlichkeit der Platten ermöglichte die Aufnahme von Objekten, die mit dem Teleskop unsichtbar waren. Die Gebrüder Henry produzierten eine große Anzahl von Sternenfotos und brachten die Kenntnisse über die Mondoberfläche auf ein neues Niveau der Detailgenauigkeit. In den 1960er Jahren übernahmen die Bilder aus dem Weltraum, die letzten Ikonen seiner Eroberung, die schwierige Aufgabe der Fotografie, uns eine Welt zu zeigen, zu der nur sie Zugang hat. Sie durchdringen die Medien in einem Maße, dass sie für zeitgenössische Künstler zu Bildern werden, die es zu durchbrechen gilt. Für Thomas Ruff, dessen Fotografien aus wissenschaftlichen Archiven und Zeitschriften stammen, wie auch für Hugo Deverchère, der Erdansichten anhand einer Aufnahmetechnik erstellt, die von Astronomen für die Weltraumbeobachtung verwendet wird, geht es darum, diese Bildsprache vom Register der Wissenschaft in das Register des Erhabenen zu verlagern.



Nasa, *Première sortie extravéhiculaire non attaché (Bruce McCandless II)*, 1984
Zeitgenössischer chromogener Abzug auf Papier
"This Paper Manufactured by Kodak", 33,6 x 26 cm
Paris, collection Jean-Fabien G. Phinera

DIE ZEIT

DIE EROBERUNG DER BERGE

Die Berge sind noch *Terrae incognita*, als die Brüder Bisson, hervorragende Forscher und Techniker, beginnen, die Berggipfel zu fotografieren. Zwischen 1855 und 1862 fertigen sie fast hundert Panoramaaufnahmen der Bergketten des Mont-Blanc an, die ihre erstaunliche Schärfe dem Nasskollodiumverfahren verdanken. Die technische Herausforderung besteht darin, dass die Brüder Bisson bis zu 250 kg Material mit sich führen, um ihre Glasplatten vor Ort entwickeln zu können. Und obwohl einige der solarisierten Himmel die Grenzen aufzeigen, an die das Medium noch stößt, liegt das Interesse vor allem in ihrem Thema. Indem die Brüder Bisson eine Realität im Bild festhalten, an der der Betrachter nicht teilhat, verankern sie eine Idee, die sich durch das gesamte 19. Jahrhundert zieht: Man muss sehen, um zu entdecken.



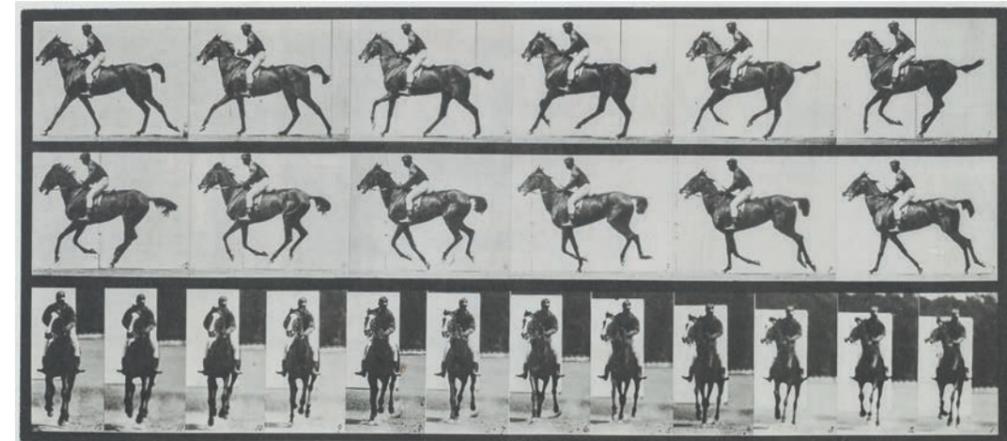
Gustave Le Gray, *La Grande Vague à Sète*, n° 17, 1857
Abzug auf Albuminpapier nach einem Nasskollodium-Negativ auf Glas, 33,9 x 41,4 cm
Bar-le-Duc, musée barrois, 14.01.30.1
© Photo Musée barrois / N. Leblanc

DIE EROBERUNG DES AUGENBLICKS

Die Meeresansichten, die Gustave Le Gray zwischen 1856 und 1858 aufnimmt, stellen einen entscheidenden Schritt in der Geschichte der Sofortbildfotografie dar. Sie verankern die Seelandschaft als einziges Motiv in einer Entwicklung, die an die der romantischen Maler erinnert. Die größte Herausforderung bestand jedoch in der Technik: Le Gray war der erste, dem es gelang, das Meer und den Himmel mit ihren unvereinbaren Lichtstärken gleichzeitig auf einem einzigen Abzug abzubilden. Durch die Kombination zweier Negative, eines für das Meer und eines für den Himmel, schuf er die ersten Fotomontagen der Geschichte. Der Fotograf Hiroshi Sugimoto geht den entgegengesetzten Weg zur Momentaufnahme: Die Theatralik wird hier durch lange Belichtungszeiten erreicht. Die dunstige Wiedergabe erinnert an das, was Le Grays Seestücke bereits andeuteten: Der Fotograf ist ein Maler wie jeder andere, der mit der Wirklichkeit spielt.

DIE EROBERUNG DER BEWEGUNG

Im Kontext der technischen Moderne des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die von der Geschwindigkeit geprägt war, stellten die bahnbrechenden Arbeiten der Physiker Eadweard Muybridge und Étienne-Jules Marey in England und Frankreich unser Verständnis der Physiologie von Mensch und Tier gänzlich auf den Kopf. Mit dem Chronofotografen, den Marey 1882 erfand, war es möglich, auf einer einzigen Oberfläche eine Reihe aufeinanderfolgender Bilder aufzuzeichnen, die bis zu einer Tausendstelsekunde aufgenommen wurden, und so die nicht wahrnehmbare Bahn von sich bewegenden Körpern zu zeigen. Die Revolution ging weit über die Fotografie hinaus und diente sowohl der bildenden Kunst – Edgar Degas stützte sich bei seinen Pferdeskulpturen auf die 1878 in der Zeitschrift *La Nature* veröffentlichten Erkenntnisse von Eadweard Muybridge – als auch der Medizin, den Physik- und Naturwissenschaften und später auch dem Film.



Eadweard Muybridge,
Cheval au galop, 1887
Fotomechanischer Abzug
(Tiefdruck) 18 x 41,5 cm
Paris, Musée d'Orsay, PHO 1983 165 160 22
© Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais /
Patrice Schmidt

DR. EDGERTONS STROBOSKOPBLITZ

Die 1930er Jahre markieren die Vollendung einer Forschung, die ein halbes Jahrhundert zuvor mit der Chronofotografie begonnen hatte. Mit Harold Edgerton, Professor für Elektrotechnik am Massachusetts Institute of Technology (MIT) und Erfinder des Stroboskopblitzes im Jahr 1926, der mit einer Millionstelsekunde blitzen konnte, war Bewegung endgültig kein Hindernis mehr. Seine atemberaubenden Bilder von sich bewegenden Körpern, rasend schnellen Geschossen und von der Schwerkraft erfassten Flüssigkeiten zelebrierten die eindeutige Verbindung der beiden Funktionen der Fotografie: Darstellungsmittel und Ausdrucksmittel. Zwei Jahrzehnte später sah die Amerikanerin Berenice Abbott in den Werken des älteren Fotografen „eine echte Hyperrealität, eine echte Fantasie jenseits dessen, was das Unterbewusstsein hervorzubringen vermag“. Sehr früh in der Pariser und New Yorker Avantgarde engagiert, widmete sie ihre *Serie Documenting Science*, die sie Ende der 1950er Jahre für das MIT im Rahmen eines Wettlaufs um wissenschaftliche Innovation während des Kalten Krieges schuf, den Gesetzen der Physik.



Harold Edgerton, *Batterman Dives*, 1955
Dye-Transfer, 50,8 x 40,64 cm
Boston, Collection Arlette et Gus Kayafas
© Harold Edgerton/MIT, courtesy Palm Press, Inc., from the Kayafas Collection

JUMPOLOGY

In den vom Boom der Zeitschriften und der Werbung geprägten 1940er Jahren war die Arbeit von Philippe Halsman sehr erfolgreich. Bei Kriegsbeginn zog er von Paris nach New York und machte sich dort schnell einen Namen. Er interessierte sich für die technischen Neuerungen in der Fotografie und entwickelte 1936 seine eigene Kamera mit zwei Linsen und einem elektronischen Blitz, um ab den 1950er Jahren den genauen Moment zu fotografieren, in dem seine Motive „abheben“. Er nannte die Methode „Jumpology“, da er von ihrer Kraft überzeugt war, so die verborgene Persönlichkeit von Berühmtheiten einzufangen, die sich auf das Spiel einließen – von Marilyn Monroe, Salvador Dalí, Alfred Hitchcock bis Grace Kelly. In Dalí Atomicus, einer surrealistischen Ode an die neuen Gesetze der Physik, sind Tricks und Künstlichkeit eingesetzt, um den rekreativen Aspekt der Fotografie zu zelebrieren.

IN FARBE

DIE EROBERUNG DER FARBE

Die allerersten Farbfotografien waren das Ergebnis wissenschaftlicher Entdeckungen. Einer der ersten, der „die Lösung des Problems“ fand – so nannte er sein Patent im Jahr 1869 –, war der Erfinder Louis Ducos du Hauron, dank der indirekten Methode der Trichromie, die auf der Kombination von drei Farbfiltern beruht. Er löste jedoch noch nicht das kollektive Bestreben, die Farbe direkt auf einer empfindlichen Platte zu fixieren. Der Physiker Gabriel Lippmann entwickelte dann 1891 eine neue Methode, bei der die Reinheit der Farben und all ihre Variationen durch die bloße Kraft der Interferenzen von Lichtwellen erhalten blieben. Seine Entdeckung, eine technische Meisterleistung, brachte ihm 1908 den Nobelpreis für Physik ein und wurde von einigen Wissenschaftlern zu experimentellen Zwecken eingesetzt. Sein Schüler Auguste Ponsot, der an der wissenschaftlichen Fakultät in Lille lehrte, arbeitete ab 1904 daran, die Methode zu verbessern, wovon die wenigen Platten mit irisierenden Farben zeugen, die von ihm überliefert sind.

DIE ARCHIVE DES PLANETEN

1912 startete der Bankier, Mäzen und Philanthrop Albert Kahn das Projekt „Archive des Planeten“ (Die Archive des Planeten), ein visuelles Inventar, das eine Welt im Wandel archivieren sollte. Über zwanzig Jahre lang reisten unter der Leitung des Geografen Jean Brunhes ein Dutzend Mitarbeiter in fast fünfzig Länder und fotografierten dort Landschaften, die Topografie sowie die menschlichen Gesellschaften und die Spuren ihrer Aktivitäten. Mithilfe des Farbverfahrens der Autochromplatten, das einige Jahre zuvor von den Brüdern Lumière erfunden worden war, produzierten sie fast 72.000 Fotografien mit ihrem charakteristischen körnigen Aussehen.

Mehr als hundert Jahre später hinterfragt Laure Tiberghien die Materie des Bildes, um die Geheimnisse der Farbe zu entschlüsseln. Sie untersucht die Variationen der Farbe anhand strenger Manipulationsprotokolle in der Dunkelkammer. Sie rekonstruiert die Bedingungen, unter denen die Farbe entstanden ist: Licht, die Wirkung von Silbersalzen auf einer empfindlichen Oberfläche und die Zeit.

FRAU YEVONDE FOTOGRAFIE ALS FARB THERAPIE

Als die Farbfotografie in England noch in den Kinderschuhen steckte, setzte sich Yevonde Middleton bereits in den 1930er Jahren für die Anerkennung dieser Kunst ein, die „keine Geschichte, keine Tradition, keine alten Meister, sondern nur eine Zukunft hat!“ Sie engagierte sich für die Rechte der Frauen, schloss sich 1910 der Suffragettenbewegung an und unterzeichnete mehrere öffentliche Tribünen für die Anerkennung von Fotografinnen. In der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen profitierte sie vom Wachstum der Werbebranche und erhielt zahlreiche Porträtaufträge. Es ist ihr entschiedener Einsatz von Farbe, der ihre Originalität ausmacht. Mithilfe des Vivex-Verfahrens, einer innovativen Drucktechnik zur Manipulation von Farbeffekten, schuf sie ihre bekanntesten Serien, darunter ab 1935 „Goddesses“, eine surrealistische Satire auf die weibliche Bourgeoisie in England.



Léon Busy, *Kyôto, Japon Des actrices-danseuses habillées en geishas, entourant une maiko (apprentie geisha)*, 1912
Faksimile nach einer originalen Autochromplatte, 12 x 9 cm,
Musée départemental Albert-Kahn, Département des Hauts-de-Seine, A7289



Yevonde Vivex, John Gielgud as Richard II in 'Richard of Bordeaux', 1933
mit Farbdruck NPG x11658 © National Portrait Gallery, London

DIE FARBEN VON SAUL LEITER

In einer Zeit, in der die Schwarzweißfotografie immer noch als einzig erstrebenswert galt, profilierte sich Saul Leiter als Pionier der Farbfotografie. 1946 verließ er seine Heimat Pittsburgh und zog nach New York, wo eine neue Generation von Fotografen heranwuchs, die sich auf eine bewusste und soziale Praxis der Straßenfotografie konzentrierten. Seine ersten Fotografien verdankte er diesem Einfluss – er kaufte sich seine erste Leica, nachdem er die Ausstellung des Fotoreporters Henri Cartier-Bresson im Museum of Modern Art in New York besucht hatte –, doch seine bekanntesten Serien entstanden mit Farbe, die er in flüchtigen Pinselstrichen oder großen Flächen auftrug, um das Gewöhnliche zu transzendieren. Er stand den abstrakten Expressionisten nahe, bewunderte die Nabis und war selbst Maler. Durch ungewöhnlich enge Bildausschnitte, das Spiel mit Zwischenräumen, Überlagerungen und Transparenz, gelang es ihm, die Farbe von ihrer Form zu befreien. Dieser Teil seines Werkes blieb jedoch bis zu seiner Wiederentdeckung in den frühen 1990er Jahren vertraulich.



Saul Leiter, *Taxi*, 1956
Cibachrome, 27,94 x 35,56 cm
Collection Florence et Damien Bachelot

AMERIKA ERÖBERT DIE FARBE

Die 1970er Jahre etablierten sich in den USA als neues Zeitalter der modernen Fotografie, das sich durch eine umfassende Popularisierung der Farbe auszeichnete. Rund um die Pionierfiguren Helen Levitt, Joel Meyerowitz und Stephen Shore, manchmal unter New York School zusammengefasst, entstehen neue Praktiken, die von der Hektik des Melting Pots der Megastädte geprägt sind. Gewöhnliche Themen – die Stadt, das Auto, Alltagsgegenstände, die Familie – werden zu amerikanischen Archetypen, während sich die ersten konsumkritischen Stimmen erheben. Da die Farbfotografie zunächst in der illustrierten Presse und in der Werbung verbreitet wurde, stieß sie zunächst auf großen Widerstand. Erst die Einzelausstellungen von William Eggleston und Stephen Shore, die 1976 im Abstand von wenigen Monaten im Museum of Modern Art (MoMA) in New York stattfanden, bewirkten, dass Schwarzweißfotografie künftig nicht mehr als Referenzstandard galt. Helen Levitt hatte den Weg 1974 durch die neuartige Form einer Diashow mit vierzig Farbfotografien geebnet, die einen Monat lang fortlaufend im MoMA projiziert wurden.

DIE FOTOBILDER VON GERHARD RICHTER

Während das Aufkommen der Farbe einen unmittelbaren Zugang zum fotografierten Ereignis ermöglichte, das bis dahin durch Schwarzweiß neutralisiert worden war, diente die Unschärfe als künstlerischer Effekt lange Zeit dazu, unseren Blick auf einen bestimmten Teil der Fotografie zu lenken und die Arbeit des Fotografen der eines Malers anzunähern. Für Gerhard Richter, der 1962 seine „Fotobilder“-Serie begann – aus Fotografien gefertigte Gemälde –, diente die Unschärfe dem umgekehrten Zweck: „Ich verwische, um alles gleich zu machen, alles gleich wichtig und gleich unwichtig.“ Indem die Unschärfe die Geste des Malers verbirgt, verstärkt sie das Gefühl von Realismus und erinnert daran, dass es bei der Fotografie zwar in erster Linie um Genauigkeit geht, ihre technischen Mängel aber auch die Grenzen des Mediums markieren. Gerhard Richter stellt die traditionelle Frage nach der Zukunft der Malerei angesichts der Vielfältigkeit ihres Abbilds mit einer ganz anderen Frage: Was geschieht mit der Fotografie, die nun durch die Malerei reproduzierbar ist?



Stephen Shore, *Conoco Sign, Center Street, Kanab, Utah, August 9, 1973*
Auflage 2007, C-Print, 50,8 x 61 cm
Londres, Sprüth Magers
© Stephen Shore, Courtesy 303 Gallery, New York and Sprüth Magers

5. BEGLEITPROGRAMM

KONFERENZEN

LE MONDE EN COULEUR : L'AUTOCHROME AU SERVICE DES "ARCHIVES DE LA PLANÈTE"
[DIE WELT IN FARBE: DAS AUTOCHROM IM DIENSTE DER „ARCHIVES DE LA PLANÈTE“]

mit **Julien Faure-Conorton, Recherche und wissenschaftliche Leitung der Sammlung des Musée Albert Kahn**

DO, 07.11.2024 | 18.30 Uhr

Das Musée départemental Albert-Kahn in Boulogne-Billancourt, bekannt für seinen weitläufigen Park mit seinen unterschiedlichen Landschaftsbildern, ist Heimat der „Archives de la Planète“, einer umfassenden Sammlung mit rund 72 000 Autochromen (erstes Farbilverfahren) und rund 100 Filmstunden aus 50 Ländern, die zwischen 1910 und 1932 von einem Dutzend Personen aufgenommen wurden.

Bei dem Vortrag werden diese weltweit einzigartige Sammlung, das neue Museum, in dem sie aufbewahrt wird, und die Gründer des Museums, der Bankier und Philanthrop Albert Kahn (1860–1940) und der Geograf Jean Brunhes (1869–1930) als wissenschaftlicher Leiter des Projekts, vorgestellt. Weiterhin geht es um die Rolle der Farbe in diesem riesigen Inventarverzeichnis der Welt des beginnenden 20. Jahrhunderts.

LES DÉFIS DE LA PHOTOGRAPHIE

[DIE HERAUSFORDERUNGEN DER FOTOGRAFIE]

mit **Sam Stourdzé**

DO, 17.10.2024 | 18.30 Uhr

Thema dieses Vortrags sind die großen technischen Durchbrüche, die die Geschichte der Fotografie geprägt haben. Ausgehend von den drei zentralen Begriffen der Ausstellung – Offenbarung, Zeit und Farbe –, nimmt ihr Kurator Sam Stourdzé die Verschränkungen von Fotografie, Wissenschaft und Ästhetik von den Anfängen des Mediums bis heute in den Blick. Entlang der vier zentralen Künstlergestalten der Ausstellung – Constantin Brancusi, Harold Edgerton, Saul Leiter und Helen Levitt –, zeigt er auf, wie die technischen Neuerungen des Mediums unseren Blick auf die Welt verändert haben.

Toute la beauté et le sang versé
von Laura Poitras

FILM

TOUTE LA BEAUTÉ ET LE SANG VERSÉ

von **Laura Poitras**

MI, 10.07.2024 | 22.30 Uhr

Nan Goldin hat die Kunst der Fotografie revolutioniert und die Bedeutung des Genres und die Maßstäbe für Normalität neu gesetzt. Sie ist nicht nur eine herausragende Künstlerin, sondern auch unermüdete Aktivistin: Schon seit Jahren engagiert sie sich gegen die Familie Sackler, die für die Opioidkrise in den USA und der Welt verantwortlich ist. *Toute la beauté et le sang versé* führt uns ins Herz ihres künstlerischen und politischen Engagements, das durch Freundschaft, Humanität und Emotionen befeuert wird.

In Zusammenarbeit mit der Stadt Metz



Omar Castillo Alfaro, *Andromeda - Quiero andar volando, lejos, lejos de la realidad y no quiero bajar.* (Amantecas, chapitre 1 : Pedro, série), 2024
Natürliche, pigmentierte Vogelfeder, Baumwollpapier und Holz. 300 x 150 x 3 cm © Photo Elias Galindo López

JUNGES PUBLIKUM

TOTOTL*
(AMANTECAS CHAPITRE 1 : PEDRO)

mit **Omar Castillo Alfaro**

14.09.2024 BIS 31.01.2025

„Pedro, ein Papagei aus dem Bundesstaat Tampico (Nordosten von Mexiko), ist in meiner Familie aufgewachsen. Pedro ist mein Haus und meine Familie. Pedro wurde in seiner Region ausgerottet, damit wir ihn vermenschlichen können. Pedro ist der Ausgangspunkt meiner Recherche.“ Omar Castillo Alfaro

Vor der Kolonialisierung Amerikas gab es Schulen für Federputzmacher, sogenannte amantecas. In den mittelamerikanischen Kulturen symbolisierten Vögel die aztekische Gottheit Quetzalcoatl, eine gefiederte Schlange, die Schutzgott der Federputzmacher war. Man züchtete exotische Vögel wegen ihres farbenfrohen Federkleids. Der handwerkliche Umgang mit den Federn, die zu rituellen Zwecken bei Bestattungen, Feierlichkeiten und im Krieg verwendet wurden, erforderte sehr viel Geschick. Die ersten religiösen Miniaturen, die in Lateinamerika kursierten, wurden mithilfe dieser Technik hergestellt, die damit untrennbar mit dem Aufkommen des Bildes auf dem amerikanischen Kontinent verbunden ist. Omar Castillo Alfaro widmet sich in seiner Arbeit der Konstruktion zeitgenössischer Bildwelten auf der Grundlage dieses Wissens, das zwischen dem 16. und 17. Jahrhundert nach Europa kam und heute so gut wie vergessen ist. Der Künstler entführt die Kinder in eine geheimnisvolle, magische Welt, um sie mit einer heiligen mittelamerikanischen Fertigkeit vertraut zu machen, deren respektvolle Ausübung schon für sich eine Sensibilisierung für den Schutz bedrohter Arten darstellt.

*Vogel auf Náhuatl



Die Kinderworkshops werden von der Krankenkasse AÉSIO unterstützt.

STUDENTS

EDUCATIONAL PROJECTS AROUND PHOTOGRAPHY

Various projects will be carried out with 400 middle and high school students, during "special days". Students from the École Supérieure d'Art de Lorraine will present their photographic creations to secondary school pupils. Other students will be demonstrating and experimenting with the École d'art's new photographic laboratory. Finally, a guest lecturer will talk about the relationship between art and photography, using historical references.

BARRIEREFREIHEIT

Achtsamkeitsmeditation

Workshop im Ausstellungsbereich vor zwei ausgewählten Werken. 2 Sitzungen – 6 Teilnehmende

Entspannung mit Hypnose

Workshop held in the exhibition spaces in front of selected works. 1 session - 8 participants.

In Zusammenarbeit mit dem Krankenhauszentrum von Jury – Clinique Tivoli – Alzheimererkrankungen

Tanz- und Therapieworkshop

Workshop für zeitgenössischen Tanz in Kombination mit der Erkundung der Werke in der Ausstellung. Der Workshop beginnt mit einem Augenblick innerer Einkehr, der Erdung, einer Körperreise. Darauf erfolgt eine Erkundung der Ausstellungsräume mit musikalischer Begleitung in Kombination mit der Auseinandersetzung mit einem ausgewählten Werk, das wir intensiv auf uns wirken lassen und betrachten, um unseren Blickwinkel zu ändern. Die Bewegung, zunächst allein, dann zu zweit und schließlich in der Gruppe, erfolgt entlang von Metaphern und mentalen Bildern.

In Zusammenarbeit mit dem Verein Ateliers Roses de Metz.

6. PARTNER

Das Centre Pompidou-Metz ist das erste Beispiel für die Dezentralisierung einer großen nationalen Kulturinstitution, des Centre Pompidou, in Partnerschaft mit den Gebietskörperschaften. Als autonome Institution profitiert das Centre Pompidou-Metz von der Erfahrung, dem Know-how und dem internationalen Renommee des Centre Pompidou. Es teilt mit dem älteren Centre die Werte Innovation, Großzügigkeit, Multidisziplinarität und Öffnung für alle Publikumsschichten.

Außerdem baut es Partnerschaften mit Museumsinstitutionen in der ganzen Welt auf. Im Anschluss an seine Ausstellungen bietet das Centre Pompidou-Metz Tanzaufführungen, Konzerte, Filme und Konferenzen an.

Es wird von Wendel, dem Gründungsmäzen, unterstützt.



Gründungssponsor



Partner



Medienpartnerschaften



Mit der Teilnahme :
Département des Hauts-de-Seine, musée départemental Albert Kahn



WENDEL, GRÜNDUNGSMÄZEN DES CENTRE POMPIDOU-METZ

Wendel ist seit der Eröffnung des Centre Pompidou-Metz im Jahr 2010 mit diesem verbunden. Wendel war es ein Anliegen, eine symbolträchtige Einrichtung zu unterstützen, deren kultureller Einfluss so viele Menschen wie möglich erreicht.

Aufgrund ihres langjährigen Engagements für die Kultur erhielt die Investmentgesellschaft Wendel 2012 den Titel „Grand Mécène de la Culture“.

Wendel ist eine der führenden börsennotierten Investmentgesellschaften in Europa. Sie ist ein langfristiger Investor, was ein vertrauensvolles Engagement der Aktionäre, eine ständige Konzentration auf Innovation, nachhaltige Entwicklung und vielversprechende Diversifizierung erfordert.

Wendels Know-how liegt in der Auswahl führender Unternehmen, an denen das Unternehmen derzeit beteiligt ist: Bureau Veritas, Constantia Flexibles, Crisis Prevention Institute, Cromolgy, IHS Towers, Stahl und Tarkett.

Die 1704 in Lothringen gegründete Wendel-Gruppe entwickelte sich über 270 Jahre in verschiedenen Tätigkeitsbereichen, insbesondere der Stahlindustrie, bevor sie sich Ende der 1970er Jahre der Aktivität langfristiger Investitionen zuwandte. Die Gruppe wird von ihrem Hauptaktionär, der Familie Wendel, getragen, die rund eintausenddreihundert Aktionäre zählt und in der Familiengesellschaft Wendel-Participations zusammengeschlossen ist, die 39,6 % der Wendel-Gruppe hält.

CONTACTS

Christine Anglade
+ 33 (0) 1 42 85 63 24
c.anglade@wendelgroup.com

Caroline Decaux
+ 33 (0) 1 42 85 91 27
c.decaux@wendelgroup.com

WWW.WENDELGROUP.COM

in Wendel

@WendelGroup

7.

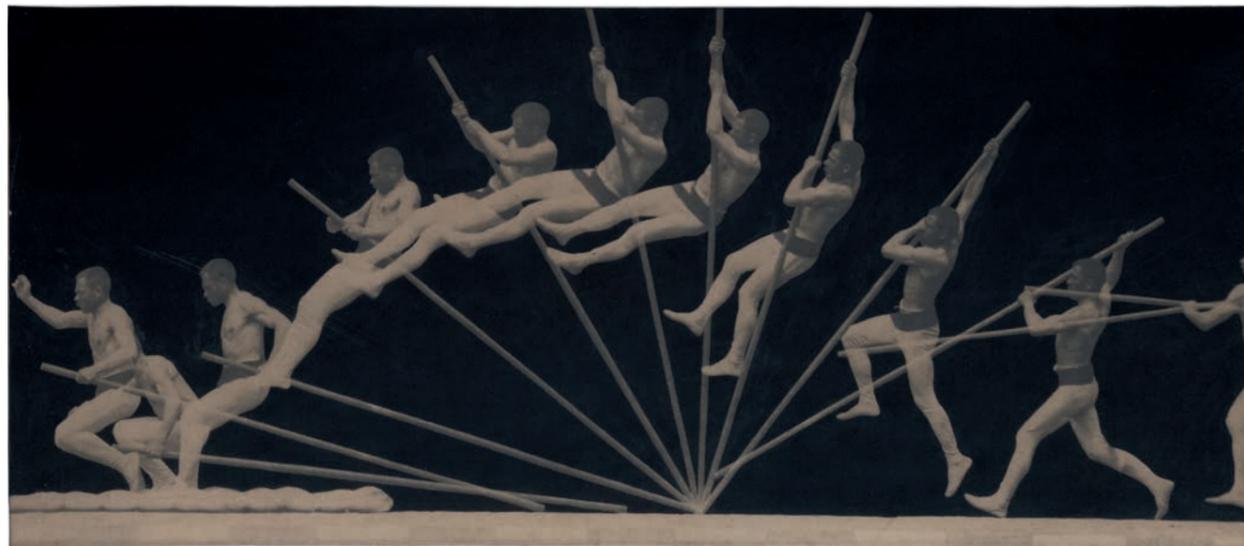
BILDMATERIAL FÜR DIE PRESSE

Alle oder einige der in dieser Pressemappe auf den Seiten 6, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19 und 20 vorgeschlagenen Werke sind urheberrechtlich geschützt. Jedes Bild muss mit seiner Bildunterschrift und seinem Bildnachweis verbunden sein und nur für Presse Zwecke verwendet werden. Jede andere Nutzung sollte von den Rechteinhabern genehmigt werden. Die Nutzungsbedingungen können auf Anfrage übermittelt werden. Werke, die der ADAGP unterstehen, sind mit dem Copyright ©ADAGP, Paris 2023 gekennzeichnet und dürfen nur unter folgenden Bedingungen für die französische Presse veröffentlicht werden: - Für Presseveröffentlichungen, die einen allgemeinen Vertrag mit der ADAGP abgeschlossen haben: Siehe die Bestimmungen dieses Vertrags. - Für andere Presseveröffentlichungen: Befreiung für die ersten beiden Werke, die einen Artikel über ein aktuelles Ereignis illustrieren, das in direktem Zusammenhang mit diesen Veröffentlichungen steht und ein Format von höchstens 1/4 Seite hat. Über diese Anzahl oder dieses Format hinaus

unterliegen die Reproduktionen den Reproduktions- und Aufführungsrechten. - Für jede Reproduktion auf der Titelseite ist eine Genehmigung bei der Presseabteilung der ADAGP beantragt werden. Das Copyright muss bei jeder Reproduktion angegeben werden: Name des Autors, Titel und Datum des Werks, gefolgt von ©ADAGP, Paris 2023, und zwar unabhängig von der Herkunft des Bildes oder dem Ort, an dem das Werk aufbewahrt wird. Diese Bedingungen gelten für Websites, die als Online-Presse gelten, wobei die Auflösung der Dateien bei Online-Presseveröffentlichungen auf 1600 Pixel (Länge und Breite zusammen) beschränkt ist.

KONTAKT : presse@adagp.fr
Société des Auteurs dans les Arts Graphiques et Plastiques
11, rue Berryer - 75008 Paris, France
Tél. : +33 (0)1 43 59 09 38
adagp.fr

Um das Bildmaterial herunterzuladen, gehen Sie bitte zu Ihrem Pressekonto auf unserer Website. Wenn Sie noch kein Konto haben, achten Sie bitte darauf, es zu erstellen. Dieses einfache Verfahren ermöglicht es uns, die Einhaltung der Bildrechte der Autoren besser zu gewährleisten. Bei Rückfragen können Sie uns jederzeit unter presse@centrepompidou-metz.fr erreichen.



Étienne-Jules Marey, *Saut à la perche*, 1890
Abzug einer Chronofotografie, der auf eine beschriftete kartonierte Platte geklebt wurde, 46,5 x 61,5 cm
Paris, Collège de France, Archives, 55.1.55



Helen Levitt, *N.Y.*, 1971
Dye-Transfer, 31,8 x 43,2 cm
Cologne, Galerie Thomas Zander
© Film Documents LLC Courtesy Thomas Zander, Cologne



Léon Busy pour "Les Archives de la Planète"
Un acteur et une actrice du Théâtre Saïgonnais, en costume de scène, dans un jardin, Ha-Noï, Tonkin, Indochine, 1915
Faksimile nach einer originalen Autochromplatte, 12 x 9 cm,
Musée départemental Albert-Kahn, Département des Hauts-de-Seine, A7289



William Eggleston, *Untitled*, zu 1971-1973
Pigmentdruck
Paris, Galerie David Zwirner
by Eggleston Artistic Trust. Image courtesy of Cheim & Read, New York

CENTRE POMPIDOU-METZ

1, parvis des Droits-de-l'Homme - 57000 Metz

+33 (0)3 87 15 39 39

contact@centrepompidou-metz.fr

centrepompidou-metz.fr

 Centre Pompidou-Metz

 @PompidouMetz

 Pompidoumetz

ÖFFNUNGSZEITEN

Tägl. außer dienstags und 1. Mai

01.11 > 31.03

MON. | MIT. | DON. | FRE. | SAM. | SON.: 10:00 – 18:00

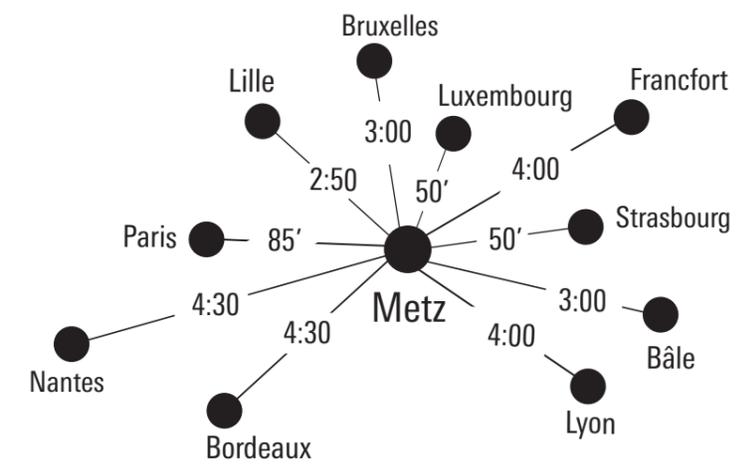
01.04 > 31.10

MON. | MIT. | DON.: 10:00 – 18:00

FRE. | SAM. | SON.: 10:00 – 19:00

WIE KOMMT MAN DORTHIN?

Die kürzesten Strecken



PRESSEKONTAKTE

CENTRE POMPIDOU-METZ

Regional Presse
Marie-José Georges
Verantwortliche für Kommunikation
und Öffentlichkeitsarbeit
Telefon : +33 (0)6 04 59 70 85
marie-jose.georges@centrepompidou-metz.fr

AGENCE CLAUDINE COLIN

Nationale und internationale Presse
Laurence Belon
Telefon : +33 (0)1 42 72 60 01
+33 (0)7 61 95 78 69
laurence@claudinecolin.com

