



# Dromen met open ogen, de werkelijkheid als surrealiteit

Een onderzoek naar het surrealisme in de hedendaagse  
Nederlandse fotografie.

Roos Koene - studentnummer 3478610 - Universiteit Utrecht - 2013  
MA-thesis Kunstgeschiedenis: Moderne en hedendaagse kunst  
Begeleider: Dr. Hestia Bavelaar, Tweede lezer: Dr. Linda Boersma

**Foto titelpagina:**

Maurice Tabard, *Tête au chapeau oeil double*, 1929, gelatine zilverdruk, 23,5 x 17 cm, Parijs, Centre Pompidou & Schilte en Portielje, *Zonder titel*, 2000, tonerprint, 143 x 119 cm, Amsterdam, Kahmann Gallery.

Masterthesis Kunstgeschiedenis

Moderne en hedendaagse kunst

Universiteit Utrecht

Augustus 2013

Roos Koene

Studentnummer 3478610

Begeleider: Dr. Hestia Bavelaar

Tweede Lezer: Dr. Linda Boersma

### **Woord vooraf**

Na twee jaar kunstacademie, drie jaar bachelor- en één jaar masterstudie komt mijn studieloopbaan hier definitief ten einde en is het tijd voor het echte werk. Deze scriptie vormt de afsluiting van mijn opleiding Kunstgeschiedenis aan de Universiteit Utrecht. Na vele wegen binnen de kunsten te hebben bewandeld, besloot ik vier jaar geleden toch voor de meer theoretische in plaats van de praktische kant van de kunst te kiezen, iets waar ik tot nu toe nog geen spijt van heb. Toch ben ik blij dit jaar eindelijk mijn opleiding af te ronden en wel met mijn eigen 'meesterwerk'.

Deze scriptie gaat over het surrealisme in de fotografie. Ik heb altijd een grote interesse gehad voor fotografie en medio december werd mij de kans geboden om mij met dit onderwerp bezig te houden tijdens een stage bij het Centraal Museum Utrecht. Hier heb ik meegewerkt aan een tentoonstelling over het surrealisme en onderzoek gedaan naar het surrealisme in de fotografie. Deze kans met beide handen aangepakt en ook heb ik mijn scriptie aan dit onderwerp gekoppeld. Het heeft letterlijk mijn ogen geopend en mij doen beseffen dat het surrealisme meer is dan alleen 'die grappige plaatjes' van Salvador Dalí waar mijn docent Spaans het altijd over had.

Graag wil ik van de mogelijkheid gebruik maken om in dit voorwoord enkele mensen te bedanken. De laatste loodjes wegen voor mij altijd het zwaarst en ik ben dan ook heel dankbaar geweest dat er op de moeilijke momenten lieve mensen in mijn directe omgeving waren die mij steunden. Als ervaren hardloper weet ik dat het fijn is als er, met de eindstreep in zicht, mensen aan de kant staan die je over de finish helpen. Mijn dank gaat dan ook uit naar iedereen die mij, vooral in de laatste maanden, bij heeft gestaan tijdens het schrijven van deze scriptie.

Roos Koene

Utrecht, augustus 2013

**Inhoudsopgave**

Woord vooraf	p. 3
Inleiding	p. 5

Deel 1

<b>1. Het surrealisme</b>	<b>p. 7</b>
1.1 De definitie	p. 7
1.2 Het surrealisme in de fotografie	p. 8
1.3 Technieken	p. 9
1.3.1 Surrealistische technieken 1: ingrepen in het ontwikkelingsproces	p. 9
1.3.2 Surrealistische technieken 2: ingrepen in de werkelijkheid	p.11
1.3 Het surrealisme in de Nederlandse fotografie	p.14

Deel 2

<b>2. Methode</b>	<b>p.17</b>
2.1 Theorieën	p.17
2.1.1 André Breton	p.17
2.1.2 Rosalind Krauss	p.20
2.1.3 David Bate	p.28
2.1.4 Demetrio Paparoni	p.31
2.2 Samenvatting en selectiecriteria	p.33

Deel 3

<b>3. Het hedendaags surrealisme</b>	<b>p.36</b>
3.1 Categorieën	p.38
3.1.1 Kunstenaars categorie 1: De werkelijkheid als surrealiteit.	p.38
3.1.2 Kunstenaars categorie 2: Een computerbewerkte surrealiteit.	p.43
3.1.3 Kunstenaars categorie 3: Ingrepen tijdens het ontwikkelingsproces.	p.49
<b>4. Conclusie</b>	<b>p.54</b>
<b>Literatuurlijst</b>	<b>p.57</b>
<b>Lijst van afbeeldingen</b>	<b>p.59</b>

## Inleiding

Met de komst van moderne technieken en technologieën is het mogelijk fantasiebeelden direct te vertalen in een beeld en zo de meest onrealistische taferelen te creëren. In reclame, op televisie en in videoclips maakt men gretig gebruik van moderne computertechnieken en bewerkingsprogramma's. Hierdoor ontstaan vreemde beelden die echt lijken maar in werkelijkheid toch niet kunnen bestaan. Steeds vaker worden deze beelden uit de hedendaagse cultuur bestempeld met de term 'surreëel' of 'surrealistisch' zonder erbij stil te staan bij wat de term inhoudt en waar deze vandaan komt. Kort gezegd is het surrealisme een internationale artistieke beweging die rond 1922 in Parijs is ontstaan en wordt gekenmerkt door een gemeenschappelijke ideologie en geesteshouding, in plaats van een duidelijke esthetische opvatting.<sup>1</sup> Andre Breton, de grondlegger van het surrealisme, geloofde in de toekomstige samensmelting van de twee, schijnbaar zo tegenstrijdige, toestanden van droom en werkelijkheid, in een soort absolute realiteit, die hij de surrealiteit noemde.<sup>2</sup> Kunstenaars die zich aansloten bij de surrealistische beweging goochelden met de werkelijkheid en gaven vrij baan aan hun droombeelden en fantasieën. Ze creëerden kunst door hun onderbewuste naar boven te laten komen en zo de onderliggende werkelijkheid bloot te leggen.

Het surrealisme lijkt misschien een afgesloten hoofdstuk in de twintigste-eeuwse kunstgeschiedenis maar de kunststroming is nog niet helemaal verdwenen, integendeel; de invloed van het surrealisme is niet meer weg te denken uit de hedendaagse kunst. Door de komst van onder andere nieuwe media en tv-zenders als MTV is de surreële werkelijkheid haast een onderdeel geworden van het dagelijks leven. Kijk bijvoorbeeld ook naar special-effects in films of reclames waarin mensen mooier lijken dan dat ze in werkelijkheid zijn. Ook kunstenaars maken gebruik van nieuwe technologieën en technieken om kunst te maken. Denk hierbij aan het computerbewerkingsprogramma Photoshop en digitale animaties waarbij er vanuit het niets driedimensionale beelden en virtuele werelden gecreëerd kunnen worden. Dit resulteert in kunst die gebaseerd is op de werkelijkheid, maar toch onrealistisch aandoet. Daardoor worden deze beelden vaak met de term 'surrealistisch' bestempeld.

In deze scriptie zal het surrealisme in de Nederlandse hedendaagse fotografie centraal staan. Interessant genoeg hadden de surrealisten een bijzondere fascinatie voor het fotografisch medium dat bij uitstek de realiteit vastlegt. Gekeken wordt naar of er nog overblijfselen van het surrealisme te ontdekken zijn in de hedendaagse Nederlandse fotografie. In hoeverre is er nog sprake van surrealistische fotografie? Om deze vraag te behandelen is er gekozen voor een driedeling. Om grip te krijgen op het gedachtegoed van de surrealisten is het noodzakelijk de kunststroming inzichtelijk te maken. In het eerste deel zal er dan ook ingegaan worden op de definitie van het surrealisme waarna er toegespitst zal worden op de fotografie. Vervolgens zullen er ook enkele technieken die de

---

<sup>1</sup> Grondman, Agnes, *De automatische verbeelding: Nederlandse surrealisten*, Amsterdam 1989, p.6.

<sup>2</sup> Ades, Dawn, *Dada en surrealisme*, Amsterdam 1976, p. 31. Origineel citaat afkomstig uit; Breton, André, *Manifeste du Surréalisme*, Parijs 1924, p.6. "Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut ainsi dire."

surrealisten gebruikten behandeld worden. Hoe zagen de foto's van de historisch surrealisten eruit en wat was hun gedachtegoed? Het antwoord zal gegeven worden aan de hand van diverse voorbeelden.

Vervolgens zullen er in het tweede deel diverse theorieën behandeld worden. Op basis hiervan worden criteria geformuleerd worden waaraan surrealistische foto's voldoen. Ingegaan wordt op de vraag wat een foto surrealistisch maakt en wanneer een foto surrealistisch is. Hierbij zullen diverse theorieën uit verschillende tijdperken gebruikt worden voor een zo representatief mogelijke theoretische basis. Op basis van diverse theorieën en handboeken worden er enkele selectiecriteria opgesteld. Deze zijn gebaseerd op veelgenoemde terugkerende kenmerken die van toepassing zijn op surrealistische fotografie. Deze richtlijnen zijn nodig om vervolgens in het derde deel de selectie hedendaagse Nederlandse fotografen te kunnen begrijpen.

In het derde en laatste deel wordt er gekeken naar verschillende hedendaagse Nederlandse surrealistische foto's die passen binnen het in deel 2 besproken kader. Wat is het hedendaags surrealisme in de Nederlandse fotografie? Hoe ziet dit eruit? En waarom vallen de geselecteerde foto's surrealistisch te noemen? Ingegaan zal worden op hoe uit het surrealisme zich uit in de foto's en welke technieken de kunstenaars gebruiken om hun beelden surrealistisch te maken.

Tot slot zal in de conclusie de historisch surrealistische fotografie vergeleken worden met de beelden van de hedendaagse fotografen. Wat zijn de grootste overeenkomsten en verschillen? Ook al is het surrealisme als kunststroming een afgesloten hoofdstuk in de kunstgeschiedenis, toch is de invloed van het surrealisme niet meer weg te denken uit de hedendaagse kunst en nog steeds zichtbaar in onze dagelijkse beeldcultuur.

# DEEL 1

## 1. Het surrealisme

Om inzicht te krijgen in het onderwerp van deze scriptie is het van essentieel belang om eerst te weten wat het surrealisme precies inhoudt. In dit eerste hoofdstuk zal ingegaan worden op de definitie van de stroming. Hierbij zullen de grondslagen, kenmerken en invloeden van het surrealisme betrokken worden. Vervolgens wordt er dieper ingegaan op surrealistische fotografie. Aan de hand van verschillende voorbeelden zal er een beeld gegeven worden van hoe surrealistische foto's eruit zien en wat surrealisme in de fotografie is.

### 1.1 De definitie

In 1917 werd het begrip surrealisme voor het eerst gebruikt door de Franse schrijver Guillaume Apollinaire. Met de term wilde hij iets omschrijven dat de realiteit oversteeg, iets dat surreëel was.<sup>3</sup> De grondlegger van het surrealisme, André Breton, besloot vijftien jaar later Apollinaires term over te nemen om zijn denkwijze en daarmee de nieuwe kunstbeweging een naam te geven. In Bretons eerste *Manifeste du Surréalisme* gaf hij een definitie van het surrealisme. Deze definitie is tweedelig. Zo kent de beschrijving een taalkundige en een filosofische kant. Deze taalkundige definitie omschreef Breton als;

*“Een zuiver psychisch automatisme waarmee men zich voorneemt in woord of geschrift de wezenlijke werking van het denken tot uitdrukking te brengen. Dictaat van het denken, bij afwezigheid van elk door het verstand uitgeoefend toezicht, en buiten elk esthetisch of zedelijk vooroordeel om.”<sup>4</sup>*

In deze taalkundige beschrijving draait het voornamelijk om de methodologie en het gebruik van technieken binnen het surrealisme. In dit deel van de definitie spreekt Breton over een methode om het functioneren van het werkelijke denken uit te drukken.<sup>5</sup> Het belangrijkste begrip dat in deze omschrijving naar voren komt is het *automatisme*. Dit is een techniek om het onderbewustzijn tot uitdrukking te laten komen en het werkelijke denken zichtbaar te maken. Een voorbeeld van deze techniek was het automatische schrift. Dit is een soort spontaan schrijven. Breton experimenteerde al jaren met het automatisch schrijven. Dit hield in dat hij alles dat in hem opkwam zonder erbij na te denken zo snel en direct mogelijk noteerde. Ook verkende Breton andere methodes om impulsen uit het onderbewuste op papier te zetten door bijvoorbeeld onder invloed van drank en drugs of half in slaap te gaan tekenen. Op deze manier hoopte hij essentiële zaken op papier te krijgen, zaken uit de absolute werkelijkheid. Dit waren emoties die het innerlijk van de mens beroerden zonder dat hij zich hiervan bewust is.<sup>6</sup> Door middel van het automatisme verkenden de surrealisten het grensgebied tussen fantasie en werkelijkheid en probeerden ze een soort droomtoestand te bereiken. Deze toestand verkozen zij boven de werkelijkheid.

<sup>3</sup> <http://collectie.boijmans.nl/nl/theme/surrealisme/> geraadpleegd op 4 mei 2013.

<sup>4</sup> Ades 1976 (zie noot 2), p.33. Origineel uit: Breton, André, *Manifeste du Surréalisme*, Parijs 1924, p.12: “SURREALISME, n. m. Automatismes psychiques par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.”

<sup>5</sup> Grondman, 1989 (zie noot 2), p.6.

<sup>6</sup> Vreede, Melissa de, *Het oog in het wild*, Amsterdam 1989, p.12.

In het tweede, meer filosofische deel van de definitie, beschrijft Breton het surrealisme als volgt:

*“Het surrealisme berust op een geloof in de superieure werkelijkheid van bepaalde vormen van associatie die tot nu toe werden verwaarloosd, in het oppermachtig zijn van de droom, in het doelloos spel van het denken. Het is eropuit om definitief alle andere psychische mechanismen te vernietigen en zich voor deze in de plaats te stellen met als doel de belangrijkste problemen van het leven op te lossen.”<sup>7</sup>*

In dit tweede deel van de definitie draait het om de manier waarop surrealisten de werkelijkheid waarnemen. In dit deel wordt een soort geloofsverklaring afgelegd met de droom als almachtig middel om tot het surreële te komen en de geest vrij te maken. De droom was hierbij van essentieel belang. Volgens Breton zou iedereen zich moeten vrijmaken van alle belemmerende factoren die de fantasie in de weg staan om tot een absolute werkelijkheid te komen. Hij streefde naar een (geestelijke) vrijheid zoals die van kleine kinderen en krankzinnigen, vrij van aangeleerde hindernissen en logica.<sup>8</sup> Alleen door deze staat van denken konden moeilijke kwesties in het leven opgelost worden. Hoe Breton dit precies voor zich zag is onbekend en wordt niet duidelijk in zijn manifest. Hij zegt slechts dát er sprake is van een oplossing als de surrealistische staat bereikt wordt, namelijk door de fusie van de droom en de werkelijkheid, de fantasie en de realiteit.<sup>9</sup>

## 1.2 Het surrealisme in de fotografie

Juist de fotografie ontpopte zich al snel als een zeer vruchtbaar surrealistisch medium vanwege haar inherente vermogen om de alledaagse werkelijkheid te transformeren in iets buitengewoons. Ook al is fotografie bij uitstek een medium dat de werkelijkheid vastlegt, op paradoxale wijze vonden de surrealisten juist deze representatietechniek interessant. Ze zagen het als een waardevol middel dat net als het automatische schrift het onmiddellijke wist te vatten.<sup>10</sup> Ook Breton zag in de fotografie een grote surrealistische potentie en wilde zelfs graag dat alle illustraties in boeken op den duur vervangen zouden worden door foto's.<sup>11</sup> Hij zag de camera als een automatische dromenvanger die, zonder bewuste ingrepen, ook beelden uit het onderbewuste vast kon leggen. Daarom stelde Breton de fotografie centraal in de surrealistische kunstpraktijk. Tevens zag hij een parallel tussen het automatische schrift en de fotografie. Het automatisch schrijven kan vergeleken worden met het mechanische proces van de camera. Het beeld wordt vastgelegd zonder dat daarbij in het proces bewuste ingrepen gedaan worden, net als het geschrift dat op een automatische onbewuste manier zich op het papier zou uiten.<sup>12</sup> Op deze manier gaf de fotografie toegang tot het niet-zichtbare, hetgeen dat zich achter de werkelijkheid bevond. Fotografie biedt het oog de mogelijkheid vreemde

<sup>7</sup> Ades 1976 (zie noot 2), p.33. Origineel uit: Breton, André, *Manifeste du Surréalisme*, Parijs 1924, p.12: “ENCYCL. Philos. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie.”

<sup>8</sup> Vreede 1989 (zie noot 6), p.13.

<sup>9</sup> Dit blijkt uit Bretons geloof in “een soort de toekomstige samensmelting van de twee, schijnbaar zo tegenstrijdige, toestanden van droom en werkelijkheid, in een soort absolute realiteit, een surreaaliteit”, een citaat dat in de inleiding aan bod komt: Ades 1976 (zie noot 2), p.31.

<sup>10</sup> Piron, François, ‘La Subversion des Images Surréalisme, Photographie’, *Metropolis M* 1 (2010) nr. 1 (februari/maart), p.20.

<sup>11</sup> Breton, André, *Le surréalisme et la peinture*, 1928, p.32.

<sup>12</sup> Lavie, Juliette, ‘The Subversion of Images’, *Papers of Surrealism* 1 (2010) nr. 8 (zomer) p.5.



ontdekkingen te doen en alternatieve versies van de alledaagse werkelijkheid te verkennen. Juist de schijnbare directe relatie die een foto heeft tot de realiteit in combinatie met het automatische mechanische proces maakt de fotocamera tot een uitstekend surrealistisch gereedschap.<sup>13</sup>

Binnen de surrealistische beweging waren er echter geen fotografen betrokken. Het waren kunstenaars die zich met het fotografie bezig hielden en zich niet slechts toededen op het maken van foto's. Ze experimenteerde met het medium waardoor hun foto's als surrealistisch werden beschouwd. Het is echter lastig om van 'surrealistische fotografen' te spreken omdat zij op de eerste plaats kunstenaar waren en geen fotograaf.

### 1.3 Surrealistische technieken

De surrealisten gebruikten verschillende technieken om een hun beelden tot stand te brengen. Het zijn voornamelijk technieken die de anatomie van het beeld aantasten en daardoor een vervreemdende foto creëren. Door ongebruikelijke afsnijdingen, vergrotingen, close-ups en verdubbelingen tilden de surrealisten het alledaagse uit de werkelijkheid waardoor deze in hun ogen transformeerde in droombeelden. Binnen alle technieken staat, net zoals in de schilderkunst, het automatisme centraal. Zo werd elke manier om het rationele denken uit te schakelen en op een spontane toevallige wijze kunst te maken en zo het onderbewuste of de fantasie de vrije loop te laten door de surrealisten verkent. Het waren manieren om de surrealiteit te bereiken en de droomwereld en de realiteit met elkaar te verenigen.

De technieken die de surrealisten gebruikten, kunnen ondergebracht worden in twee categorieën. Zo waren er technieken die toegepast werden tijdens het ontwikkelingsproces van de foto om een surrealistisch beeld tot stand te brengen. Daarnaast werden er directe ingrepen gedaan in de werkelijkheid waardoor er een surreëel beeld tot stand kwam. Het gaat hier dus om gemanipuleerde en ongemanipuleerde surrealistische foto's die door het gebruik van deze technieken tot stand kwamen. Een ongemanipuleerde foto kan simpelweg een registratie zijn van de werkelijkheid of een opname zijn van een inscenering. In dit geval is het afgebeelde zelf hetgeen dat surrealistisch is.<sup>14</sup> Bij gemanipuleerde foto's wordt gebruik gemaakt van verschillende technieken om het beeld om te vormen in iets surrealistisch.

#### 1.3.1 Surrealistische technieken 1: ingrepen in het ontwikkelingsproces

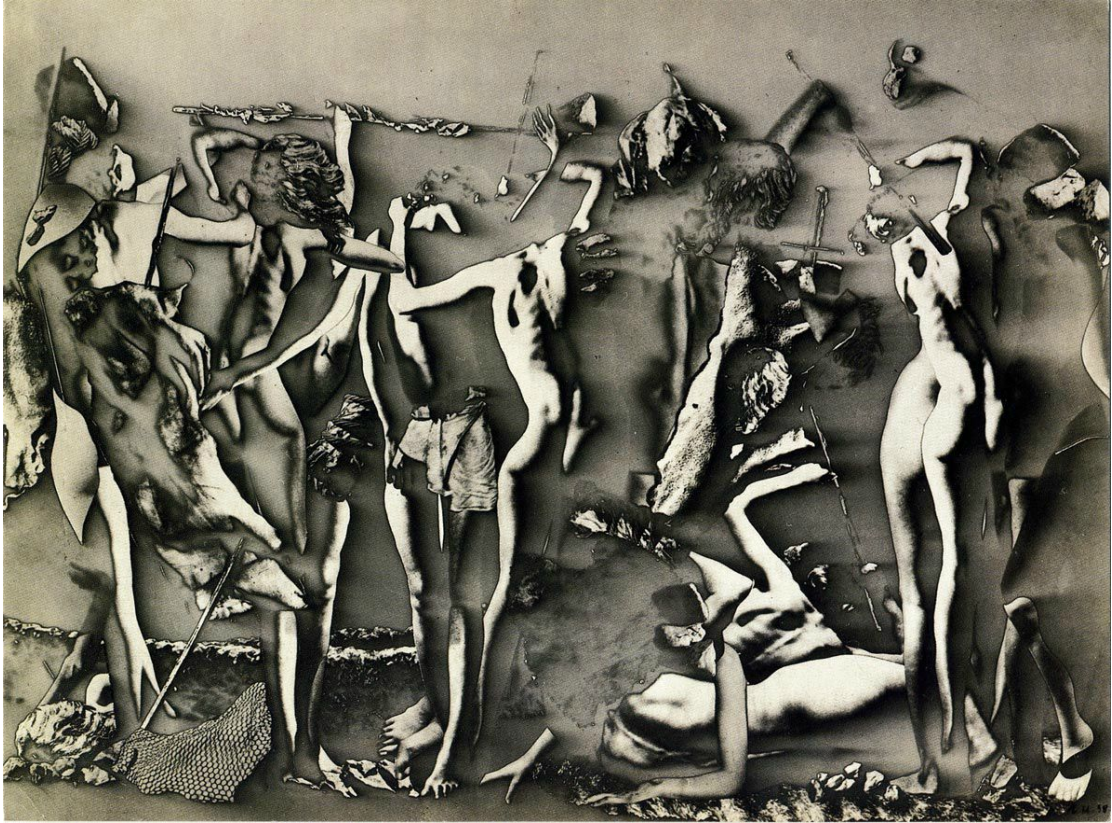
Een van de bekendste surrealistische technieken in de fotografie is solarisatie. Dit is een techniek die wordt toegepast tijdens het ontwikkelen van een foto. Door in de donkere kamer de foto sterk te overbelichten ontstaat er een positief in plaats van negatief beeld.<sup>15</sup> Meester van deze techniek was onder anderen Raoul Ubac. In zijn *Le Combat des Penthésilées* uit 1937 is het effect van deze techniek goed zichtbaar (afb. 1). De foto bestaat uit een samenstelling van verschillende vrouwenbeelden. Door de solarisatie is het echter niet meer duidelijk wat het beeld precies representeert. Zo zijn de

---

<sup>13</sup> Bouqueret, Christian, *Surrealist Photography*, Londen 2008, p.2.

<sup>14</sup> Grondman 1989 (zie noot 1), p.61.

<sup>15</sup> Definitie volgens het RKD via: <http://www.encyclo.nl/begrip/solarisatie> geraadpleegd op 10 mei 2013.



Afbeelding 1 Raoul Ubac, *Le Combat des Penthésiléés*, 1937, gelatine zilverprint, 30 x 40 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.



Afbeelding 2 Raoul Ubac, *La Nébuleuse*, 1939, brûlage, 40 x 28 cm, Parijs, Centre Pompidou.



Afbeelding 3 Man Ray, *Rayogram*, 1922, fotogram gelatineprint, 24 x 18 cm, New York, Ford Motor Company Collection.

contouren van de lichamen vaag en zijn er enkele abstracte vlakken tussen de figuren ontstaan. Ook Man Ray maakte veelvuldig gebruik van de solarisatietechniek.

De tweede vaak toegepaste techniek was brûlage. Hierbij wordt de foto bewerkt door aanpassingen te maken in het chemische proces waardoor het beeld vervormd wordt. Kijk bijvoorbeeld naar *La Nébuleuse* van Raoul Ubac uit 1939 (afb. 2). Door de hitte van een kleine brander op de foto los te laten is het beeld aangetast. Het gebruik van een brander zorgt voor een toevallige aantasting van het beeld. De kunstenaar had zelf geen invloed op hoe het vuur het beeld zou aantasten. Daarom werd brûlage beschouwd als een automatische techniek.

Een andere techniek die werd toegepast was het fotograferen zonder camera. Dan werd er een zogenaamd *fotogram* gemaakt. Dit is een afdruk van een voorwerp op lichtgevoelig papier. Door het voorwerp op lichtgevoelig papier te leggen en vervolgens in de donkere kamer te belichten ontstaat er op het papier een silhouet van het voorwerp. De afdruk is afhankelijk van de belichtingstijd en de lichtgevoeligheid van het papier.<sup>16</sup> Man Ray was meester in deze techniek en noemde zijn fotogrammen zelfs naar zichzelf, namelijk *rayogrammen*. In afbeelding 3 is een rayogram te zien. De objecten zijn nog wel herkenbaar maar vormen tegelijkertijd samen een vervreemdend beeld. Man Ray liet in de foto's plaats voor 'kans' om een onvoorspelbaar effect in de foto te veroorzaken.<sup>17</sup> Het maken van een rayogram werd gezien als een automatische techniek omdat de kunstenaar op het effect van het licht geen invloed had, maar slechts op de encenering van de objecten. Het beeld werd gecreëerd door de schaduw en lichtval. Daarom kan fotografie en solarisatie opgevat worden als een vorm van het automatisch schrift waarbij er met licht in plaats van met een pen geschreven wordt.<sup>18</sup>

### 1.3.2 Surrealistische technieken 2: ingrepen in de werkelijkheid

Naast de ingrepen tijdens het ontwikkelingsproces waren er ook andere manieren om een surrealistisch beeld tot stand te brengen in de fotografie. Zo deden de surrealisten directe ingrepen in de werkelijkheid waarvan ze vervolgens een foto maakten. Door bijvoorbeeld een lichaam vanuit een bepaalde hoek te fotograferen lijkt het soms op iets anders. Deze rotatie vervormt het gefotografeerde object en brengt associaties teweeg met andere vormen, bijvoorbeeld een piramide.<sup>19</sup> Dit principe wordt goed geïllustreerd door Man Rays *Anatomie* uit 1921 (afb. 4). Door het hoofd achterover te hellen en van de hals een foto te maken ontstaat er een abstracte driehoekscompositie. De beschouwer wordt afgeleid door het beeld en kan hierdoor vergeten dat het hier om een beeld van een vrouwenhoofd gaat. Er is sprake van een loskoppeling van het gefotografeerde en zijn betekenis. Hierdoor wilden de surrealisten hun droomwereld uitdrukken en hun onderbewuste weergeven.

---

<sup>16</sup> Seban, Alain, e.a., *La Subversion des Images. Surréalisme, Photography, Film.*, uitgave bij tent. Parijs (Centre Pompidou) 2009, p.335.

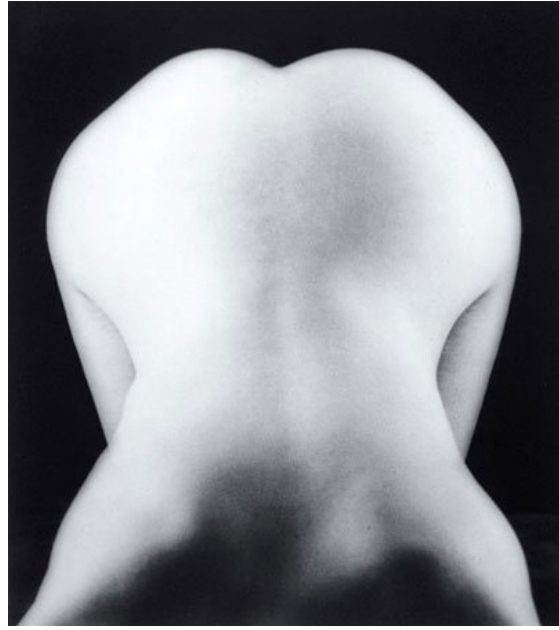
<sup>17</sup> Bate, David, *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, Londen 2004, p.81.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> Grondman 1989 (zie noot 1), p.61.



Afbeelding 4 Man Ray, *Anatomies*, 1929, Gelatine zilverdruk, 23 x 17 cm, New York, Museum of Modern Art.



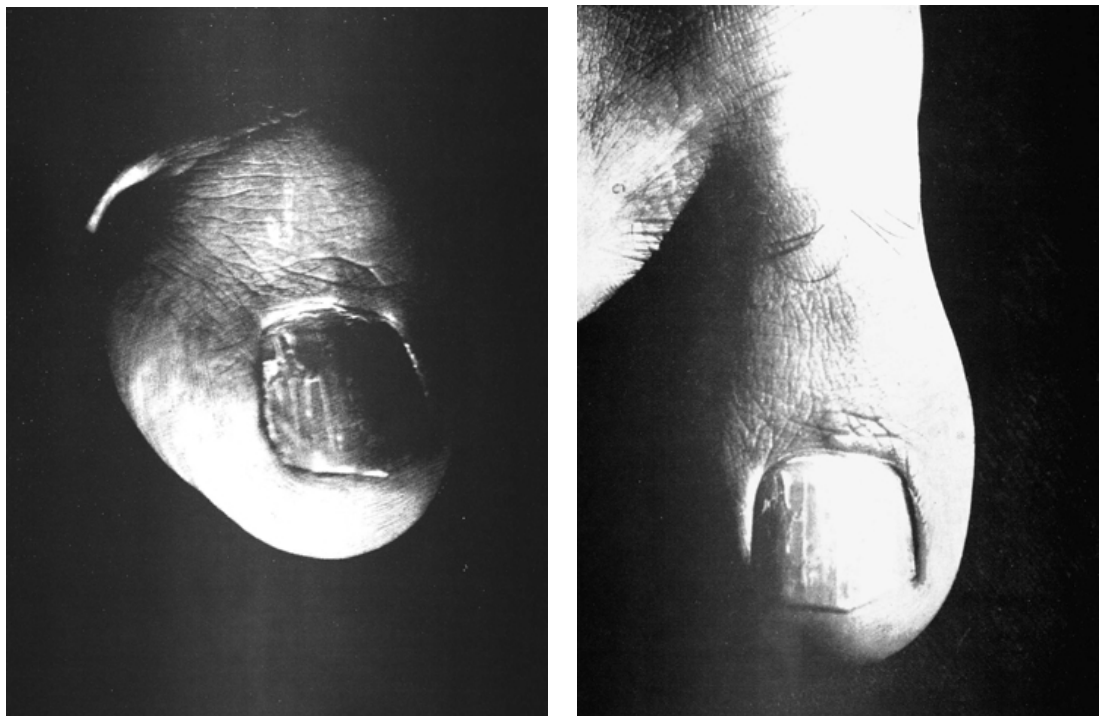
Afbeelding 5 Lee Miller, *Nude bent forward*, 1930, gelatine zilverprint, 20 x 17 cm, Chicago, Julian Levy Collection.



Afbeelding 6 André Kertész, *Distortion #34*, 1933, 30 x 40 cm, gelatine afdruk, Canada, Privé collectie.

Daarnaast was er nog een manier om beelden te vervormen. De in Hongarije geboren fotograaf André Kertész vervormde zijn beeld door foto's te maken van verdraaide spiegelbeelden. Zo zette hij een model voor een soort lachspiegel die haar beeld vervormde. Hiervan maakte hij vervolgens een foto. Deze techniek resulteerde in een van zijn meest besproken series *Distortions* uit 1933 (afb. 6). De naakten uit deze serie zijn door de spiegels vervormd en doen daardoor onrealistisch aan.

De interesse van de surrealisten in de fotografie was niet alleen gericht op de potentie van het medium om beelden uit de werkelijkheid te vervormen. Door middel van de fotografie konden beelden losgekoppeld worden van hun letterlijke betekenis en context. Daarom werden er veel surrealistische tijdschriften geïllustreerd aan de hand van foto's. Deze foto's waren vaak losgemaakt van hun originele doeleinden en werden in het tijdschrift gebruikt om heel andere verhalen te verduidelijken.<sup>20</sup> Zo werd het zesde deel van het surrealistische tijdschrift *Documents* in 1929 geïllustreerd aan de hand van Jean-Jacques Boiffards grote teen (afb 7 & 8) terwijl dit verhaal niet over de teen, maar over obscene seksuele verlangens ging.<sup>21</sup> In deel drie van deze scriptie zal blijken dat ook moderne fotografen nog steeds gebruik maken van sommige technieken die de historisch surrealisten gebruikten om hun beelden tot stand te brengen.



Afbeelding 7 & 8 Jacques-Andre Boiffard, *le gros orteil*, 1929, 31 x 24 cm, gelatine afdruk, Parijs, Centre Pompidou.

<sup>20</sup> [http://www.metmuseum.org/toah/hd/phsr/hd\\_phsr.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/phsr/hd_phsr.htm) geraadpleegd op 6 mei 2013.

<sup>21</sup> <http://www.drainmag.com/content/DESIRE/Essay/Chow.html> geraadpleegd op 30 juli 2013.

#### 1.4 Het surrealisme in de Nederlandse fotografie

Ook in Nederland waren er kunstenaars die zich door het surrealisme lieten beïnvloeden. Utrecht kan gezien worden als het middelpunt van de Nederlandse surrealistische kunst. In de katholieke Domstad vond het surrealisme een vruchtbare bodem. Hier leefden diverse kunstenaars die zich interesseerden in de revolutionaire Franse kunststroming.<sup>22</sup> De bekendste Nederlandse surrealist op het gebied van de schilderkunst was Joop Moesman. Ook hij schreef een document waarin hij uitlegt wat hij onder het surrealisme verstaat. In het artikel 'Wat is surrealisme' betreft hij Bretons eerder geformuleerde definitie en gaat hij hier vervolgens op door. Volgens Moesman is het surrealisme een zoektocht naar de essentie van de natuur. Waar voorheen schilders op zoek waren naar het zo realistisch mogelijk weergeven van de natuur zien surrealistische schilders deze natuur niet meer als een samenstel van onderdelen.<sup>23</sup> Het gaat niet meer om details, maar om de impressie, de sfeer en daarmee de essentie achter de zichtbare werkelijkheid. Niet alleen in de schilderkunst, maar ook in de Nederlandse fotografie komt het surrealisme terug.

Emiel van Moerkerken en Paul de Nooijer zijn wellicht de bekendste door het surrealisme beïnvloede kunstenaars. Hoewel het vanwege de diversiteit van zijn oeuvre moeilijk is om het werk van Emiel van Moerkerken (1916-1995) te categoriseren, wordt hij toch vaak als surrealist beschouwd. Veel kenmerken van de stroming zijn in zijn foto's terug te zien. Van Moerkerken was gefascineerd door het surrealisme en reisde rond 1940 af naar Parijs waar hij onder anderen Man Ray en Brassai ontmoette. Volgens de kunstenaar werd de basis van zijn oeuvre in Parijs gevormd.<sup>24</sup> In sommige foto's komen kenmerken van Man Ray's werk terug. Zo vertoont het gesolariseerde portret van Edy de B. uit 1945 (afb. 9) gelijkenissen met Man Ray's gesolariseerde portret van Lee Miller uit 1929 (afb. 10). Van Moerkerkens foto's kenmerken zich door de combinatie van verschillende objecten die samen een shockerend of vervreemdend effect teweeg brengen. Dit effect is te zien in de foto van Katja V. uit 1938 (afb. 11). Door de positionering van haar lichaam bereikt Van Moerkerken een raar beeld dat aan de interpretatie van de beschouwer onderworpen is. Zo lijkt de vrouw in de foto haar eigen benen vast te houden.<sup>25</sup>

Naast mensen fotografeerde Van Moerkerken combinaties van elementen en objecten. Een voorbeeld hiervan is *Home Sweet Home* uit 1938 (afb. 12). Hierin groepeerde hij twee spiegelbeeldige vrouwenbeeldjes aan weerszijden van een wc-borstel. Het geheel is in een stolp geplaatst. Het is een raadselachtige inscenering die gevormd wordt door toevallig gevonden objecten samen te fotograferen.<sup>26</sup> Volgens van Moerkerken konden de meest banale objecten en afbeeldingen bij de beschouwer een speciale ervaring oproepen. Bijvoorbeeld als men zichzelf in de spiegel of etalageruit

<sup>22</sup> Renders, Hans, *Verijdelde Dromen*, Haarlem 1989, p.7.

<sup>23</sup> De Vries, Her, Vancrevel, Laurens, *Surrealistische ontmoetingen; documenten en manifesten van het surrealisme in Nederland*, Amsterdam 1989, p.236.

<sup>24</sup> Dit zei hij in een interview dat door het Fotomuseum In Den Haag gebruikt werd tijdens een retrospectieve tentoonstelling met Van Moerkerkens werk. Via: <http://www.fotomuseumdenhaag.nl/index.cfm/site/Fotomuseum/pageid/27A4A5AB-068C-7406-D38419270E061847/objectid/9A17D083-C356-D954-4E4104766311C939/objecttype/mark.apps.fotomuseum.contentobjects.exhibition/> geraadpleegd op 10 mei 2013.

<sup>25</sup> Boonstra, Rommert, *Beyond Photography*, Amsterdam 2008, p. 25.

<sup>26</sup> Grondman 1989 (zie noot 1), p.67.



Afbeelding 9 Emiel van Moerkerken, *Edy de B.*, 1945, solarisatie, 36 x 26 cm, Collectie van Moerkerken.



Afbeelding 10 Man Ray, *Lee Miller*, afmeting niet gevonden, East Sussex, Lee Miller Archives.



Afbeelding 11 Emiel van Moerkerken, *Katja. V.*, 1938, negatieve fotoprint, afmetingen niet teruggevonden, Amsterdam, Fotoarchief van Moerkerken.



Afbeelding 12 Emiel van Moerkerken, *Home Sweet Home*, 1938, gelatine zilverdruk, 23 x 17 cm, Amsterdam, Collectie Van Moerkerken.



Afbeelding 13 Paul de Nooijer, *Upstairs Downstairs*, 1978, gelatine zilverprint, 50 x 40 cm, afmetingen en bewaarplaats niet teruggevonden.



Afbeelding 14 Paul de Nooijer, *Electriclawnmowingiron*, 1977, gelatine zilverprint, 60 x 50 cm, Prive collectie De Nooijer.

ziet. Deze 'ontmoetingen' roepen vragen op met betrekking tot de realiteit en de identiteit van de mens in relatie tot de werkelijkheid.<sup>27</sup>

Een andere Nederlandse kunstenaar die vaak als surrealist betiteld wordt, is Paul de Nooijer. Sinds 1965 heeft deze kunstenaar zich op het fotograferen van het onmogelijk toegelegd. Ook in zijn werk is een gelijkenis met dat van de Franse surrealisten zichtbaar. De Nooijer manipuleert de zichtbare wereld en haalt daarmee de zichtbare alledaagse werkelijkheid uit haar verband. Deze wordt in een vervreemdend beeld in een andere gedaante of vanuit een ander perspectief getoond. Dit aspect loopt als een rode draad door al De Nooijers foto's. Hierdoor wordt hij vaak als surrealist gezien. Zelf vindt de Nooijer het niet aan hem maar aan kunsthistorici om een term aan zijn werk te plakken.<sup>28</sup> Wel geeft hij toe geïnspireerd te zijn door werk van magisch realisten als Charley Toorop en Carel Willink. De Nooijers fotografisch werk bestaat vaak uit absurde beelden, droombeelden, nachtmerries en hallucinaties die het onmogelijke oproepen.<sup>29</sup> Doordat de Nooijer opgeleid is als industrieel vormgever en in de reclamefotografie heeft gewerkt heeft hij technische vaardigheden om surreële beelden te maken. Hij doet ingrepen in het ontwikkelingsproces om de foto te bewerken. Zo werkt hij vaak met een grove korrel waardoor de kleine pigmentkorrels in het beeld zichtbaar worden en het beeld wazig wordt. De Nooijers ingrepen gaan echter nooit zo ver dat de werkelijkheidsillusie van de foto verstoord wordt. Er is namelijk geen sprake van onrealistische vervormingen in het beeld of vreemde, onherkenbare objecten. Hij laat dingen zien uit de werkelijkheid die niet kunnen maar toch bestaan. Dit aspect komt naar voren in het werk *Upstairs Downstairs* uit 1978 (afb. 13). Er is niets in het beeld gemanipuleerd en toch lijkt het alsof er iets gebeurt dat in de werkelijkheid niet mogelijk is. Dit effect wordt bewerkstelligd door de houding van de traplopende mensen. Ook in de foto *Electriclawnmowingiron* (afb. 14) is niets gemanipuleerd. Het beeld bestaat slechts uit bizarre combinaties van objecten waardoor er in de foto een raar beeld ontstaat wat de foto surrealistisch maakt.

---

<sup>27</sup> Grondman 1989 (zie noot 1), p.62.

<sup>28</sup> Zo blijkt uit een interview in het Eindhovens Dagblad. <http://www.ed.nl/extra/cultuur/het-laatste-kunstje-van-paul-de-nooijer-1.1626999> geraadpleegd op 9 mei 2013.

<sup>29</sup> Roodnat, Bas, 'Surrealistische foto's van Paul de Nooijer', *NRC Handelsblad* 23 oktober 1982, p.6.



# DEEL 2

## 2. Methode

Nu het duidelijk is wat het surrealisme precies inhoudt en hoe surrealistische fotografie eruit ziet, is het tijd om dieper in te gaan op de theorie over het surrealisme in de fotografie. De uitleg van deze theorieën is nodig zodat in het volgende hoofdstuk de hedendaagse surrealistische foto's getoetst kunnen worden aan de hand van deze theorie en de in dit hoofdstuk opgestelde methode. Aan de hand van de beschreven theorieën zullen er enkele criteria opgesteld worden waaraan foto's voldoen als ze surrealistisch genoemd kunnen worden. Vragen als 'wanneer wordt er in de boeken gesproken over surrealistische fotografie?' en 'wat maakt een foto surrealistisch?' zullen in dit deel aan de orde komen. Hierna wordt er een methode gecreëerd die nodig is om de in hoofdstuk 3 geselecteerde kunstwerken te kunnen verantwoorden. De selectiecriteria worden opgesteld aan de hand van verschillende theorieën uit verschillende tijdperken voor een zo representatief mogelijk beeld. Het gaat hier om de theorieën van André Breton (1937), Rosalind Krauss (1985), David Bate (2004) en Demetrio Paparoni (2012).

### 2.1 Theorieën

#### 2.1.1 Andre Breton

De eerste (en oudste) theorie is die van Andre Breton. Hij formuleerde een theorie over het surrealisme in de fotografie aan de hand notie *beauté convulsive*. Deze letterlijk vertaalde 'stuiptrekkende schoonheid' wordt gezien als de kern van het surrealisme in de fotografie. De term is afkomstig uit Bretons manifest 'L'Amour Fou' uit 1937 en is gebaseerd op een passage uit de tekst 'Les Chants de Maldoror' van de Franse schrijver en voorloper van het surrealisme Comte de Lautréamont. In dit bizarre stuk proza definieert Lautréamont convulsieve schoonheid als volgt:

*"Mooi als de intreikbaarheid van de klauwen van roofvogels of ook, als de onzekerheid van de spierbewegingen bij wonden in de weke delen van de achterste halsstreek of liever, als zo'n altijd werkende ratteval, die steeds opnieuw door het gevangen dier wordt opgezet, die uit zichzelf een onbepaald aantal knagers kan vangen en zelfs werkt als hij onder stro verstopt is; en vooral, als de toevallige ontmoeting van een naaimachine en een paraplu op een snijtafel!"<sup>30</sup>*

Deze toevallige en bizarre ontmoeting vond Breton interessant. Door vreemde samenkomsten tussen onsamenhangende elementen konden er volgens hem boeiende beelden ontstaan die de indruk geven van een mysterieuze werkelijkheid. Deze beelden zorgen voor het schok-effect dat Breton centraal stelde in zijn werk. In L'Amour Fou borduurt hij verder op Lautréamonts convulsieve schoonheid en gaat hij nader in op wat hij precies onder het begrip verstaat.<sup>31</sup> Hij zag *beauté convulsive* als een schoonheid die noch statisch noch dynamisch is. Het is, zoals de vertaling doet

<sup>30</sup> Lautréamont, Comte de, *Les chants de Maldoror*, Parijs 1874, pp.195-196. Vertaald uit het Frans: "Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie!".

<sup>31</sup> Breton, André, *L'Amour Fou*, Parijs 1937, p.12-13. Vertaling van: "Le mot convulsive, que j'ai employé pour qualifier la beauté qui seule, selon moi, doit être servie, perdrait à mes yeux tout sens s'il était conçu dans le mouvement et non à l'expiration exacte de ce mouvement même. Il ne peut, selon moi, y avoir beauté – beauté convulsive – qu'au prix de l'affirmation du rapport réciproque qui lie l'objet considéré dans son mouvement et dans son repos. Je regrette de n'avoir pu fournir, comme complément à l'illustration de ce texte, la photographie d'une locomotive de grande allure qui eut été abandonnée au délire de la forêt vierge."

vermoeden, een trillende kwaliteit die zich tussen het bewegende en statische beeld bevindt. Breton vergeleek het met het een afbeelding van een trein die in de werkelijkheid beweegt maar in een foto stilstaat. De foto is hierbij het punt waarin tegenovergestelden elkaar tegenkomen en iets dat beweegt, stilstaat. Voor alle andere soorten schoonheid bleef Breton ongevoelig. Iets moest hem onmiddellijk in een staat van psychische verwarring brengen wilde hij het schoonheid noemen.<sup>32</sup> Volgens Breton was de enige schoonheid die kon bestaan convulsieve schoonheid. “*Schoonheid zal convulsief zijn, of zal niet zijn*” zegt hij in een van zijn romans.<sup>33</sup>

Binnen het concept *beauté convulsive* onderscheidt Breton drie basiskarakteristieken die het gevoel van convulsieve schoonheid op kunnen roepen. Ten eerste iets dat hij *erotique violée* noemt. Hiermee bedoelt hij een soort imitatie van de werkelijkheid. Deze nabootsing vergelijkt hij met die van planten en dieren, bijvoorbeeld een vlinder die de ogen van zijn vijand nabootst op zijn vleugels om hem te misleiden. Meerdere surrealistten waren gefascineerd door de nabootsing van de natuur. Onder andere de foto's van plantenfotograaf Karl Blossfeldt dienden als inspiratiebron.<sup>34</sup> Zijn natuurfoto's illustreren dit element van convulsieve schoonheid goed (zie afb. 15) De afgebeelde plantenstengels hebben een vervreemdende werking omdat ze lijken op iets anders dan dat ze in de werkelijkheid zijn.

Het tweede element binnen de *beauté convulsive* dat Breton beschrijft noemt hij *explosant fixe*. Hiermee bedoelt hij het ontbreken van beweging. Natuurlijk bevat elke foto een stilstaand beeld maar dit is niet hetgeen dat Breton bedoelde. De convulsieve schoonheid zou alleen optreden als iets dat in de werkelijkheid bewoog afgebeeld wordt als iets stilstaands, bijvoorbeeld een trein die hard langsrijdt maar in een foto overkomt als een gefixeerd object. Door het ontbreken van beweging in een foto kan het gevoel van schoonheid opgeroepen worden in een foto. De geest weet dat in de werkelijkheid er sprake is van beweging en toch is deze beweging niet zichtbaar. Vaak zorgde de beweging van het gefotografeerde voor onduidelijke of onscherpe afbeeldingen. In de foto van Man Ray uit 1934 (afb. 16) is dit effect goed te zien. De jurk van de dansende vrouw beweegt in de werkelijkheid hevig maar in de foto is deze beweging echter bevroren. Hierdoor doet het beeld afstand van de realiteit waardoor het volgens Breton een surreëel beeld wordt dat schoonheid bezit.<sup>35</sup>

Het derde aspect binnen de *beauté convulsive* noemt Breton *magique- circonstancielle*. Hiermee bedoelt hij afbeeldingen die lijken op iets dat ze in werkelijkheid niet zijn. Dit komt doordat het beeld associaties in de menselijke geest oproept. Brassais foto *magique circonstancielle* illustreert dit principe goed (afb. 17). Zo lijkt het gefotografeerde op een spin maar is het in werkelijkheid een ontsproten aardappel. De vorm en de schaduwen zorgen ervoor dat de beschouwer een ander idee krijgt van de werkelijkheid. Dit principe noemt Breton het *objet trouvé* (het gevonden object). De beschouwer neemt het object anders waar dan dat het in werkelijkheid is. Dit komt volgens Breton

<sup>32</sup> Ades 1976 (zie noot 2), p.54.

<sup>33</sup> Breton, André, *Nadja*, Parijs 1928. “*La beauté sera convulsive ou ne sera pas.*”

<sup>34</sup> Krauss, Rosalind, ‘The Photographic Conditions of Surrealism’ in: Krauss, Rosalind, *The originality of Avant-garde and Other Modernist Myths*, Londen 1985, p.112.

<sup>35</sup> Breton 1937 (zie noot 31), p.23.



Afbeelding 15 Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst*, 1928, foto, Amsterdam, Fotografiemuseum.



Afbeelding 16 Man Ray, *Explosante fixe*, 1934, foto, 22 x 17 cm, Parijs, Particuliere collectie.



Afbeelding 17 Brassai, *magique-circonstancielle*, 1931, foto, 21 x 26 cm, Parijs, Centre Pompidou.

omdat hij zijn verlangen in de afbeelding herkent. Het gaat binnen deze categorie dus om een representant van de externe wereld die een boodschap draagt van de verlangens van de ontvanger.<sup>36</sup> Betekenis wordt gegeven door het verlangen van de beschouwer en is dus afhankelijk van wat hij erin wil zien, en niet van wat hij letterlijk ziet.

Het surrealisme in een foto is volgens Breton niet te herkennen door een opsomming van verschillende formele aspecten. Hij weerlegde het idee van een eenduidige surrealistische stijl en stelde niet de representatie maar de waarneming voorop.<sup>37</sup> Hij hechtte meer waarde aan het gevoel, het effect of de sfeer die het beeld opwekt. Afhankelijk daarvan noemde hij het beeld surrealistisch. Als er in een foto sprake is van *beauté convulsive* doordat er bijvoorbeeld gebruik gemaakt wordt van de drie aspecten (*erotique violée, explosant fixe, magique-circonstancielle*) of wanneer deze convulsie bereikt wordt door de technieken (solarisatie, brulage, assemblage en meervoudige belichting) dan valt er volgens Breton te spreken van surrealistische fotografie. Het gaat hier echter niet om strikte voorwaarden waaraan een foto moet voldoen om surrealistisch genoemd te worden. Breton erkende de diversiteit binnen de stroming en vond dat de kunst niet aan regels moest voldoen. Het surrealisme was een mentaliteit en geen stijl. De drie door Breton opgestelde kenmerken konden wel als paraplu dienen om de surrealistische fotografie aan op te hangen. De drie aspecten zijn dan ook opgesteld aan de hand van veel terugkomende kenmerken binnen de surrealistische fotografie. Voorop stond het ontregelde schok-effect dat veroorzaakt wordt door het beeld in de foto. Dat was volgens Breton hetgeen dat de foto surrealistisch maakte. Een vervreemdende of bewerkte foto is dus niet per definitie surrealistisch. Slechts wanneer deze het gevoel van convulsieve schoonheid opwekt valt er volgens Breton van een surrealistische foto te spreken.

### 2.1.2 Rosalind Krauss

Een theoretica die op Breton's convulsieve schoonheid doorgaat is Rosalind Krauss. Ook Krauss zet de term *beauté convulsive* centraal binnen het surrealisme. Door nabootsing (*Erotique violée*), het ontbreken van beweging (*Explosante fixe*) en het gevonden object (*Magique-circonstancielle*) ontstaat er een convulsieve schoonheid die de realiteit transformeert in een representatie.<sup>38</sup> De realiteit als representatie is een belangrijk aspect binnen Krauss' theorie. Ze probeert het surrealisme aan de hand van de semiotiek te definiëren. In plaats van te focussen op de formele aspecten van het werk legt Krauss de nadruk op de semiotische functies van de fotografie om tot een hanteerbare definitie te komen. Daarnaast analyseert ze de manier waarop surrealisten het medium fotografie gebruiken. Dit doet ze aan de hand van de taalstructuur van de Franse taalkundige Ferdinand de Saussure. Aan de hand van zijn theorie wil Krauss aantonen dat een foto een presentatie is van de werkelijkheid. De Saussure verdeelde de werkelijkheid in tekens, *signs*. De hele wereld bestaat uit deze tekens. Een teken bestaat uit twee onderdelen; een *signifiant*, dit is de betekenaar of klank van een woord, en

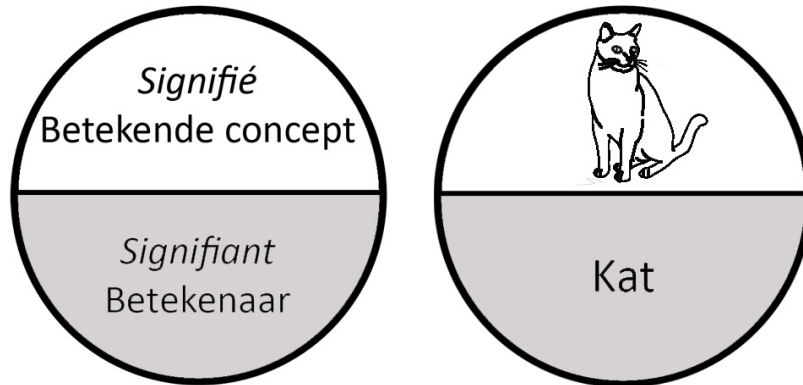
---

<sup>36</sup> Ades 1976 (zie noot 2), p.54.

<sup>37</sup> <http://metropolism.com/magazine/2010-no1/la-subversion-des-images/> geraadpleegd op 20 augustus 2013.

<sup>38</sup> Krauss noemt de drie elementen binnen de notie *convulsive beauty mimicry, stop-motion* en *the found object*. Krauss 1985 (zie noot 34), p.112-113.

een *signifié*, het concept waarnaar de betekenaar verwijst.<sup>39</sup> Samen vormen de elementen één teken. Zo bestaat het teken voor 'kat' ook uit deze twee elementen. De *signifié* is de klank van het woord en de *signifiant* is het dier zelf (afb. 18).



Afbeelding 18 De tweedelige indeling van het teken van Ferdinand de Saussure.

Net als een woord ziet Krauss een foto als een teken dat is opgebouwd uit een betekenaar en een betekenis. De *signifiant* is hierbij de foto zelf, het papier waarop het gedrukt is, en de *signifié* is het beeld dat op de foto is vastgelegd.<sup>40</sup> Surrealistische fotografie onderscheidt zich echter van 'normale' fotografie omdat de foto's de relatie tussen de *signifiant* en de *signifié* verstoord is. Dit komt door de technieken die de surrealisten toepasten. Door technieken te gebruiken verkenden de surrealisten de relatie tussen fotografie en de realiteit. Deze technieken noemt Krauss *doubling* en *spacing*.

*Doubling* is het verdubbelen van een beeld in de foto doordat er een dubbele belichting wordt toegepast op één negatief.<sup>41</sup> Door de herhaling in het beeld wordt er een moment in een moment gecreëerd. Een bekend werk dat dit principe illustreert is Man Rays portret van *La Marquise Cassati* uit 1922 (afb. 19).<sup>42</sup> Ook in afbeelding 44 is het resultaat van *doubling* goed te zien. Paul de Nooijers *Twins* zouden ook binnen het concept *doubling* passen (afb. 21). Met *spacing* bedoelt Krauss de uitsnede van de foto en dus de selectie van beeld die in het *frame* van de foto zichtbaar is. De camera fungeert hierbij als een soort lijst en isoleert fragmenten van de realiteit. Doordat er door de camera slechts een segment van de realiteit gevangen wordt, zorgt dit voor een breuk in de realiteitservaring en dus een breuk in de relatie tussen de betekenis en de betekenaar. Door zowel *doubling* als *spacing* ontstaat er een soort alternatieve realiteit. De technieken zorgen voor een omvorming van de natuur en verstoren de realiteit waardoor de gerepresenteerde realiteit als representatie opgevat moet worden. Volgens Krauss vonden de surrealisten in de fotografie een middel om aan te tonen dat de realiteit als een representatie gezien kon worden.

<sup>39</sup> Agar, Michael, *Language Shock, Understanding the Culture of Conversation*, New York 1994, p.34.

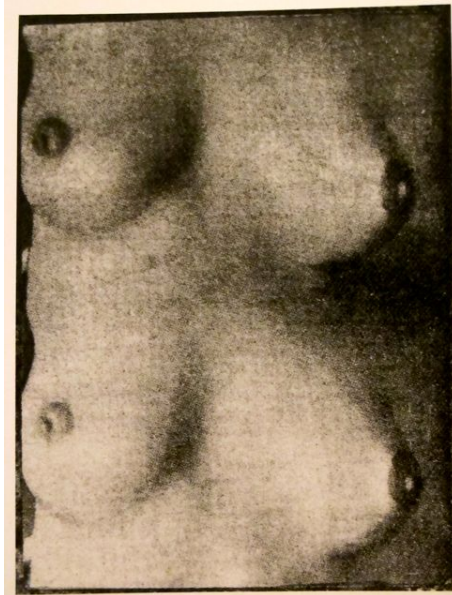
<sup>40</sup> Krauss 1985 (zie noot 34), p.106.

<sup>41</sup> Idem, p.109.

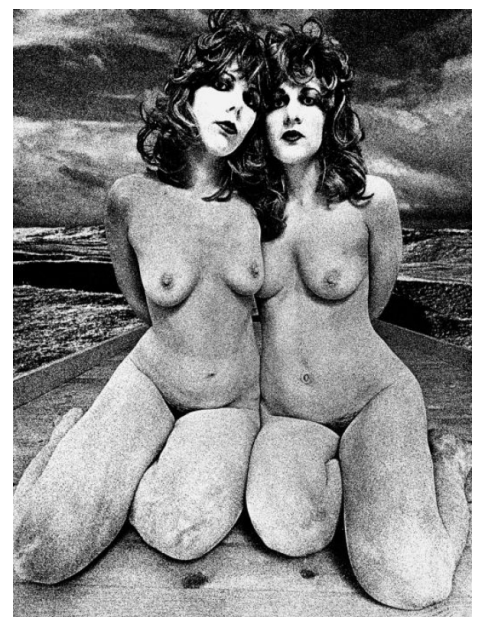
<sup>42</sup> Krauss, Rosalind, 'Photography in the Service of Surrealism', in: Krauss, Rosalind, *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*, Washington D.C. 1985, p.31.



Afbeelding 19 Man Ray, *La Marquise Cassati*, 1922, gelatine zilverprint, 15 x 20 cm, Parijs, Collection Lucien Treillard.



Afbeelding 20 Man Ray, *Sans titre*, 1924, foto gepubliceerd in *La revolution surréalisme*, Parijs, privécollectie.



Afbeelding 21 Paul de Nooijer, *Twins*, 1974, zilverdruk, 20 x 15 cm, Privé collectie De Nooijer.

Door aanpassingen in de foto wordt er een convulsieve schoonheid opgeroepen die de foto surrealistisch maakt en de relatie in het teken verstoort. Zoals Krauss in haar artikel zegt; “*surreality is nature convulsed into a kind of writing*” waarmee ze de parallel tussen het automatisch schrift en de fotografie aangeeft. Deze twee stelt ze aan elkaar gelijk. Zo is schrijven een handeling die de werkelijkheid in tekst vastlegt en doet de fotografie hetzelfde, alleen dan door middel van een foto. De foto wordt hierbij gelijkgesteld aan de taal omdat beide representaties zijn van de realiteit en deze gecodeerd weergeven.

Deze gelijkstelling tussen het schrijven en de fotografie werd al beschreven door Breton. In zijn eerste surrealistische manifest zegt hij meer waarde te hechten aan de waarneming dan aan de representatie. Krauss onderscheidt hierbij, net als André Breton, twee begrippen; perceptie en representatie. De Franse schrijver gaf de voorkeur aan de perceptie omdat deze direct verbonden was aan de realiteit omdat het voortkomt uit de rechtstreekse ervaring, namelijk waarneming via het oog. Breton zag het oog dan ook als het belangrijkste zintuig. Representatie is daarentegen een kopie of substituuut van deze ervaring en niet direct verbonden met de werkelijkheid en dus fraudegevoelig.<sup>43</sup>

Volgens Krauss is fotografie in semiotisch opzicht zowel een *index* als een *icoon*. Een index is een teken dat een causaal verband heeft met hetgeen waarnaar het verwijst. Zo is rook een index voor vuur en een kan een vingerafdruk gezien worden als een index vanwege het oorzakelijke verband dat de afdruk heeft met de vinger. Bij een icoon is er sprake van een gelijkende relatie tussen het teken en hetgeen waarnaar het in de werkelijkheid verwijst. Zo kan een plattegrond van een stad gezien worden als een icoon. Ook een foto is een icoon vanwege de gelijkende relatie met de werkelijkheid.<sup>44</sup> Krauss ziet de surrealistische fotografie echter niet alleen als icoon, maar ook als index. Een foto is een index omdat het een directe weerspiegeling is van de realiteit die hiermee direct verband staat. Omdat een foto de realiteit volgens Krauss zowel kan presenteren als representeren hebben deze een speciale relatie met de werkelijkheid. Daarom kunnen foto's zowel als index en als icoon fungeren. Een foto is een presentatie van de realiteit en direct verbonden met onze perceptie. In dit geval is er sprake van een index. In een surrealistische foto is er door onder andere *doubling* en *spacing* echter sprake van een omvorming van de realiteit waardoor het een teken van representatie is geworden. In dit geval is de foto een icoon. In een foto wordt de natuur (realiteit) dus als representatie voorgesteld en is deze dus vergelijkbaar met het schrift.<sup>45</sup>

Naast Breton was er nog een Franse schrijver die Krauss inspireerde bij het formuleren van haar theorieën over het surrealisme in de fotografie, George Bataille. Hij was ook een sleutelfiguur binnen de surrealistische beweging. Deze Franse dichter werd, net als Breton, geïnspireerd door Freuds psychoanalyse. Daarom sloot hij zich al snel aan bij de surrealistische groep maar ontwikkelde naarmate de tijd verstreek een andere visie binnen de stroming. Waar Breton zich voornamelijk baseerde op de droomwereld en de fantasie, was Batailles visie meer gericht op de duistere kant van

---

<sup>43</sup> Krauss 1985 (zie noot 42), p.94.

<sup>44</sup> Krauss 1985 (zie noot 42), p.110.

<sup>45</sup> Ibidem.

de mens. Batailles denkwijze was veel *transgressiever*. Dit betekent dat hij de nadruk meer legde op het kwade in de menselijke natuur. Zo interesseerde Bataille zich meer voor dingen als angst, geweld, waanzin en dood in plaats van Bretons liefde voor de droom, de fantasie en het leven. Kunst zag hij ook als een vorm van transgressie, voornamelijk die kunst die een donker, erotisch of zelfs pornografisch element bevatte. Batailles surrealistische tijdschrift *Documents* wordt veelvuldig geïllustreerd aan de hand van transgressieve beelden, bijvoorbeeld afbeeldingen van de fotografen Jacques-André Boiffard en Hans Bellmer (afb. 22 & 23).<sup>46</sup> Bellmer onderzocht met zijn poppen de intieme relatie tussen de kunst en het leven. Hij gebruikte poppen lichaam om sculpturale representaties te maken van het menselijk lichaam. Zo creëerde hij een wezen dat seksuele fantasieën opriep.<sup>47</sup> Het gefotografeerde masker en de naakte, vervormde poppen hebben beide een erotische en convulsieve werking.<sup>48</sup> Bataille wordt door zijn donkere denkwijze vaak bestempeld als 'de filosoof van het kwaad'.<sup>49</sup> Bataille zag transgressie als het overschrijden van grenzen. In en door transgressie, in en door overschrijding van (morele)grenzen, kwam de mens volgens hem in contact met het goddelijke en de essentie van het leven. Breton streefde ook naar een essentie maar zocht deze in de verzoening van de droom en de werkelijkheid. Door Batailles meer *transgressieve* opvatting ontstond er een scheiding binnen het surrealisme en werd hij al snel door Breton uit de beweging geëxcommuniceerd.

Het verschil tussen Bretons en Batailles opvatting van het surrealisme wordt vaak vergeleken met de kloof tussen de twee Griekse goden *Eros* en *Thanatos*. Deze scheiding stond centraal in Freuds theorie over de menselijke natuur. Deze natuur zag hij als een verzameling van tegenstellingen. In zijn boek *Das Ich und das Es* uit 1923 legt Freud zijn theorie uit. Hierin illustreert de neuroloog zijn denkwijze aan de hand van de twee goden. Eros is de god van de liefde, de schoonheid en de voortplanting. Thanatos betekent in het Grieks 'de dood' en is de demonische personificatie hiervan. Samen belichamen deze goden de dualiteit van de menselijke natuur volgens Freud. Eros staat hierbij voor het leven, de liefde en de seksualiteit. Thanatos is hierbij het tegenovergestelde en staat voor de dood en de agressie.<sup>50</sup> Breton kan vanwege zijn positieve en liefdevolle blik op het surrealisme geplaatst worden onder 'Eros'. Bataille met zijn meer duistere visie kan gezien worden als de 'vertegenwoordiger van Thanatos' in het surrealisme. Volgens Breton kende Bataille zichzelf teveel macht toe binnen de surrealistische groep waardoor hij een bedreiging vormde. Batailles denkbeelden verschilden zo erg van die van Breton dat de stroming een andere koers dreigde te gaan varen. Daarom besloot Breton hem uit de groep te zetten en niet meer als surrealist te erkennen.

<sup>46</sup> Boiffards foto werd gepubliceerd in *Documents* nr.8, 1930.

<sup>47</sup> Aspley, Keith, *Historical Dictionary of Surrealism*, Laham 2010, p.65.

<sup>48</sup> Cashell, Kieran, *The Incompatibility of Aesthetics and Contemporary Art: The Ethics of Transgressive Contemporary Art*, Londen 2009, p.102. Via: <http://www.scribd.com/doc/117046599/32/Hans-Bellmer-Bataille-and-Authentic-Transgression> geraadpleegd op 15 jul 2013.

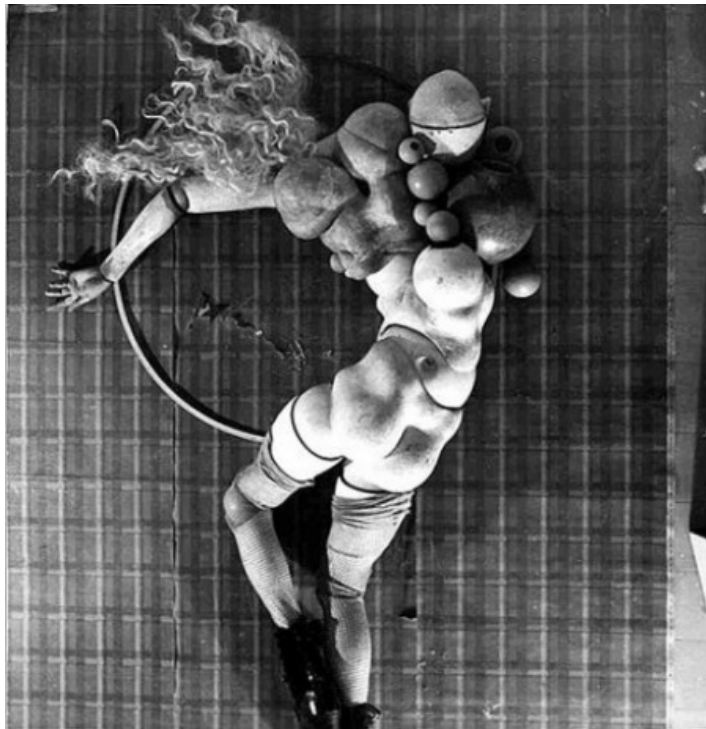
<sup>49</sup> Dit zei de Franse filosoof Michel Foucault in het voorwoord van de vertaling van *L'Histoire de L'oeil* uit 1927. Bron: Claes, Paul, *Het oog: vertaald door Paul Claes*, Leuven 1987.

<sup>50</sup> Freud, Sigmund, *Sigmund Freud Nederlandse editie. Cultuur en religie / vert. [uit het Duits]*, Meppel 1982, p.120.





Afbeelding 22 Jacques-André Boiffard, *Sans Titre*, 1930, gelatine zilverdruk, 23 x 18 cm, Parijs, Centre Pompidou.



Afbeelding 23 Hans Bellmer, *Die Puppe*, 1935, gelatine zilverdruk, 66 x 66 cm, New York, Ubu Gallery.

Ook al werd Bataille uit de surrealistische groep verbannen, toch hebben zijn ideeën invloed gehad op het surrealisme. Krauss betreft Batailles ideeën ter onderbouwing van veel surrealistische foto's. Dit doet ze aan de hand van Batailles term *informe*. Krauss vertaalt dit begrip letterlijk met 'unformed' en wil hiermee 'het vormloze' aangeven. Bataille was van mening dat niets een vaste vorm of betekenis had. Alles krijgt betekenis doordat het in een structuur met elkaar in verband staat. Afhankelijk van het gebruik krijgt iets betekenis. Op zichzelf is een woord, beeld of mens betekenis- en vormloos. De Franse denker vergeleek het met een *crachat* oftewel, een rochel. Dit is iets dat vorm heeft en veranderlijk is waardoor het iets en niets tegelijkertijd betekent.<sup>51</sup> Surrealistische kunstenaars waren volgens Krauss meesters in het vastleggen van de *informe*. Het vormloze komt volgens haar duidelijk in de surrealistische fotografie terug en dit illustreert ze aan de hand van verschillende voorbeelden. Man Ray's *Anatomies* uit 1930 (afb.4) ziet zij als een illustratie van het vormloze. Door het hoofd 180 graden te draaien is het niet meer als menselijke vorm herkenbaar. Op die manier wordt het vormloze zichtbaar gemaakt.

Een andere term die Krauss gebruikt om te laten zien hoe de surrealisten een *informe* bereiken is *defamiliarization*. Dit is een artistieke techniek waardoor de beschouwer gedwongen wordt 'normale dingen' op een vreemde manier waar te nemen.<sup>52</sup> Ook dit is een methode om een *informe* te bereiken. Als iets niet lijkt op wat het in werkelijkheid is, staat de vorm en de betekenis dus niet vast en is het vormbaar en dus vormloos. Brassai's *Nu* uit 1934 (afb. 24) illustreert dit vervreemdende principe goed. Zo heeft de kunstenaar het vrouwenlijf zo gepositioneerd en vervolgens *geframed* dat het lijkt op een mannelijk geslachtsorgaan. Brassai verdraait het gefotografeerde object (het vrouwenlichaam) waardoor dit van zichzelf vervreemd en het lijkt op iets anders lijkt (een penis). Krauss wil hiermee aantonen dat de surrealisten speelden met de betekenis van een werk en de context waarin deze betekenis krijgt. Een andere principe dat de surrealisten gebruikten om het vormloze te bereiken noemt Krauss *disorientation*. Hiermee bedoelt ze dat een object niet meer lijkt op dat wat het representeert. De surrealisten fotografeerden hun objecten dan op zo'n manier dat het, net als bij *defamiliarization*, een nieuwe betekenis krijgt. Om een desoriënterend effect te creëren pasten de surrealisten verschillende in paragraaf 2.2 behandelde technieken toe. Door bijvoorbeeld het lichaam te verkorten of om te keren wordt een vreemd beeld gecreëerd. Deze vervorming, of *distortion* zoals Krauss het noemt, kan de realiteit ook vervreemden. Als voorbeeld geeft ze de serie *distortions* van André Kertész (afb. 6).

Nog een andere manier om een *informe* te bereiken ontleent Krauss aan Batailles concept *la bassesse*. Met *la bassesse* refereert Bataille aan een soort laagheid of onbehoorlijk gedrag waaruit de transgressie van zijn denken weer blijkt. Door axiale draaiing van verticaal naar horizontaal kan iets

<sup>51</sup> Bataille, Georges, 'Informe', *Documents* 1 (1929) nr.7 (december), p.382. "... un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but: il s'agit de donner un redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat."

<sup>52</sup> Krauss, Rosalind, 'Corpus Delicti', in: Krauss, Rosalind, *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*, Washington D.C. 1985, p. 60.



Afbeelding 24 Brassai, *Nu*, 1934, gelatine zilverdruk, 16 x 23 cm, Parijs, Centre Pompidou.



Afbeelding 25 Man Ray, *Zonder Titel*, gelatine zilverdruk, 16 x 23 cm, Parijs, privécollectie.

volgens Bataille in een foto vormloos worden.<sup>53</sup> Dit principe bespreekt hij in zijn essay *Bouche* uit 1930. Hierin vergelijkt hij de mond-oog-as van het menselijke gezicht met de mond-anus-as van het vierpotige dier. Door een mens te draaien verandert de as van verticaal naar horizontaal. Hierdoor zou de normaliter rechtopstaande mens iets dierlijks krijgen. Krauss beschrijft dit fenomeen als *human-as-if-beast*, een concept waarbij het lichaam door rotatie lijkt op een dierlijke vorm.<sup>54</sup> Het is een afbeelding waarbij het menselijke gestalte overkomt als een dierlijk figuur. Een voorbeeld van dit principe is te zien in afbeelding 25. De vrouwentorso is zo in beeld gebracht dat het lijkt op een stierenkop. De tepels zijn hierbij de ogen en de armen de horens. Het lichaam openbaart zich in de foto als een beest en de meeste mensen zullen het als zodanig erin herkennen.

Uit het voorgaande blijkt dat het surrealisme zich in de fotografie op verschillende manieren uit. Krauss noemt *doubling* en *spacing* als middelen die kunnen zorgen voor convulsieve schoonheid. Ook door *distortions*, *disorientation* en *defamiliarization* kan iets een foto zodanig van de werkelijkheid vervreemden dat het een surrealistisch beeld vormt. Daarnaast bespreekt ze de verschillen tussen Bretons en Batailles opvattingen binnen het surrealisme. Waar Bretons surrealisme gebaseerd was op het automatisme en het onderbewuste, richtte Bataille zich op de duistere, transgressieve kant van het surrealisme en stelde hij het vormloze en *la bassesse* centraal. Waar volgens Breton surrealistische beelden het gevoel van *beauté convulsive* oproepen, zorgen surrealistische foto's volgens Bataille voor een *unheimlich* gevoel.

### 2.1.3. David Bate

De derde theorie is afkomstig uit een recenter handboek over surrealistische fotografie uit 2004. De Britse kunsthistoricus David Bate gaat in zijn boek in op wat surrealistische fotografie precies is. Is er sprake van een surrealistische foto als deze binnen het surrealisme gebruikt wordt? Of kan een foto surrealistisch zijn op basis van de formele eigenschappen van het beeld, dat volledig losstaat van de historische stroming? De algemene veronderstelling is vaak de laatste. Een surrealistisch beeld is een beeld dat 'herkend' wordt als zijnde 'surrealistisch'.<sup>55</sup> Volgens Bate is het echter te kort door de bocht om te veronderstellen dat er zoiets bestaat als een 'surrealistische foto'. Het is onmogelijk een dergelijk strak omlijnde definitie te formuleren volgens de Britse historicus. Op de vraag *wat* een surrealistische foto is, is volgens hem namelijk niet slechts één antwoord te geven. De foto's van de surrealisten zijn qua inhoud zeer divers en daardoor niet onder een noemer thuis te brengen. In plaats van de vraag *wat* een surrealistische foto is te beantwoorden is het volgens Bate beter om te vragen *wanneer* een foto surrealistisch is. Bate verwerpt het hiermee het bestaan van een gesloten definitie en betekenis van een surrealistisch beeld.

Om de vraag *wanneer* een foto surrealistisch is te kunnen beantwoorden verdeelt Bate de functies fotografie in drie categorieën. Ten eerste stelt hij dat een foto een mimetische functie kan hebben. Hieronder verstaat Bate het 'conventionele' gebruik van de foto die onder andere gebruikt

<sup>53</sup> Krauss 1985 (zie noot 53), p.64.

<sup>54</sup> Idem, p.60.

<sup>55</sup> Bate 2004 (zie noot 18), p.21

wordt ter illustratie van een voorbeeld. Hierin fungeert het fotografische *teken* als een mimetische reproductie van de referent.<sup>56</sup> De foto is hierbij een nabootsing van de waarneembare werkelijkheid. Net als Krauss betreft Bate hierbij de taaltheorie van Ferdinand de Saussure. Ook hij erkent de scheiding tussen de *signifier* en de bijpassende *signified*. Het antwoord op de vraag *wanneer* een foto surrealistisch wordt zit volgens Bate in de verstoorte relatie tussen de *signifier* en de *signified*. Wanneer er sprake is van een dergelijke verstoorte relatie veronderstelt Bate dat de functie van de foto verschuift van mimetisch naar enigmatisch. Dat wat er in de foto gecommuniceerd wordt, is in dit geval niet meer helder maar troebel geworden. Het narratief van de foto verandert of verdwijnt. Het is voor de beschouwer onduidelijk wat er in de foto te zien is doordat de mimetische functie is verstoord. Hierdoor ontstaat er een verwarrend effect bij de beschouwer die betekenis aan het beeld wil geven en dit niet kan.

Dit brengt Bate op de tweede functie van de fotografie, de enigmatische functie. In dit geval is er in de foto iets afgebeeld waarvan het niet duidelijk is wat het precies is. Bate noemt dit *the enigmatic signifier* waarmee hij een teken zonder *signified* bedoelt, oftewel een boodschap zonder het betekende concept en dus zonder duidelijke, bekende betekenis.<sup>57</sup> De theoreticus betreft hierbij de psychoanalyse. De psychoanalyse is een theorie over het onderbewuste van de mens en werd ontwikkeld door de Oostenrijkse neuroloog Sigmund Freud. Freud was van mening dat het gedrag van mensen voornamelijk gestuurd wordt door onderbewuste en irrationele driften.<sup>58</sup> Door deze verdrongen driften bloot te leggen zou de mens bevrijd worden van zijn gekwelde en onderdrukte geest. Ook Breton was zeer geïnteresseerd in deze theorie. Hij dacht dat door de psychoanalyse en de uiting van het onderbewuste de maatschappij bevrijd zou worden van het rationalisme, de logica en de burgerlijkheid. De droom was volgens Breton een hulpmiddel om los te komen van dit rationalisme. Hierover schreef Freud in 1900 een boek waarin hij zijn ideeën vastlegt, de zogenaamde *Traumdeutung*. Hierin behandelt hij de relatie tussen het onderbewuste en de inhoud van de droom. In dromen zouden verborgen boodschappen uit het onderbewustzijn naar boven komen.<sup>59</sup> Deze verborgen boodschappen waren volgens Freud vrijwel altijd indirecte seksuele verlangens. Bate ziet het enigmatische als een directe uiting van het onderbewuste.<sup>60</sup> Doordat de *signifier* en *signified* niet met elkaar in overeenstemming zijn is de relatie in het teken verstoord en dus is er sprake van een *enigmatische signifier*. Deze enigmatische, raadselachtige signifier zorgt ervoor dat de foto surrealistisch is. Dit aspect valt te koppelen aan Bretons convulsieve schoonheid. Dit enigmatische is het moment waarop de stuiptrekkende schoonheid plaatsvindt zoals de Franse schrijver illustreert aan de hand van de ontmoeting tussen de naaimachine met een paraplu op een snijtafel. Zowel Bretons als Krauss theorie vallen op deze manier onder te brengen in Bate's scheiding. Het enigmatische effect kan bereikt worden door de eerder beschreven technieken die de surrealisten gebruikten om een foto te bewerken.

<sup>56</sup> Idem, p.23.

<sup>57</sup> Bate 2004 (zie noot 18), p.43.

<sup>58</sup> <http://collectie.boijmans.nl/nl/theme/surrealisme/> geraadpleegd op 23 mei 2013.

<sup>59</sup> Mundy, Jennifer, Ades, Dawn, Gille, Vincent (red.), *Surrealism: desire unbound*, uitgave bij tent. Londen (Tate) 2001, p.73.

<sup>60</sup> Bate 2004 (zie noot 18), p.43.

De derde en laatste categorie van Bate is het *profotografische*. De term profotografisch ontleent Bate aan de filmtheorie van Christian Metz (1931-1993). Deze Franse filmcriticus gebruikte de term ‘profilmisch’ om speciale cinematografische effecten te beschrijven in films. Dit zijn effecten die bereikt worden door het filmische moment zelf en niet door de cameratechniek of het productieproces.<sup>61</sup> Dit betekent dat hetgeen dat plaatsvindt, bijvoorbeeld een auto-ongeluk, een profilmisch effect kan hebben. Het auto-ongeluk kan een surrealistisch effect hebben op de beschouwer. Deze ziet het gebeuren, en toch kan deze het niet geloven. Er gebeurt iets, maar toch krijgt de beschouwer er geen grip op. Als dit principe toegepast wordt op de fotografie is van eenzelfde situatie sprake. Hetgeen dat gefotografeerd is, lijkt bekend maar lijkt ook op iets anders. Dit aspect komt overeen met Bretons en Krauss’ *objet trouvé* en *magique circonstancielle*. Niet de foto maar het object zelf zorgt voor het surrealistische aspect. Als voorbeeld noemt Bate de afbeelding die werd gebruikt in de inleiding van *La Révolution Surréaliste* uit 1924 (afb. 26). Hierin is een object dat in doek is gewikkeld te zien. Het beeld is geloofwaardig omdat de beschouwer kan zien en herkennen wat er in het beeld gebeurt. Het is een in doeken gewikkeld en ingepakt object. De mimetische functie van het object of de foto is ook niet verstoord omdat het een beeld is dat onbewerkt is, direct uit de werkelijkheid komt en deze ook representeert. Toch bezit het beeld een bepaalde vreemdheid doordat de beschouwer niet kan zien wat zich precies onder het doek bevindt. Dit zorgt volgens Bate ervoor dat het beeld als surrealistisch beschouwd zou kunnen worden.<sup>62</sup> Het gaat in dit geval dus niet om het effect dat door technische toepassingen bereikt wordt, maar om het effect dat het beeld en dus het object uit de werkelijkheid bij de beschouwer teweegbrengt. Ook in het geval van een profotografisch beeld is er sprake van een enigmatische signifier omdat de boodschap en betekenis van het beeld raadselachtig en verstoord is.

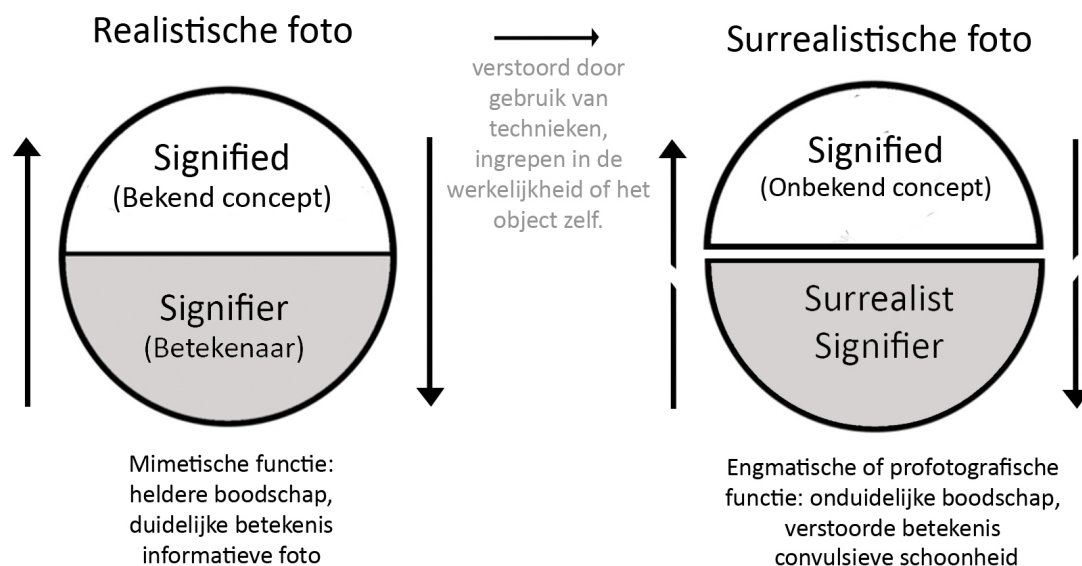


Afbeelding 26 Man Ray, *L'Enigme d'Isidore Ducasse*, 1920, Londen, Tate Modern.

<sup>61</sup> Bate 2004 (zie noot 18), p.26.

<sup>62</sup> Bate 2004 (zie noot 18), p.27.

De overkoepelende term die Bate gebruikt om aan te geven wanneer een foto surrealistisch is noemt hij de *surrealist signifier*. Een foto wordt surrealistisch als het mimetische beeld omgezet wordt in een onverklaarbaar enigmatisch beeld waardoor de *signifier* wordt losgekoppeld van het *signified*. Het surreële is, vanuit semiotisch oogpunt, een betekenisgevend effect dat verwarring, vervreemding en tegenstellingen veroorzaakt in de relatie tussen de *signifier* en *signified*. Hierdoor wordt een beeld enigmatisch en daarmee surrealistisch.<sup>63</sup> Bate's theorie is afbeelding 27 uiteengezet.



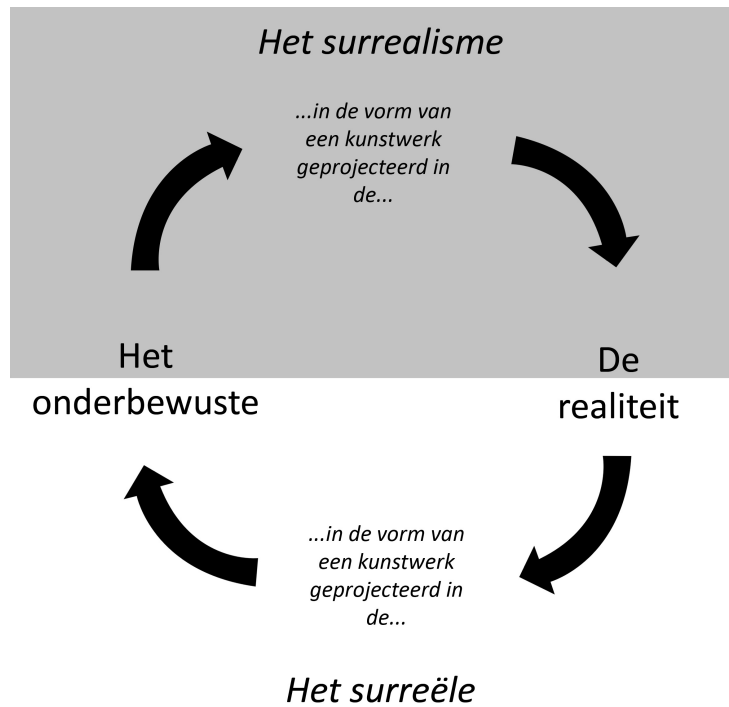
Afbeelding 27 Een schematisch overzicht van David Bate's theorie.

#### 2.1.4 Demetrio Paparoni

De meest recente theorie over het surrealisme in de hedendaagse kunst is van de Italiaanse kunstcriticus Demetrio Paparoni. Hij stelt dat surrealisme als stroming niet meer bestaat maar de invloed ervan nog steeds merkbaar is in de hedendaagse kunst en cultuur. Volgens Paparoni is er sprake van een verandering van het surrealisme. Dit komt voornamelijk door de komst van digitale computertechnieken. Daarom wil hij niet meer spreken van 'surrealisme' in de hedendaagse kunst, maar van het 'surreële'. De Italiaanse kunstcriticus ziet dat er kenmerken van het surrealisme in de hedendaagse kunst terugkomen. Dit wil volgens hem echter niet meteen veronderstellen dat het hier om surrealistische kunst gaat. Paparoni legt zijn visie uit aan de hand van een vergelijking van het surrealisme met het surreële. Hij ziet het surrealisme als een spiegel van het onderbewuste die in de realiteit omgezet wordt in een kunstwerk dat een gevoel van vervreemding opwekt. Het surreële werkt volgens de Italiaanse criticus precies andersom. Dit is volgens hem de spiegel van de realiteit die in de vorm van kunst geprojecteerd wordt in het onderbewuste (of de psyche van de waarnemer)

<sup>63</sup> Bate 2004 (zie noot 18), p.22

waardoor er bij de beschouwer een vervreemdend gevoel optreedt.<sup>64</sup> Het effect dat bereikt wordt, namelijk een sensatie van vervreemding bij de beschouwer, is in beide gevallen hetzelfde. Deze realiteit is binnen het surreële echter bewerkt door middel van digitale technieken en kan dus niet bestaan. Bij surrealistische kunst staat het vooraf al vast dat een dergelijk beeld niet kan bestaan in de werkelijkheid omdat het gebaseerd is op het onderbewuste en niet op de waarneembare realiteit. De kunst is volgens de surrealisten een reflectie van de absolute werkelijkheid in de zintuiglijke werkelijkheid. In afbeelding 28 wordt Paparoni's theorie inzichtelijk gemaakt door middel van een schema.



Afbeelding 28 Schema theorie Demetrio Paparoni.

Wat uit Paparoni's verhaal valt af te leiden is dat binnen het surreële beelden echt kunnen lijken, maar in de werkelijkheid niet bestaan omdat de beelden bewerkt zijn met behulp van de computer. Toch denken we bij het waarnemen van dergelijke beelden dat het gaat om iets uit de werkelijkheid. Dit beeld fungeert als een spiegel van de realiteit die de kunstenaar presenteert in de vorm van een foto. Deze foto roept in de mens vervolgens een gevoel van vervreemding op. De beelden van de historische surrealisten waren echter nooit gebaseerd op de werkelijkheid, ook al gebruikten sommigen deze wel als vertrekpunt. Het waren beelden die vanuit het onderbewuste kwamen en die via automatische technieken vastgelegd werden in de vorm van kunst. Om deze beelden te maken, gebruikten de surrealisten wel elementen uit de werkelijkheid. Deze foto's leken (door eventuele bewerkingen) niet op de werkelijkheid en daar was de beschouwer zich bewust van. Dit principe

<sup>64</sup> Mercurio & Paparoni 2012 (zie noot 27), p.9-10. "If Surrealism is the mirror of the individual's upheavals of the unconscious, which are projected into reality as a work of art, the Surreal is the mirror of reality that is projected into the unconscious of the individual, causing upheavals."



werkt dus precies omgekeerd. Zo wilde bijvoorbeeld Man Ray zijn onderbewuste door middel van de Rayografie beelden uit zijn onderbewuste vastleggen. Dit resulteerde in een beeld dat vervreemdend aandoet maar wel blijkt geeft van de werkelijkheid. Parijse surrealistische kunstenaars creëerden in hun werk een realiteit die in de werkelijkheid niet kon bestaan, maar wel in dromen en het domein van de verbeelding. Hedendaagse fotografen doen dit nog steeds maar dan omgekeerd. Ze creëren beelden die lijken op de werkelijkheid maar in realiteit niet kunnen bestaan. In sommige gevallen wordt deze 'nieuwe realiteit' wel voor waar aangenomen. In dit opzicht is achterliggende gedachte van de moderne kunstenaars is tegengesteld aan die van de historisch surrealisten. In plaats van het blootleggen van een achterliggende realiteit bouwen de moderne kunstenaars een nieuwe werkelijkheid op.

Bij zowel de historische surrealisten als bij de hedendaagse fotografen gaat het wel om beelden die realistisch aandoen omdat de kunstenaars beide gebruik van vervormingen van de werkelijkheid. De uitgangspunten van de kunstenaars zijn echter tegengesteld. Waar de historisch surrealist hun beelden vervormden in de hoop bij het onderliggende bewustzijn te komen, willen hedendaagse kunstenaars eerder een vreemde sfeer overbrengen en laten zien dat 'gewone dingen' heel bijzonder kunnen zijn.<sup>65</sup> Een groot verschil tussen de kunstenaars van toen en nu zit in de intentie van de makers. Waar de hedendaagse fotograaf uitgaat van de realiteit, wil de historische surrealist deze zichtbare werkelijkheid verwerpen en door middel van zijn onderbewuste een nieuwe, achterliggende realiteit laten zien, een werkelijkheid die onder de oppervlakte ligt verborgen. Omdat er destijds (en nog steeds) geen andere middelen waren dan die uit onze dagelijkse werkelijkheid waren de surrealisten beperkt in hun mogelijkheden. Dit dwong hun om uit te gaan van de werkelijkheid zelf om een absolute werkelijkheid weer te geven. Door middel van hun kunstwerken was het de bedoeling een beeld te geven van iets buiten de zichtbare werkelijkheid. Hedendaagse fotografen streven dit ideaal niet na en richten zich meer op het weergeven van de werkelijkheid zoals die is of doen deze zelfs mooier voordoen dan dat hij in werkelijkheid is. De nadruk ligt niet meer op het weergeven van een onderliggende werkelijkheid maar er wordt uitgegaan van de realiteit aan het oppervlak zoals die met het oog waargenomen wordt. Hoewel de foto's van de hedendaagse kunstenaars vaak gebaseerd zijn op de werkelijkheid, zijn deze vaak juist niet realistisch. Het gaat een geconstrueerde realiteit die in werkelijkheid niet kan bestaan. In deel drie zullen veel van deze kenmerken in de hedendaagse foto's terugkomen.

## 2.2 Samenvatting en selectiecriteria

Nu de theorieën besproken zijn, is het mogelijk een rode draad in de visies van de schrijvers te ontdekken. Breton koppelt zijn visie over surrealistische fotografie aan het begrip *beauté convulsive*. Er is sprake van surrealisme in een foto als er sprake is van een stuiptrekkende schoonheid die een vervreemdend gevoel opwekt dat Breton vergelijkt met het gevoel van aan de hand van de toevallige

---

<sup>65</sup> Wieringa, Ferry, 'Gewone dingen kunnen heel bijzonder zijn', *Trouw* 11 september 2001. Via <http://www.trouw.nl/tr/nl/5009/Archief/archief/article/detail/2796267/2001/09/11/Gewone-dingen-kunnen-heel-bijzonder-zijn.dhtml> geraadpleegd op 01 juni 2013.

ontmoeting tussen een naaimachine en een paraplu op een snijtafel. Krauss gaat in haar theorie door op Bretons convulsieve schoonheid door en benadert het surrealisme vanuit de semiotiek. Ze legt uit dat er sprake is van surrealisme in de fotografie als de relatie tussen de betekenaar en de bijbehorende betekenis verstoord is. Dit kan door middel van verschillende technieken waaronder *doubling*, *spacing*, *disorientation* en *defamiliarization*. Bate gaat op Krauss door en zegt hij dat het niet alleen de verstoorde relatie in het teken is die ervoor zorgt dat een foto surrealistisch wordt, maar dat er daardoor sprake is van een *enigmatisch* beeld en een *surrealist signifier*. Alleen als de verstoring zorgt voor een enigmatisch beeld en het onduidelijk is wat de betekenis van het beeld is en het beeld bij de beschouwer een vervreemdend effect teweegbrengt, is de foto surrealistisch. Het enigmatische kan in deze zin vergeleken worden met het convulsieve waarin het effect dat de foto teweegbrengt bepaalt of er sprake is van surrealisme. Papani is van mening dat in de hedendaagse kunst de verstoring die tot een enigmatisch beeld of convulsieve schoonheid leidt voornamelijk komt door het gebruik van moderne digitale technieken. Als hiervan echter sprake is, is het beeld niet surrealistisch, maar surreëel. Het effect van de fotografie van toen en nu blijft hetzelfde maar de functie van de foto is anders. Waar vroeger de beelden uit het onderbewuste kwamen en deze een blijk van de absolute werkelijkheid moesten geven, zijn de foto's van de hedendaagse kunstenaars gericht op het weergeven van een bewerkte realiteit.

Samenvattend kan gesteld worden dat foto's surrealistisch worden als deze losgekoppeld worden van de realiteit.<sup>66</sup> Het zijn foto's die een beeld bevatten dat veel verschillen in plaats van overeenkomsten met de realiteit vertoont waardoor de beschouwer op het verkeerde been gezet wordt. Surrealistische beelden in foto's zorgen voor een subversie, ofwel een aantasting van het conventionele beeld en daarmee een omverwerping van de perceptie van de beschouwer. Deze aantasting kan veroorzaakt worden door het gerepresenteerde in het beeld zelf of door aantasting van het beeld door middel van diverse surrealistische technieken. Surrealistische foto's zorgen voor een ontwrichting en destabilisatie van de elementen uit de werkelijkheid.<sup>67</sup> Het is niet de bedoeling de foto te begrijpen of om hier grip op te krijgen. Het is juist de onopgeloste ambiguïteit die zorgt voor het surrealisme in een foto. De foto weerspiegelt een realiteit die ver van de bekende beelden uit de werkelijkheid af staat. De kracht van de surrealistische fotografie zit in de mogelijkheid om de alledaagse werkelijkheid te extrapoleren en zo de zichtbare sporen van dat wat achter deze werkelijkheid ligt te transformeren en weer te geven als iets vreemds of verontrustends.<sup>68</sup> Het zijn beelden die door het gebruik van de verschillende reeds toegelichte technieken soms ver van de werkelijkheid af staan, maar toch een schijn van deze werkelijkheid vertonen. Het overheersende gevoel dat surrealistische foto's opwekken is dat van onstabiele. Op deze foto's lijkt niets zeker. De afbeeldingen bezitten een bepaalde mate van kwetsbaarheid, zelfs de beelden die op het eerste gezicht erg herkenbaar zijn. Hierdoor roepen de foto's een gevoel van twijfel, spanning en soms zelfs

---

<sup>66</sup> Bouqueret 2008 (zie noot 12), p.4.

<sup>67</sup> Idem, p.8.

<sup>68</sup> Idem, p.13.

angst op.<sup>69</sup> Dit effect wordt vaak in verband gebracht met een vorm van fetisjisme. Het beeld zorgt voor een geforceerde en toch vrijwillige relatie die de beschouwer aangaat met de foto waardoor de waarnemer zijn eigen verbeelding in het beeld legt. Dit kan zowel een aantrekkelijk als afstotend effect teweegbrengen bij de beschouwer. In het volgende deel van deze scriptie zal gelet worden of er elementen uit de surrealistische fotografie en de zojuist beschreven theorie terugkomen.

Om de selectiecriteria nogmaals een keer inzichtelijk te maken volgt hier een kleine opsomming. Ten eerste kan een foto surrealistisch zijn als; er gebruik gemaakt wordt van een of meer verschillende technieken die eerder genoemd zijn zoals *brulage*, *collage*, *solarisatie*, *rayografie*, *doubling*, *spacing*, *ddistortion*, *disorientation*, *defamiliarization*, of wanneer er sprake is van een *informe*, *erotique violée*, *explosant fixe* of *magique- circonstancielle*. Ook kan een foto surrealistisch, of volgens Paparoni's theorie 'surreëel', zijn als deze een nieuwe, geconstrueerde of bewerkte werkelijkheid weergeeft die gebaseerd is op de realiteit maar die toch vreemd aandoet. De computer wordt bij het maken van deze beelden gebruikt om de nieuwe werkelijkheid te creëren. Deze criteria zijn voornamelijk gericht op de formele aspecten van het werk. Ten tweede wordt er gelet op het effect dat de foto teweegbrengt. De foto kan surrealistisch zijn als; er sprake is van een ontwrichting, aantasting, of destabilisatie van het beeld. Wanneer deze aantasting resulteert in een vervreemdend, ontregelend effect, convulsieve schoonheid of enigmatisch beeld kan dit als surrealistisch gezien worden. Bij de selectie van de hedendaagse foto's is gelet op het samenspel van zowel techniek als effect. Net als in Bretons tweeledige definitie van het surrealisme bestaat deze methode ook uit twee elementen. Waar Breton het surrealisme vond in de combinatie van techniek en waarneming is het surrealisme in de fotografie ook gezocht in het samengaan van techniek en effect. Als er een of meerdere kenmerken van toepassing zijn zal de foto besproken worden en de nodige theorie hierop toegepast worden. Welke foto's zijn er in de hedendaagse cultuur en context surrealistisch te noemen?

---

<sup>69</sup> Idem, p.3.

## DEEL 3

### 3.1 Het hedendaags surrealisme in de fotografie

Nu de in het vorige hoofdstuk de gebruikte methode helder is en de opgestelde selectiecriteria duidelijk zijn, is het tijd om te kijken of er nog steeds sprake is van surrealisme in de hedendaagse fotografie. In dit hoofdstuk zal er gekeken worden of ook in de hedendaagse kunst kenmerken van het surrealisme terugkomen en of het werk op basis daarvan surrealistisch genoemd kan worden. In hoeverre is er nog sprake van surrealistische fotografie en in hoeverre komt de theorie overeen met de kenmerken in het werk van hedendaagse fotografen? Verschillende foto's van diverse Nederlandse kunstenaars zullen dan ook in dit hoofdstuk onder de loep genomen worden. Beargumenteerd wordt waarom juist deze kunstenaars als surrealistisch beschouwd zouden kunnen worden. Waar dit mogelijk is zal er een koppeling gemaakt worden met de theorie over de surrealistische fotografie. De lijst met kunstenaars is tot stand gekomen door in diverse handboeken te kijken en verschillende artikelen te lezen. De kunstenaars zullen per persoon besproken worden. Gezien het tijdsbestek was het niet mogelijk alle hedendaagse Nederlandse kunstenaars bij dit onderzoek te betrekken. Er zal dan ook een kleine selectie behandeld worden waarin het surrealisme op een zichtbare manier terugkomt. Het gaat hier om bekende Nederlandse fotografen die samen representatief zijn voor het huidige Nederlandse klimaat.

Voordat er ingegaan wordt op de hedendaagse surrealistische fotografie is het noodzakelijk eerst op te merken dat er sinds het ontstaan van het surrealisme in 1924 veel veranderd is, zowel op sociaaleconomisch als cultureel vlak. Zo kijkt men tegenwoordig niet meer naar beelden op de manier waarop men dat rond 1920 deed. Zoals de bekende cultuurfilosoof Walter Benjamin opmerkte, zorgden de moderne technieken voor een paradigmatische verschuiving.<sup>70</sup> Dit betekent dat het denkkader waarin wij de werkelijkheid waarnemen verschilt van dat van vroeger. Dit komt onder andere door de technologische revolutie. Sinds de jaren negentig zijn de mogelijkheden binnen de kunst enorm toegenomen door de komst van de computer. Deze zorgde voor een digitale revolutie die leidde tot nieuwe wetenschappelijke ontdekkingen en toepassingen. Denk hierbij aan het internet, satelliet tv en programma's als Photoshop. Deze veranderingen hebben niet alleen de manieren om kunst te maken uitgebreid maar ook onze manier van denken en waarnemen veranderd. Naar kunst wordt dus ook niet meer op dezelfde manier gekeken zoals men dat vroeger deed. Wat vroeger als verbazingwekkend en nieuw gezien werd, is vandaag de dag al oud en geweest. Men is door de digitale technieken in staat beelden naar elke wens te manipuleren. Met deze gemanipuleerde beelden wordt men tegenwoordig dagelijks geconfronteerd. Kunstenaars maken ook gebruik van de nieuwe mogelijkheden en technieken die ontstaan zijn door de digitale revolutie. Door deze revolutie zijn er grote verschillen ontstaan tussen de werkwijze van de historisch surrealisten en de kunstenaars die vandaag de dag werk maken dat als surrealistisch bestempeld wordt. Zo lieten de historisch surrealisten de gewone werkelijkheid ongewoon worden. Zij wilden een onderliggende

---

<sup>70</sup> Deuze, Anna & Kelly Julia, *Found Sculpture and Photography from Surrealism to Contemporary Art*, Londen 2013, p.65.

werkelijkheid blootleggen om van het 'normale' alledaagse te vervreemden. In principe doen moderne kunstenaars dit nog steeds maar het zal blijken dat hun methode vaak anders is. Zo maken zij gebruik van digitale technieken waardoor de werkelijkheid nóg werkelijker gemaakt kan worden. Hierdoor lopen in de hedendaagse cultuur de werkelijkheid en representatie steeds meer door elkaar heen. Kijk bijvoorbeeld naar videogames. Dit medium probeert de werkelijkheid zo dicht mogelijk te benaderen, maar toch is een videogame zelden realistisch. De speler neemt tijdens het spelen van een game deze wereld voor realiteit aan, maar weet dat deze dat niet is. De digitalisering heeft voor deze mogelijkheid gezorgd. Gesteld zou kunnen worden dat waar het historisch surrealisme gericht was op een vervreemdend beeld dat boven de realiteit uitstijgt, zijn hedendaagse fotografen bezig met het construeren van een eigen realiteit. In sommige gevallen resulteert dit in een 'hyperrealiteit'. Zoals de Franse filosoof Jean Baudrillard zei in de jaren zeventig transformeert de werkelijkheid door de media.<sup>71</sup> Hij zag de werkelijkheid door de media een simulacrum werd, een schijnvertoning. Hierin wordt het verschil tussen het werkelijke (het zijn) en het onwerkelijke (de schijn) opgeheven. Dit vraagstuk richt zich meer op de relatie tussen 'echt' en 'onecht'. De scheidingslijn hiertussen wordt door de komst van digitale technieken definitief opgeheven. De werkelijkheid kan door de media en technologie niet alleen gereflecteerd, maar ook geconstrueerd worden. Dit leidt tot een ander vraagstuk binnen deze scriptie, namelijk de scheiding tussen 'echt' en 'onecht', feit en fictie. Waar kunstenaars vroeger op zoek waren naar een andere realiteit, de surrealiteit, kunnen kunstenaars vandaag de dag hun eigen realiteit creëren zonder dat ze op zoek zijn naar een absolute werkelijkheid. Hierdoor is de verhouding tussen representatie en werkelijkheid in de hedendaagse beeldcultuur ingrijpend veranderd.<sup>72</sup> Door mediatechnologieën raakt de werkelijkheid 'gemedialiseerd'. Film, televisie, video, internet, fotografie hebben invloed gehad op de status van het beeld in de huidige cultuur. De moderne technologie en representatietechnieken hebben, zoals Walter Benjamin in 1930 al stelde, de relatie tussen kunst en werkelijkheid veranderd. Dit komt mede door het grote gemak waarmee beelden vandaag de dag geproduceerd en gemanipuleerd kunnen worden. Hierdoor is ook de perceptie van de werkelijkheid veranderd. De werkelijkheid wordt beïnvloed door fictieve beelden terwijl echter beelden uit de werkelijkheid andersom weer invloed uitoefenen op fictie. Waar de surrealisten van vroeger op zoek waren naar een onbekende diepte en onderliggende werkelijkheid die naar boven gebracht moest worden, is het hyperrealisme gericht op de oppervlakkige realiteit die bewerkt kan worden om een nieuwe realiteit te construeren. Dit alles moet bij het lezen van dit hoofdstuk in het achterhoofd gehouden worden.

Uit het onderzoek naar het hedendaags surrealisme in de fotografie zijn enkele namen naar voren gekomen. Voor de overzichtelijkheid zijn de kunstenaars ingedeeld in verschillende groepen. Door te kijken naar de manier waarop zij werken, zijn de fotografen in verschillende categorieën onder te

---

<sup>71</sup> Lezing Anneke Smelink 19 mei 2005 naar aanleiding van de tentoonstelling *Alles Dalí* in het Boijmans van Beiningen Rotterdam.

<sup>72</sup> Smelik, Anneke, 'Op het eerste gezicht, de glijdende grens tussen echt en onecht' *Jong Holland* 25 (2006) nr.2 (februari), p. 25.

brengen. Ten eerste zijn er kunstenaars die zonder gebruik van de computer of andere manipulatietechnieken en bewerkingen de werkelijkheid als surrealiteit over laten komen. Dit kan bijvoorbeeld door objecten zorgvuldig te ensceneren en ingrepen te doen in de werkelijkheid, net zoals beschreven is in deel 1. De historisch surrealisten deden dit zelf ook om hun beelden tot stand te brengen. Ten tweede zijn er kunstenaars die de werkelijkheid met behulp van de computer vervormen en zo een surreëel beeld creëren. Fotografen binnen deze groep maken gebruik van digitale technieken om zo het gewenste beeld tot stand te brengen. De derde en laatste categorie bestaat uit kunstenaars die, net als de historische surrealisten, ingrepen doen tijdens het ontwikkelingsproces waardoor de foto's surrealistisch aandoen. Uit elke categorie zal er ten minste één voorbeeld gegeven en toegelicht worden.

### 3.1.1 Kunstenaars categorie 1: De werkelijkheid als surrealiteit.

Binnen deze categorie vallen foto's waarin de realiteit overkomt als een surrealiteit. Dit kunnen ook foto's zijn waarin de werkelijkheid onecht aandoet. Dit effect kan bewerkstelligd worden door bijvoorbeeld objecten zorgvuldig te ensceneren of vreemde elementen met elkaar te combineren. Door het arrangement van de verschillende objecten kan volgens Bretons theorie convulsieve schoonheid opgeroepen worden waardoor de foto als surrealistisch beschouwd kan worden. Waar mogelijk zal het hedendaagse werk vergeleken worden met dat van de historisch surrealisten.

Een kunstenaar die op deze manier te werk gaat is Elspeth Diederix (1971). Haar oeuvre bestaat voornamelijk uit stillevens waar de thematiek vervreemding als een rode draad doorheen loopt.<sup>73</sup> Haar foto's zijn ordeningen van alledaagse voorwerpen die ontdaan zijn van hun oorspronkelijke context en opgenomen worden in een nieuwe werkelijkheid. Op deze manier verwijst haar werk naar het surrealisme<sup>74</sup> Naar eigen zeggen moet haar werk vervreemden van de realiteit en transformeren in iets nieuws.<sup>75</sup> Dit aspect valt te koppelen aan de surrealistische theorie over het *objet trouvé*. De beschouwer wordt door Diederix' foto's gedwongen het beeld anders waar te nemen dan dat het in de werkelijkheid is. Het gaat om 'toevallige ontmoetingen' van banale alledaagse en herkenbare objecten die kunnen resulteren in enigmatisch beeld of Bretons convulsieve schoonheid. Diederix beelden zijn vergelijkbaar met bijvoorbeeld Brassais 'sculpture involontaire' (afb. 29). Net als Brassais objecten bestaan Diederix' foto's vaak uit objecten die vervreemden van hun oorspronkelijke context en betekenis. Door ter plaatse ingrepen te doen in de realiteit probeert ze dit vervreemdende effect te bereiken. Dit is goed te zien in het *Stilleven Melk* uit 2002 (afb. 31). De melk lijkt per ongeluk gemorst te zijn maar niets is minder waar. Dit 'stilleven' van kantoorartikelen is met mathematische precisie samengesteld. Zo ook de plas melk in het midden van de foto. In dit stilleven vormen de objecten samen een surrealistisch landschap. Het arrangement zorgt voor het surrealisme. Dit is ook

---

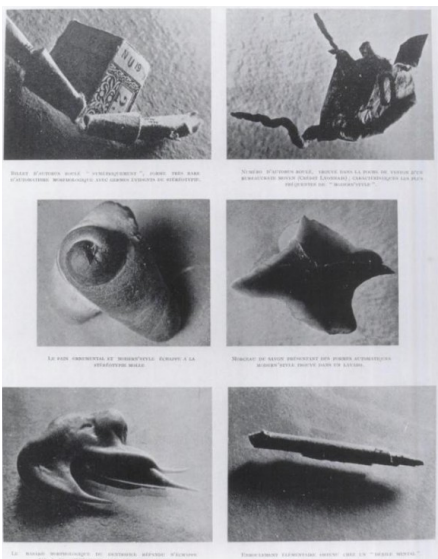
<sup>73</sup> Dijksterhuis, Edo, 'Elspeth Diederix, surrealist met spullen', *Financieel Dagblad* 21 maart 2009.

<sup>74</sup> Aldus Diederix in een uitzending van Wintergasten via:

<http://www.vpro.nl/programma/wintergasten/afleveringen/39475886/items/39739958/> geraadpleegd op 12 mei 2013.

<sup>75</sup> Aldus Diederix in een interview met het Financieel Dagblad. Bron: Dijksterhuis 2009 (zie noot 68).

de reden waarom sommige foto's van de Duitse Bauhaus architect Herbert Bayer (1900-1985) als surrealistisch bestempeld wordt (afb. 30).<sup>76</sup> In het werk *Portret van mijn vader* uit 1996 komt een theoretisch aspect uit de surrealistische fotografie naar voren, namelijk de *explosante-fixé* het tweede element binnen de convulsieve schoonheid (afb. 32). De groene balletjes die op het moment van de foto door de zwaartekracht naar beneden vallen, heeft Diederix gefixeerd in de foto. In de foto staan de bewegende objecten stil waardoor de foto volgens Bretons definitie surrealistisch te noemen valt omdat er convulsieve schoonheid optreedt. Door de stilstaande suggestie van beweging ontstaat er een enigmatisch beeld.



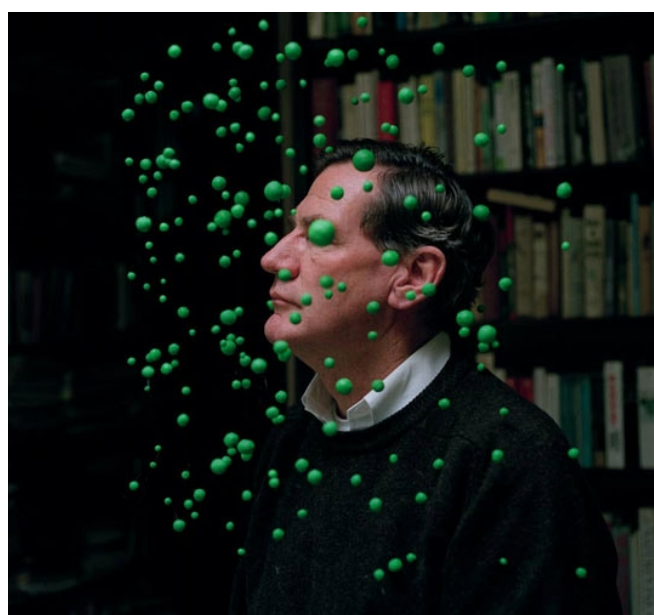
Afbeelding 29 Brassai, *Sculpture Involuntaire*, 1933, Foto, Parijs, Centre Pompidou.



Afbeelding 30 Herbert Bayer, *Stilleven*, 1936, Praag, Olga Himerova.



Afbeelding 31 Elspeth Diederix, *Stilleven Melk*, 2002, Foto, 174 x 150 cm, Den Haag, Ministerie van Buitenlandse Zaken.



Afbeelding 32 Elspeth Diederix, *Portret van mijn vader*, 1996, foto, 66 x 68 cm, Amsterdam, Fotomuseum.

Een andere kunstenaar die binnen deze categorie valt is Philip Provily (1968). Door modellen zorgvuldig in een decor te laten poseren legt hij zijn eigen visie op de werkelijkheid vast waardoor er een verborgen werkelijkheid aan de oppervlakte komt. Dit geeft zijn foto's een surrealistische lading.<sup>77</sup> Provily's oeuvre bestaat voornamelijk uit stillevens die een gevoel van vervreemding oproepen. Om dit gevoel te bereiken ensceneert en combineert hij verschillende objecten met bijvoorbeeld het menselijk lichaam. Dit resulteert vaak in een humoristisch en eigenaardig beeld dat de werkelijkheid in twijfel trekt. In het werk *Arm at the Window* (afb. 33), is het vervreemdende effect van zijn fotografie goed te zien. De verticale arm lijkt uit het niets te komen en niet vast te zitten aan een lichaam. In combinatie met het raam roept het beeld iets raars op en maakt het beeld zich los van zijn originele betekenis, wat die ook moge zijn. Volgens de theorie van Bate zou in dit geval de signifier losgekoppeld worden van het signified en er een enigmatisch beeld ontstaan. Dit aspect van het werk is ook direct te koppelen aan Bretons en Krauss' *magique cinconstancielle*. De arm in het beeld lijkt op iets anders. Pas na aandachtig kijken is het duidelijk dat het hier om een ledemaat gaat. In het werk van Claude Cahun uit 1930 is iets gelijks gaande (afb. 34). De gefotografeerde boom lijkt hier op een ledemaat maar is dat niet. Ook in de tweede afbeelding uit dezelfde serie is het vervreemdende effect duidelijk. De arm in de bloempot lijkt in eerste instantie op een kamerplant, maar bij een tweede aanblik blijkt dat niet zo te zijn.



Afbeelding 33 Philip Provily, *Arm at the Window*, 2011, materiaal, afmetingen en standplaats niet teruggevonden,



Afbeelding 34 Claude Cahun, *San Titre*, 1930, gelatine zilverprint, 15 x 121 cm, Parijs, Praticuliere Collectie.

<sup>77</sup> <http://www.kunstbus.nl/kunst/pepijn+provily.html> geraadpleegd op 12 mei 2013.

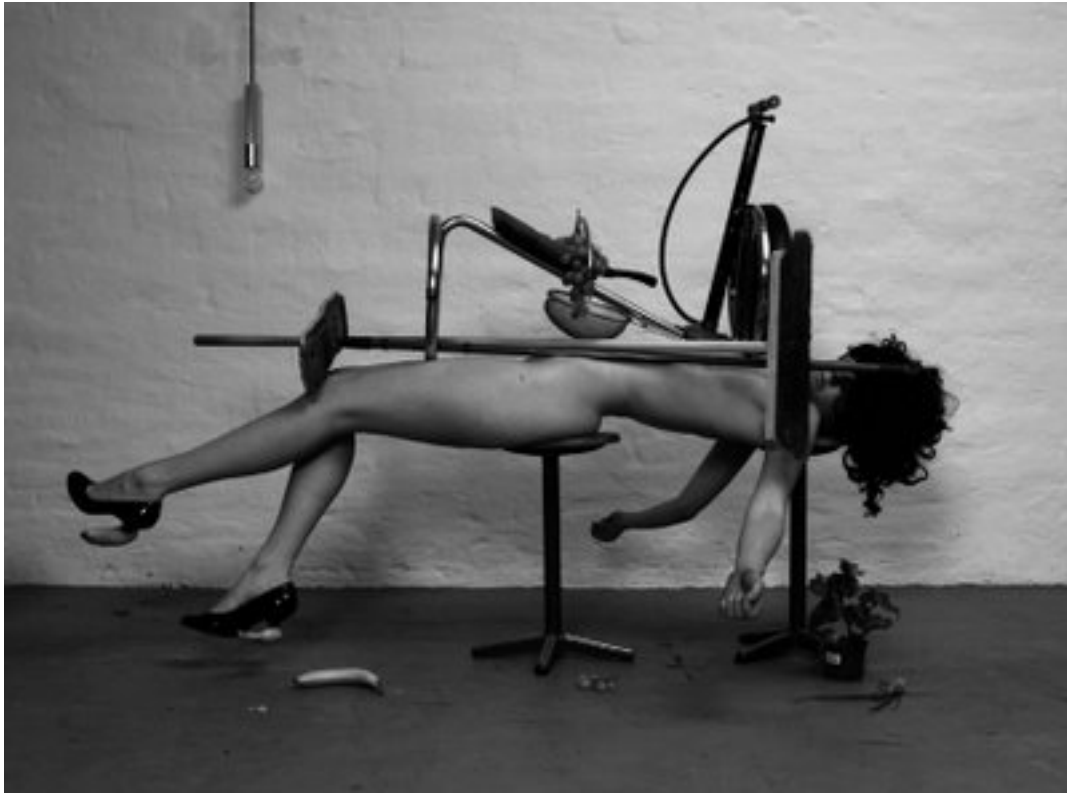




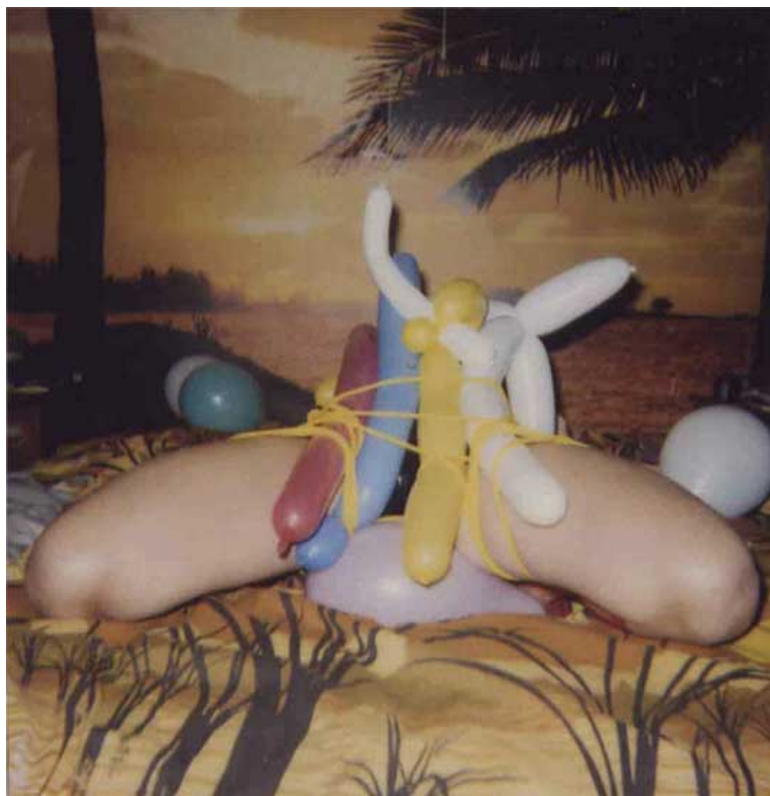
Afbeelding 35 Philip Provily, *Plant*, 1994, gelatine zilverdruk, 100 x 80 cm, Rotterdam, Caldic.

De derde kunstenaar die binnen deze categorie valt is Melanie Bonajo (1978). Zij maakt ingenieuze en avontuurlijke constructies die leiden tot absurde en surrealistische beelden. Vaak gaat het in haar werk om een combinatie van lichamen en objecten (afb. 36). Ze wil de beschouwer een alternatieve toekomstige wereld laten zien waarin er sprake is van een vermenging van de realiteit en de kunstmatige werkelijkheid. Bonajo zet in haar werk soms de 'real presence' af tegen de 'cyber presence'. Hierin uit ze haar fascinatie voor de scheiding tussen privé en openbaar, realiteit en kunstmatige realiteit. Ze is voortdurend op zoek naar de grenzen tussen de verschillende domeinen. In deze grens, of eerder grensoverschrijding, tussen de werkelijkheid en de achterliggende of absolute realiteit was Breton ook geïnteresseerd. Kunstenaars binnen het surrealisme combineerden daarnaast ook verschillende objecten om hun beelden tot stand te brengen, net als Bonajo dat doet. De betekenis van het werk is onduidelijk en werkt daardoor vervreemdend. Soms hebben haar foto's ook een seksuele lading zoals te zien is in afbeelding 37 Dit aspect komt overeen met veel werken van surrealisten die meer aan de kant van George Bataille stonden waaronder Hans Bellmer en Jean-Jacques Boiffard.<sup>78</sup>

<sup>78</sup> <http://www.afterbellmer.com/archive/issue1/index.html> geraadpleegd op 1 augustus 2013.



Afbeelding 36 Melanie Bonajo, *Furniture Bondage 10*, 2007, gelatine zilverdruk, 40 x 60 cm, Zurich, Rotwand Gallery.



Afbeelding 37 Melanie Bonajo, *Jessica*, 2003, Polaroid, 10 x 10 cm, Amsterdam, Privé collectie Bonajo.

### 3.1.2 Kunstenaars categorie 2: Een computerbewerkte surrealiteit.

Deze tweede groep bestaat uit kunstenaars die veelvuldig gebruik maken van digitale technieken om zo een onwerkelijk beeld te maken. Dit doen zijn bijvoorbeeld met behulp van Photoshop of andere bewerkingsprogramma's. Het gebruik van de computer zou als hedendaagse surrealistische techniek beschouwd kunnen worden aangezien de aantasting of bewerking van het beeld zorgt voor een surrealistisch effect bij de beschouwer. Deze techniek is echter niet automatisch of gebaseerd op het toeval of de willekeur. Het gaat hier om een uiterst gecontroleerde techniek waarmee een beeld surrealistisch gemaakt kan worden. Op veel werk van de kunstenaars die binnen deze categorie vallen is de theorie van Demetrio Paparoni toepasbaar. In plaats van het onthullen van een achterliggende werkelijkheid bewerken of construeren deze kunstenaars de bestaande of een nieuwe realiteit waardoor er een surrealistisch beeld tot stand komt.

Ruud van Empel (1958) is een van de kunstenaars die in deze categorie valt. Deze kunstenaar gebruikt Photoshop om zijn gefotografeerde beeld te veranderen in een eigen surrealistische wereld.<sup>79</sup> Het zijn werelden die in de werkelijkheid niet kunnen bestaan maar wel hyperrealistisch aandoen omdat ze met de computer zijn bewerkt. Van Empels werken bestaan uit meerdere foto's die hij door middel van de computer met elkaar vermengt. Op deze manier ontstaat er een beeld dat lijkt op de werkelijkheid maar voorzien is van een mystieke lading. Dit komt onder andere door de scherpte waarmee de foto is vastgelegd. Van Empels werk kan gezien worden als een soort digitaal surrealisme dat terugslaat op de collagetechnieken van vroeger. Deze waren net als Van Empels beelden samengesteld uit meerdere lagen en afbeeldingen.<sup>80</sup> Het gaat in het werk niet om de realiteit, maar om een esthetisering van de werkelijkheid. De kinderen in afbeelding 38 en 39 doen onrealistisch aan terwijl de foto's zijn opgebouwd uit meerdere onbewerkte fotolagen. Ze is haast te realistisch waardoor ze iets raars heeft. Het beeld is aan de ene kant realistisch, aan de andere kant onnatuurlijk. Wederom is in dit geval er sprake van een verstoorde relatie tussen de signifier en signified waardoor het beeld enigmatisch wordt en er convulsieve schoonheid bij de beschouwer teweeg gebracht kan worden. Het resulteert in Van Empels geval in een beeld dat haast te werkelijk is om nog realistisch te zijn. Het werk kan vergeleken worden met dat van André Kertész. Van Empel en Kertész maken beide gebruik van de vervorming van de werkelijkheid. Kertész maakt hierbij gebruik van spiegels, Van Empel gebuikt de computer. Waar Kertész zijn beelden vervormde om de onderliggende werkelijkheid weer te geven, wil Van Empel een vreemde sfeer overbrengen en laten zien een nieuwe wereld laten zien.<sup>81</sup> Dit past in Paparoni's theorie van het surreële waarin er niet meer sprake is van het weergeven van een achterliggende werkelijkheid, maar er juist een nieuwe realiteit gecreëerd wordt door middel van bewerkingen van de realiteit.

<sup>79</sup> <http://web.ruudvanempel.nl/component/content/article/378.html> geraadpleegd op 13 mei 2013.

<sup>80</sup> Boonstra 2008 (zie noot 23), p.122.

<sup>81</sup> Wieringa, Ferry, 'Gewone dingen kunnen heel bijzonder zijn', *Trouw* 11 september 2001. Via <http://www.trouw.nl/tr/nl/5009/Archief/archief/article/detail/2796267/2001/09/11/Gewone-dingen-kunnen-heel-bijzonder-zijn.dhtml> geraadpleegd op 01 juni 2013.



Afbeelding 38 Ruud van Empel, *Zonder titel #1*, 2004, Cibachrome, 119 x 84, Groningen, Groninger Museum.



Afbeelding 39 Ruud van Empel, *Wereld #30*, 2006, Cibachrome, 119 x 84, Groningen, Groninger Museum.

Een andere Nederlandse kunstenaar die gebruik maakt van digitale technieken in zijn fotografie is Micha Klein (1964). Hij wordt gezien als Nederlands eerste computerkunstenaar die fotografie mengde met digitale bewerkingen. Zo was hij op de Rietveld Academie de eerste die gebruik maakte van digitale bewerkingsprogramma's om zijn foto's vorm te geven. In zijn werk onderzoekt Klein de op media gebaseerde moderne cultuur. Hierin spelen jongerencultuur en massamedia vaak de hoofdrol. Klein combineert 3D virtuele fotografie met echte fotografie om zo een beeld van een nieuwe wereld te construeren.<sup>82</sup> Deze nieuwe wereld is goed te zien in de serie *Artificial Beauty* uit 1998. De portretten uit deze reeks bestaan uit meerdere foto's van mensen die Klein met behulp van de computer met elkaar vermengde. De beelden zien er zo gelikt uit dat ze iets onwerkelijks krijgen. Door het menselijke met het virtuele met elkaar te verenigen construeert hij een nieuwe werkelijkheid die niet kan bestaan. Deze manier van werken sluit aan bij Paparoni's theorie over het surreële. Klein is niet bezig zijn onderbewuste tot uitdrukking te laten komen maar gebruikt de werkelijkheid om een nieuwe wereld te construeren. Deze werkwijze resulteert in vreemde portretten die bekend lijken en tegelijkertijd ver van de werkelijkheid afstaan. Het effect dat bereikt wordt door de foto's uit de serie is echter gelijk aan de beelden van de historisch surrealisten. Het vervreemdende aspect zorgt ervoor dat de portretten opgevat kunnen worden als een moderne vorm van het surrealisme.

<sup>82</sup> Boonstra 2008 (zie noot 23), p.158.



Afbeelding 40 Micha Klein, *Harmony*, 1998, c-print perspex en hout, 150 x 146 cm, Utrecht, Rabo Kunstcollectie.



Afbeelding 41 Micha Klein, *Vincent*, 2003, c-print op dibond, 150 x 146 cm, Utrecht, Rabo Kunstcollectie.

Ook Inez van Lamsweerde (1963) past binnen deze categorie kunstenaars. Zij creëert beelden die niet kunnen bestaan maar toch realistisch aandoen. Op deze manier construeert ze een nieuwe werkelijkheid. De maakbaarheid van het lichaam staat in Van Lamsweerde's werk vaak centraal. Ook onderzoekt ze de grens tussen de kunstmatige wereld van bijvoorbeeld de mode, reclame, de tv en de dagelijkse realiteit. We worden volgens de kunstenaar elke dag geconfronteerd met beelden van een soort 'superleven' dat door de huidige beeldcultuur gesuggereerd wordt. Hiertegenover zet ze haar eigen realiteit waarin ze gebruik maakt van deze 'superbeelden' en deze vervolgens nog sterker uitvergroet. Hiermee wil ze de beschouwer deels informeren en deels shockeren.<sup>83</sup> Naar eigen zeggen wil de fotografe beelden creëren die gebaseerd zijn op de realiteit, maar hier niet aan refereren. Op deze manier zet ze de visuele werkelijkheid en het bijbehorende narratief op de achtergrond. In een interview zegt ze hierover dat in haar beelden er geen sprake is van droom of werkelijkheid.<sup>84</sup> Van Lamsweerde maakt wel gebruik van een surrealistische beeldtaal, maar ze is niet op zoek naar een vereniging van de droom en de werkelijkheid. Haar werk vertoont wel kenmerken die als surrealistisch opgevat zouden kunnen worden, maar deze zijn ontstaan vanuit een ander gedachtegoed. In de foto's uit de serie *Thank you Thighmaster* uit 1993 zijn Van Lamsweerde's manipulaties goed zichtbaar (afb. 42). Deze serie bestaat uit foto's van naakte vrouwen die lijken op etalagepoppen. Ze glanzen van perfectie maar bevatten tegelijkertijd een vervreemdend element. Ook al zijn de vrouwen naakt, toch zijn ze seksloos geworden. Dit komt mede doordat Van Lamsweerde de tepels, het lichaamshaar en de genitaliën verwijderd heeft. De foto in afbeelding 42

<sup>83</sup> Zelf zegt Van Lamsweerde hierover: 'de beelden van het soort superleven dat door de mode en televisie wordt gesuggereerd, zitten in mijn hoofd gegrift. Ik zet daar mijn eigen realiteit tegenover door die beelden heel sterk uitvergroet in mijn foto's te gebruiken, maar er dan een onverwachte draai aan te geven. Bijvoorbeeld een beeldschone, perfect geklede, elegante vrouw die de vloer aflikt. Zo'n knik, dat maakt ze shockerend.'[http://collectie.boijmans.nl/nl/work/3320%20\(MK\)](http://collectie.boijmans.nl/nl/work/3320%20(MK)) geraadpleegd op 13 mei 2013.

<sup>84</sup> Aldus de kunstenaar in een interview dat gepubliceerd werd in het persbericht van de Victoria Miro Gallery in Londen. "in these images, there is neither dream nor reality, time nor space, inside nor outside, young nor old, black nor white, man nor woman".

past binnen de moderne theorie van Paparoni. Van Lamsweerde's beelden uit de serie *Thank you Thighmaster* lijken echt, maar kunnen in de werkelijkheid niet bestaan. Dat komt omdat deze bewerkt zijn met behulp van de computer. Toch lijken ze realistisch. Het beeld fungeert dus als een spiegel van de realiteit die Van Lamsweerde presenteert in de vorm van een foto. Deze foto roept in de mens vervolgens een gevoel van vervreemding op. In tegenstelling tot de foto's van de surrealisten, die hun beelden baseerden op hun onderbewuste, is van Lamsweerde's foto gebaseerd op de realiteit.



Afbeelding 42 & 43 Inez van Lamsweerde, *Britt en Pam* (uit de serie *Thank you Thighmaster*, 1993, C-print op perspex, 186 x 120 cm, Utrecht, Rabo Kunstcollectie).

Een kunstenaar die op een hele andere manier de realiteit in zijn werk aanpast is Teun Hocks (1947). Deze kunstenaar combineert zelf geschilderde decors met foto's van zichzelf om een beeld tot stand te brengen. Meestal figureert Hocks zelf als de hoofdpersoon in zijn werk. Geen van zijn foto's hebben een titel omdat hij vindt dat de kijker zelf een betekenis moet geven aan het werk. De kracht van zijn werk is dat hij banale dingen uit het alledaagse leven combineert met vreemde elementen. Dit nodigt de beschouwer uit om zelf een verhaal over de foto te verzinnen. Hocks' werken doen surrealistisch aan door de technieken die hij gebruikt, het zogenaamde *photo-painting*. Dit is het vermengen van een schilderachtige achtergrond met fotografische elementen.<sup>85</sup> Zo bestaat de foto in afbeelding 44 uit een geschilderde achtergrond met daarin een gefotografeerd persoon. Dit resulteert in een

<sup>85</sup> Boonstra 2008 (zie noot 23), p.141.

combinatie van fictie (de geschilderde achtergrond) en realiteit (de gefotografeerde persoon). Hocks werk wordt vanwege de overeenkomst in stijl vaak vergeleken met dat van de Belgische surrealist René Magritte.



Afbeelding 44 Teun Hocks, *Zonder titel*, 2006, Olieverf op een gelatine zilverdruk, 121 x 158, Amsterdam, Torch Gallery.



Afbeelding 45 Teun Hocks, *Zonder titel*, 2010, Olieverf op een gelatine zilverdruk, 129 x 129, Amsterdam, Torch Gallery.

Een tegenhanger van Hocks kleurrijke, vrolijke oeuvre is dat van Erwin Olaf. Waar Hocks meer de 'Breton' van de hedendaagse surrealistische fotografie is, vertolkt Olaf meer Batailles visie. Het Olaf vertoont gelijkenissen met dat van de historisch surrealist. Dit aspect komt goed naar voren in de foto's uit de serie *Chessmen* uit 1988 (afb. 46, 47 & 48). De foto's uit deze serie zijn donker, raar, erotisch, soms luguber en pervers. De figuren in de beelden moeten schaakstukken voorstellen. Daarom zijn de mensen voorzien van kledingstukken en andere attributen. Hierdoor worden deze uit hun context getrokken en krijgen ze een nieuwe betekenis. Wat deze betekenis echter is, is onbekend. Dit zou opgevat kunnen worden als een loskoppeling van de betekenis en de betekenaar waardoor er sprake is van een *surrealist signifier*. De relatie tussen de personen in de foto is onduidelijk en er is geen verhaal te ontdekken. Olafs fantasiebeelden zijn transgressief van aard en hebben een seksuele lading. Ook Erwin Olaf maakt gebruik van moderne digitale technieken om zijn beelden te bewerken. De ingrepen zijn echter niet duidelijk zichtbaar omdat deze niet ingezet worden om de werkelijkheid foto om te vormen of te veranderen. Het gaat hier meer om het perfectioneren, of in vaktermen 'retoucheren' van de personen in de foto. Dit zijn slechts kleine ingrepen om de mensen in het beeld er 'gelijker' uit te laten zien. Ook al gaat het hier om kleine aanpassingen, toch hoort Olaf hierdoor in deze categorie. Daarnaast zou op afbeelding 48 Bretons begrip *explosant fixe* toegepast kunnen worden. De naakte man lijkt uit de lucht te vallen maar in het beeld hangt hij stil.



Afbeelding 46, 47 en 48, Erwin Olaf, *Chessmen*, 1988, gelatine zilverprint, 100 x 100 cm, Utrecht, Flatland Gallery.





### 3.1.3 Kunstenaars categorie 3: Ingrepen tijdens het ontwikkelingsproces.

In deze derde en laatste categorie horen de kunstenaars die gebruik maken van manipulaties in het ontwikkelingsproces om in een foto een vervreemdend beeld op te wekken. De werken binnen deze categorie lijken op basis van de formele aspecten van het werk dan ook vaak op dat van de historisch surrealisten. Sommige kunstenaars geven dan ook aan direct geïnspireerd te zijn door het surrealisme.

In het werk van Marlo Broekmans (1953) is het directe formele verband met het historisch surrealisme goed zichtbaar. Zo lijkt haar werk erg op dat van Man Ray en zegt ze ook door hem geïnspireerd te zijn.<sup>86</sup> Haar oeuvre bestaat voornamelijk uit naakten. Vervorming en verdubbeling zijn terugkerende elementen in het zwart-witte oeuvre van Broekmans. In haar werk staat het naakte lichaam voor schoonheid, onschuld, kwetsbaarheid en verlangen. De foto's uit de serie *Self* vertonen een grote gelijkenis met werken van Maurice Tabard (afb. 50). Net als deze historisch surrealist maakt Broekmans gebruik van overbelichting en vermengt ze verschillende foto's met elkaar om een nieuw beeld te vormen. Ook laat ze haar modellen bewegen terwijl ze de foto maakt waardoor er een vervaagd beeld ontstaat. Op deze manier komt Bretons *explosante-fixé* in het werk terug (afb. 51).



Afbeelding 49, Marlo Broekmans, *The Architect*, 1984  
Gelatine zilverprint, 60 x 50 cm, Tarragona, Forum  
Galerie.



Afbeelding 50, Maurice Tabard, *Zonder Titel*, 1929  
Gelatine zilverprint, 60 x 50 cm, Parijs, Centre  
Pompidou.

<sup>86</sup> Boonstra 2008 (zie noot 23), p.86.



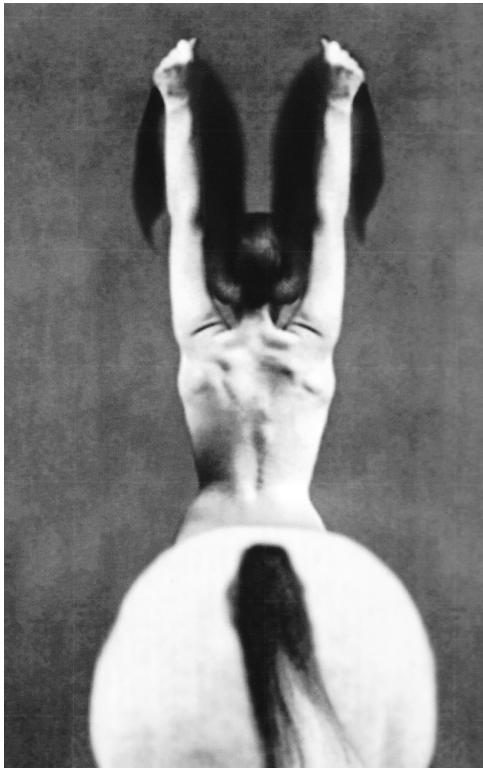
Afbeelding 51 Marlo Broekmans, *The empress*, 1982, Gelatine zilverprint, 60 x 50 cm, Tarragona, Forum Galerie.

Het werk van het kunstenaarsduo Huub Schilte en Jaqueline Portielje vertoont ook visueel verwantschap met het surrealisme. In het oeuvre van dit kunstenaarsduo dat sinds 1996 samenwerkt staat verwarring en dubbelzinnigheid centraal. De vervreemdende foto's van Schilte en Portielje zijn opgebouwd uit verschillende fotofragmenten. Elk beeld komt tot stand door middel van een digitaal transformatieproces. Hierbij gebruikt het duo verschillende computertechnieken in combinatie met teken- en schildersgereedschappen. Op deze manier ontstaat er een merkwaardige droomwereld met bizarre karakters.<sup>87</sup> De computer is volgens de twee kunstenaars het ideale instrument om een andere werkelijkheid te produceren.<sup>88</sup> De mens staat in het werk van Schilte en Portielje vaak centraal. Vaak zijn deze gepositioneerd in bizarre en onnatuurlijke houdingen. Net als sommige historische surrealisten maken Schilte en Portielje gebruik van rotatie in hun werk waardoor de figuren soms dierlijk aandoen. In afbeelding 52 is door de combinatie van verschillende beeldelementen een mens getransformeerd in een dier. Zo lijkt de vrouw op het paard op een Centaur, een dier uit de Griekse mythologie. Of het hier gaat om een mens op een paard of een combinatie van de twee wezens is niet helemaal duidelijk. Vanuit Batailles perspectief zou er gesteld kunnen worden dat hier sprake is van de representatie van de mens als dier. De hoek van waaruit de foto is gemaakt en de samengevoegde beeldelementen zorgen voor verwarring. Alle foto's uit het oeuvre zijn zwart-wit. Hierdoor is de formele gelijkenis met het historisch surrealisme erg groot. Dit is een bewuste keuze. Schilte en Portielje willen de afstand tot de realiteit hierdoor vergroten. Daarnaast creëren zij hierdoor een spanning in het contrast tussen moderne digitale

<sup>87</sup> <http://www.kunsth.nl/22-727-shady-moments.html> geraadpleegd op 13 mei 2013.

<sup>88</sup> Boonstra 2008 (zie noot 23), p.218.

computertechnieken en ouderwetse gevoel van nostalgische zwart-wit fotografie. Bij het zien van de foto's vergeet de beschouwer haast dat het hier om moderne fotografie gaat. Zelf zegt het kunstenaarsduo zich niet 'bewust' te laten inspireren door dingen van buitenaf.<sup>89</sup>



Afbeelding 52 Schilte & Portielje, *Zonder Titel*, 1998, toner print, 183 x 120, Keulen, Galerie Binz & Krämer.



Afbeelding 53 Schilte en Portielje, *Zonder Titel*, 2006, foto met vernis, 25 x 38 cm, Keulen, Galerie Binz & Krämer.

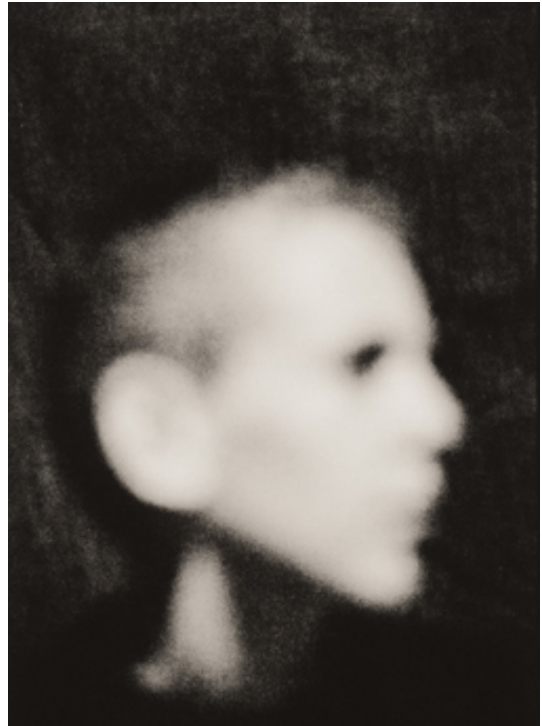
Het werk van Martijn Doolaard (1966) bestaat ook voornamelijk uit zwart-wit foto's. Deze zijn vaak gebaseerd op intuïtie en komen volgens de kunstenaar vanuit een dieper bewustzijn. De techniek die Doolaard gebruikt, lijkt erg op die van de surrealisten. Daardoor is er een grote formele gelijkenis tussen Doolaards werk en dat van bijvoorbeeld Victor Brauner (afb. 55). Door de bewogen en daardoor vervaagde beelden is het niet duidelijk of de foto gebaseerd is op een echt mens, of dat het gaat om een karakter uit de droom van de fotograaf. De relatie in het teken is verstoord. Ook al wordt het hoofd gefotografeerd, toch is de personage door de vage contouren niet te identificeren. De geportretteerden zijn niet herkenbaar waardoor de beelden een bepaalde mystiek omvatten. Doolaard onderzoekt hoe de grijstinten mengen en hoe de schaduwen een eigen leven kunnen leiden. De fantasie speelt hierbij een construerende rol. De mensen in de foto bestaan namelijk niet daarbuiten. Een belangrijk element van Doolaards werk is dan ook de twijfel. Niets is wat het lijkt in zijn fotografie. Elke foto bezit een ander soort waarheid en komt uit de wereld van de fantasie.<sup>90</sup>

<sup>89</sup> Dit kwam naar voren uit een mailwisseling met het kunstenaarsduo d.d. 17 mei 2013 waarin ze aangeven hun werk expres geen titels te geven en zich niet laten inspireren van buitenaf.

<sup>90</sup> Boonstra 2008 (zie noot 23), p.110.



Afbeelding 54 Victor Brauner, *Jeu Photographique*, 1936, gelatine zilverdruk, afmeting niet gevonden, Parijs, Centre Pompidou.



Afbeelding 55 Martijn Doolaard, *Crime Passionel*, 2010, gelatine zilverdruk, 40 x 30 cm, Antwerpen, Galerie Baudelaire.

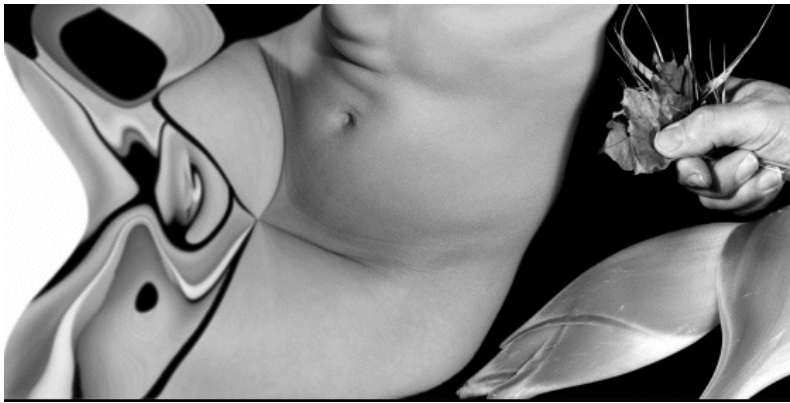


Afbeelding 56 Martijn Doolaard, *Autoportret #1*, 2001, gelatine zilverdruk, 40 x 30 cm, Antwerpen, Galerie Baudelaire.



Afbeelding 57 Martijn Doolaard, *Meine Liebe*, 2006, gelatine zilverdruk, 40 x 30 cm, Antwerpen, Galerie Baudelaire.

In het werk van Winfred Evers komen verschillende surrealistische kenmerken terug. Zo combineert hij verschillende beelden in één foto. Hij maakt gebruik van het naakte vrouwenlichaam in combinatie met bloemen en schedels (afb. 59). Deze foto's vervormt hij vervolgens met behulp van moderne technieken. Evers beelden vertonen gelijkenissen met het werk van André Kertesz (afb. 6). Deze surrealist gebruikte spiegels om het vrouwenlichaam te vervormen. Het lijkt of de beelden op dezelfde manier tot stand zijn gekomen. Deze kunstenaar geeft aan dat hij wil 'ontsnappen aan het gewone leven'. Daarom werkt hij met optische illusies. Ruimte en tijd probeert hij door middel van de vervorming uit hun context te trekken. Daardoor is zijn werk deels abstract en deels figuratief. In deze zin is Evers een kunstenaar die qua ideologie lijkt op de historisch surrealisten. In zijn werk streeft hij ernaar om het gedachtegoed van het surrealisme te integreren in zijn eigen werk. In tegenstelling tot de andere genoemde kunstenaars gaat het in Evers' oeuvre niet slechts om een externe referentie aan het historisch beeldenarsenaal.



Afbeelding 58 Winfred Evers, *Zonder Titel*, 1998, gelatine zilverdruk, 60 x 30 cm, Amsterdam, Ververs galerie.



Afbeelding 59 Winfred Evers, *Samsara Symbol*, 2007, gelatine zilverdruk, 20 x 30 cm, Amsterdam, Ververs galerie.

#### 4. Conclusie

Is er nog sprake van surrealisme in de hedendaagse Nederlandse fotografie? Zoals is gebleken, vertonen de foto's van de historisch surrealisten veel gelijkenissen met de beelden van de hedendaagse fotografen. Dit wil echter niet meteen veronderstellen dat er sprake is van 'surrealistische moderne fotografie.' Er is namelijk een fundamenteel verschil tussen het historisch surrealisme en hetgeen dat vandaag de dag als surrealistisch bestempeld zou kunnen worden. Ook al is het vandaag de dag mogelijk om de droomwereld of beelden uit het onderbewuste haast letterlijk in een beeld te vertalen, toch is er geen sprake van het surrealisme zoals dat zich vroeger in de kunst manifesteerde. Dit vanwege het feit dat de ideologie van de hedendaagse kunstenaars niet hetzelfde is als die van de surrealisten van vroeger. Zo streefden de historisch surrealisten naar de verzoening van de realiteit en de droom om zo een absolute werkelijkheid te creëren en een onderliggende werkelijkheid bloot te leggen. De hedendaagse kunstenaars werken niet meer vanuit deze ideologie. De tijden zijn veranderd en daarmee ook de context, sociaal economische verhoudingen en het gedachtegoed. Daarnaast is intentie van de kunstenaars ook niet meer gericht op het creëren van een surrealiteit. Zij houden zich meer bezig met het maken van een nieuwe werkelijkheid. Deze werkelijkheid vertoont vaak echter wel gelijkenissen met surrealistische en droomachtige beelden.

Wel zou er gesteld kunnen worden dat het surrealisme invloed heeft gehad op de kunst na 1940. Het 'surreële' manifesteert zich alleen op een andere manier. Er is dus sprake van een veranderd soort surrealisme dat gezien kan worden als een overgang van het surrealisme naar het surreële. Het is inderdaad zo dat door de komst van digitale technieken een 'surrealiteit' gecreëerd kan worden. Dit zijn echter bewerkte beelden uit de werkelijkheid en komen niet, zoals de historisch surrealisten pretendeerden, uit het onderbewuste. Daarnaast houden de hedendaagse kunstenaars zich minder bezig met automatische technieken. Er worden veelal digitale technieken gebruikt om surrealistische beelden tot stand te brengen. De computer kan hierbij opgevat worden als het nieuwe surrealistische machine. De historisch surrealisten zagen fotografie als het 'directe schrijven van de werkelijkheid' wat het medium uiterst geschikt maakte om het onderbewuste te openbaren. Deze opvatting is inmiddels gedateerd en met dit schrijven van de werkelijkheid houden de hedendaagse kunstenaars niet bezig. Het schrijven van de werkelijkheid heeft plaatsgemaakt voor het bewerken van de werkelijkheid, iets wat de historisch surrealisten ook deden maar dan vanuit een surrealistische ideologie. De overeenkomsten tussen het werk van de historische surrealisten en dat van de hedendaagse fotografen moet vooral gezocht worden in het werk zelf. Op basis van de formele aspecten kan er gesteld worden dat het werk op elkaar lijkt. Door het gebruik van manipulatietechnieken is het mogelijk een fantasiewereld vast te leggen. Door het grote gemak en de snelheid waarmee dit vandaag de dag gecreëerd kan worden is het aantal onrealistische beelden erg groot. De mogelijkheden om een beeld te vervormen zijn nu zo toegankelijk dat veel kunstenaars hier gebruik van maken. De formele gelijkenis tussen het werk wil echter niet meteen veronderstellen dat het om 'surrealistische fotografie' gaat binnen de hedendaagse kunst. Dit neemt echter niet weg dat er wel degelijk surrealistische elementen in sommige hedendaagse werken terugkomen. Deze

elementen, bijvoorbeeld *disorientation*, *distortion*, *doubling*, *spacing* en andere behandelde aspecten, zijn ook zichtbaar in de hedendaagse Nederlandse fotografie. Daardoor is het mogelijk enkele theoretische begrippen toe te passen op de moderne werken. Niet alle besproken kenmerken komen echter terug in het hedendaagse werk en niet elke theorie is toepasbaar op het getoonde werk. Dit heeft te maken met het feit dat het surrealisme geen afgebakende stroming is met een eenduidige stijl. Het moet gezien worden als een mentaliteit waarin een ideologie op veel manieren geuit kan worden. Daarom is de kunst binnen het surrealisme ook zo divers. De selectie hedendaagse kunst is hierdoor ook zeer verschillend. Het surrealisme zou gezien kunnen worden als een gevoel waarin ontregeling en vervreemding de hoofdrol spelen en niet als stroming of stijl.

Daarnaast zit er een verschil in het gedachtegoed van de historisch surrealisten en de hedendaagse kunstenaars. Vandaag de dag zijn kunstenaars meer bezig met het maken van een onrealistisch beeld. Bretons gedachtegoed wordt hierbij niet bewust meegenomen. In de hedendaagse fotografie draait het niet meer om het blootleggen van de onderliggende werkelijkheid maar eerder om het creëren van een nieuwe werkelijkheid. Met behulp van digitale technieken kan het beeld bewerkt worden en de werkelijkheid vervormd. Vaak is er bij de hedendaagse kunstenaars geen sprake van een homogene achterliggende ideologie. De intenties zijn zeer uiteenlopend. Dit komt mede omdat er geen sprake meer is van een surrealistische groepering waarin eenzelfde doel wordt nagestreefd.

Zijn er dus nog overblijfselen van het surrealisme te ontdekken in de hedendaagse Nederlandse fotografie? Jazeker, verschillende elementen uit de hedendaagse fotografie komen overeen met de formele aspecten van werk van de historisch surrealisten. Om echter te spreken van zuiver 'surrealistisch' werk is niet mogelijk. Een dergelijke strikte omschrijving of definitie is er nooit geweest. Het surrealisme moet gezien worden als een mentaliteit waarin er verschillende opvattingen van toepassing zijn. Bretons synthese van de droom en de werkelijkheid wordt vandaag de dag niet meer nagestreefd. De hedendaagse kunstenaars werken niet meer vanuit een collectieve ideologie maar worden gedreven door individuele en zeer uiteenlopende motieven. Het surrealistische in het moderne werk is eerder een individueel proces waarin de waarneembare werkelijkheid de basis vormt om een nieuwe werkelijkheid te creëren. Door de komst van digitale technieken zijn de mogelijkheden om dit te bereiken enorm toegenomen. Hierdoor is de methode van de moderne kunstenaars ook anders. Surrealistische kunstenaars maakten beelden die op een automatische manier tot stand kwamen om zo een surrealiteit bloot te leggen. Vandaag de dag doen kunstenaars juist heel bewust ingrepen in de werkelijkheid om een surreëel beeld te creëren. De huidige beeldcultuur is doordrongen van surrealistische beelden. In onder andere reclames, films en op tv passeren dagelijks vervreemdende of onrealistische beelden. Soms kan men zich afvragen wat nog werkelijk is. Door digitale technieken kunnen beelden uit de werkelijkheid immers zo gepresenteerd worden dat deze voor waar aangezien worden. In de tijd van het historisch surrealisme was de scheiding tussen de werkelijkheid en de verbeelding (fantasie, dromen en hallucinaties) duidelijk. Deze grens is in de hedendaagse cultuur minder expliciet aanwezig. Kunstenaars kunnen de

werkelijkheid surreëel maken en zo de scheiding tussen een werkelijk en imaginair beeld vervagen. Doordat men elke dag geconfronteerd wordt met onwerkelijke beelden is de houding ten opzichte van de werkelijkheid veranderd. Als men echter de ogen zou openen en goed om zich heen kijkt zal men zien dat het surreële, of het onwerkelijke, onderdeel uitmaakt van de dagelijkse werkelijkheid.

In nader onderzoek zou de scheiding tussen 'echt' en 'nep' zou verder uitgediept kunnen worden. Waar vroeger de kunst voornamelijk een mimetische functie had en dus gebruikt werd als representatie of reproductiemiddel, is vandaag de functie vaak omgekeerd. Het draait niet meer om het nauwkeurig weergeven van de werkelijkheid maar juist om het afbeelden van een onwerkelijkheid of een schijnwereld. Begrippen als 'waar' en 'niet waar' zijn in deze tijd zeer subjectief van karakter. Digitale technieken hebben impact gehad op deze verandering. In verder onderzoek zou de waarneming van de realiteit onderzocht kunnen worden en wat de uitwerking hiervan is op de hedendaagse kunst. Hoe wordt de werkelijkheid gebruikt? Hoe gaan kunstenaars met de realiteit om? Waar ligt de grens tussen 'echt' en 'onecht' in tijden waar begrippen als 'waar' en 'niet waar', zowel in de fotografie als daarbuiten, zeer relatief zijn. Ook de grens tussen 'kunstmatig' en 'natuurlijk' is onduidelijk omdat de manieren van manipulatie steeds meer geaccepteerd raken. Wat is tegenwoordig nog de waarheid en welke transformatie heeft de werkelijkheid in de kunst ondergaan?



### Literatuurlijst

- Ades, Dawn, *Dada en surrealisme*, Amsterdam 1976.
- Agar, Michael, *Language Shock, Understanding the Culture of Conversation*, New York 1994.
- Aspley, Keith, *Historical Dictionary of Surrealism*, Laham 2010.
- Bate, David, *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, Londen 2004.
- Bataille, Georges, 'Informe', *Documents* 1 (1929) nr.7 (december).
- Bouqueret, Christian, *Surrealist Photography*, Londen 2008.
- Breton, André, *Le surréalisme et la peinture*, 1928.
- Breton, André, *L'Amour Fou*, Parijs 1937.
- Breton, André, *Manifeste du Surréalisme*, Parijs 1924.
- Breton, André, *Nadja*, Parijs 1928.
- Boonstra, Rommert, *Beyond Photography*, Amsterdam 2008.
- Cashell, Kieran, *The incompatibility of Aesthetics and Contemporary Art: The Ethics of Transgressive Contemporary Art*, Londen 2009.
- Claes, Paul, *Het oog: vertaald door Paul Claes*, Leuven 1987.
- Dezeuze, Anna & Kelly Julia, *Found Sculpture and Photography from Surrealism to Contemporary Art*, Londen 2013.
- Dijksterhuis, Edo, 'Elspeth Diederix, surrealist met spullen', *Financieel Dagblad* 21 maart 2009.
- Freud, Sigmund, *Sigmund Freud Nederlandse editie. Cultuur en religie / vert. [uit het Duits]*, Meppel 1982.
- Grondman, Agnes, *De automatische verbeelding: Nederlandse surrealisten*, Amsterdam 1989.
- Krauss, Rosalind, 'The Photographic Conditions of Surrealism' in: Krauss, Rosalind, *The originality of Avant-garde and Other Modernist Myths*, Londen 1985, pp. 87-118.
- Krauss, Rosalind, 'Photography in the Service of Surrealism', in: Krauss, Rosalind, *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*, Washington D.C. 1985, pp.15-54.
- Krauss, Rosalind, 'Corpus Delicti', in: Krauss, Rosalind, *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*, Washington D.C. 1985, pp. 112-130.
- Lavie, Juliette, 'The Subversion of Images', *Papers of Surrealism* 1 (2010) nr. 8 (zomer) pp.1-7.
- Lautréamont, Comte de, *Les chants de Maldoror*, Parijs 1874.
- Mercurio, Gianni & Paporoni Demetrio, *surreal versus surrealism in contemporary art*, tent.cat Valencia (Institut Valencia D'Art Modern) 2012.
- Mundy, Jennifer, Ades, Dawn, Gille, Vincent (red.), *Surrealism: desire unbound*, uitgave bij tent. Londen (Tate) 2001.

Piron, François, 'La Subversion des Images Surréalisme, Photographie', *Metropolis M* 1 (2010) nr. 1 (februari/maart), pp.20-21.

Renders, Hans, *Verijdelde Dromen*, Haarlem 1989.

Roodnat, Bas, 'Surrealistische foto's van Paul de Nooijer', *NRC Handelsblad* 23 oktober 1982.

Seban, Alain, e.a., *La Subversion des Images. Surréalisme, Photography, Film.*, uitgave bij tent. Parijs (Centre Pompidou) 2009.

Smelik, Anneke, 'Op het eerste gezicht, de glijdende grens tussen echt en onecht' *Jong Holland* 25 (2006) nr.2 (februari), pp. 24-29.

Vreede, Melissa de, *Het oog in het wild*, Amsterdam 1989.

De Vries, Her, Vancrevel, Laurens, *Surrealistische ontmoetingen; documenten en manifesten van het surrealisme in Nederland*, Amsterdam 1989.

<http://collectie.boijmans.nl/nl/theme/surrealisme/> geraadpleegd op 4 mei 2013.

[http://www.metmuseum.org/toah/hd/phsr/hd\\_phsr.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/phsr/hd_phsr.htm) geraadpleegd op 6 mei 2013.

<http://www.ed.nl/extra/cultuur/het-laatste-kunstje-van-paul-de-nooijer-1.1626999> geraadpleegd op 9 mei 2013.

<http://www.encyclo.nl/begrip/solarisatie> geraadpleegd op 10 mei 2013.

<http://www.fotomuseumdenhaag.nl/index.cfm/site/Fotomuseum/pageid/27A4A5AB-068C-7406-D38419270E061847/objectid/9A17D083-C356-D954-4E4104766311C939/objecttype/mark.apps.fotomuseum.contentobjects.exhibition/> geraadpleegd op 10 mei 2013.

<http://www.vpro.nl/programma/wintergasten/afleveringen/39475886/items/39739958/> geraadpleegd op 12 mei 2013.

<http://web.ruudvanempel.nl/component/content/article/378.html> geraadpleegd op 13 mei 2013.

<http://www.kunstbus.nl/kunst/pepijn+provily.html> geraadpleegd op 12 mei 2013.

<http://www.kunsthil.nl/22-727-shady-moments.html> geraadpleegd op 13 mei 2013.

<http://collectie.boijmans.nl/nl/theme/surrealisme/> geraadpleegd op 23 mei 2013.

Wieringa, Ferry, 'Gewone dingen kunnen heel bijzonder zijn', *Trouw* 11 september 2001. Via <http://www.trouw.nl/tr/nl/5009/Archief/archief/article/detail/2796267/2001/09/11/Gewone-dingen-kunnen-heel-bijzonder-zijn.dhtml> geraadpleegd op 01 juni 2013.

<http://www.scribd.com/doc/117046599/32/Hans-Bellmer-Bataille-and-Authentic-Transgression> geraadpleegd op 15 jul 2013.

<http://www.drainmag.com/content/DESIRE/Essay/Chow.html> geraadpleegd op 30 juli 2013.

<http://www.afterbellmer.com/archive/issue1/index.html> geraadpleegd op 1 augustus 2013.

<http://metropolism.com/magazine/2010-no1/la-subversion-des-images/> geraadpleegd op 20 augustus 2013.

### Lijst van afbeeldingen

Afbeelding 1 Raoul Ubac, *Le Combat des Penthésilées*, 1937, gelatine zilverprint, 30 x 40 cm, New York, Metropolitan Museum of Art. Foto:

[http://metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId={2E988323-B8DF-496F-B72A-E999E567FABA}&oid=190017201&pg=1&rpp=20&pos=1&ft=\\*](http://metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId={2E988323-B8DF-496F-B72A-E999E567FABA}&oid=190017201&pg=1&rpp=20&pos=1&ft=*)

Afbeelding 2 Raoul Ubac, *La Nébuleuse*, 1939, brûlage, 40 x 28 cm, Parijs, Centre Pompidou. Foto:

[http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR\\_R-fd251d54f942aaec778574f68d2ae427&param.idSource=FR\\_O-71b84876b296e116fd5f3125af5c51ad](http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-fd251d54f942aaec778574f68d2ae427&param.idSource=FR_O-71b84876b296e116fd5f3125af5c51ad)

Afbeelding 3 Man Ray, *Rayogram*, 1922, fotogram gelatineprint, 24 x 18 cm, New York, Ford Motor Company Collection. Foto: <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/190017270>

Afbeelding 4 Man Ray, *Anatomies*, 1929, Gelatineprint, 23 x 17 cm, New York, Museum of Modern Art. Foto: [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=46921](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=46921)

Afbeelding 5 Lee Miller, *Nude bent forward*, 1930, gelatine zilverprint, 20 x 17 cm, Chicago, Julian Levy Collection. Foto: Mundy, Jennifer, Ades, Dawn, Gille, Vincent (red.), *Surrealism: desire unbound*, uitgave bij tent. Londen (Tate) 2001, p.204.

Afbeelding 6 André Kertész, *Distortion #34*, 1933, 30 x 40 cm, gelatine afdruk, Canada, Privé collectie. Foto:

[http://www.bulgergallery.com/dynamic/images/display/Estate\\_of\\_Andre\\_Kertesz\\_Distortion\\_34\\_Paris\\_1933c1975\\_1931\\_41.jpg](http://www.bulgergallery.com/dynamic/images/display/Estate_of_Andre_Kertesz_Distortion_34_Paris_1933c1975_1931_41.jpg)

Afbeelding 7 & 8 Jacques-Andre Boiffard, *le gros orteil*, 1929, 31 x 24 cm, gelatine afdruk, Parijs, Centre Pompidou. Foto: [http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR\\_R-c0efee35571338ec849f2a1fff5f1b63&param.idSource=FR\\_O-f0f8285352413ec86926f0eff3fbafb8](http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-c0efee35571338ec849f2a1fff5f1b63&param.idSource=FR_O-f0f8285352413ec86926f0eff3fbafb8)

Afbeelding 9 Emiel van Moerkerken, *Edy de B.*, 1945, solarisatie, 36 x 26 cm, Collectie van Moerkerken. Foto: <http://www.vanmoerkerken.nl/fotoarchief/surrealisme/objets/index.html>

Foto: <http://www.vanmoerkerken.nl/fotoarchief/surrealisme/objets/index.html>

Afbeelding 10 Man Ray, *Lee Miller*, afmeting niet gevonden, East Sussex, Lee Miller Archives. Foto:

<http://www.npg.org.uk/whatson/man-ray-portraits/exhibition.php>

Afbeelding 11 Emiel van Moerkerken, *Katja. V*, 1938, negatieve fotoprint, afmetingen niet teruggevonden, Amsterdam, Fotoarchief van Moerkerken. Foto: Boonstra, Rommert, *Beyond Photography*, Amsterdam 2008, p. 25.

Afbeelding 12 Emiel van Moerkerken, *Home Sweet Home*, 1938, gelatine zilverdruk, 23 x 17 cm, Amsterdam, Collectie Van Moerkerken. Foto:

<http://www.fotomuseumdenhaag.nl/index.cfm/site/Fotomuseum/pageid/27A4A5AB-068C-7406-D38419270E061847/objectid/9A17D083-C356-D954-4E4104766311C939/objecttype/mark.apps.fotomuseum.contentobjects.exhibition/>

geraadpleegd op 10 mei 2013.

Afbeelding 13 Paul de Nooijer, *Upstairs Downstairs*, 1978, gelatine zilverprint, 50 x 40 cm, afmetingen en bewaarplaats niet teruggevonden. Foto: Boonstra, Rommert, *Beyond Photography*, Amsterdam 2008, p.23.

Afbeelding 14 Paul de Nooijer, *Electriclawnmowingiron*, 1977, gelatine zilverprint, 60 x 50 cm, Prive collectie De Nooijer. Foto: Boonstra, Rommert, *Beyond Photography*, Amsterdam 2008, p.22.

Afbeelding 15 Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst*, 1928, foto, Amsterdam, Fotografiemuseum. Foto:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ce/Blossfeldt\\_55a.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ce/Blossfeldt_55a.jpg)

Afbeelding 16 Man Ray, *explosante fixe*, 1934, foto, 22 x 17 cm, Parijs, Particuliere collectie. Foto:

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-subversion/ENS-subversion.html>

Afbeelding 17 Brassai, *magique-circonstancielle*, 1931, foto, 21 x 26 cm, Parijs, Centre Pompidou. Foto: <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-subversion/images/xl/16.jpg>

Afbeelding 18 De tweedelige indeling van het teken van Ferdinand de Saussure.

Afbeelding 19 Man Ray, *La Marquise Cassati*, 1922, gelatine zilverprint, 15 x 20 cm, Parijs, Collection Lucien Treillard. Foto: <http://www.tate.org.uk/whats-on/exhibition/duchamp-man-ray-picabia/explore-exhibition>

Afbeelding 20 Man Ray, *Sans titre*, 1924, foto gepubliceerd in *La revolution surréalisme*, Parijs, privécollectie. Foto: <http://studydroid.com/imageCards/0c/2s/card-12677740-front.jpg>

Afbeelding 21 Paul de Nooijer, *Twins*, 1974, zilverdruk, 20 x 15 cm, Privé collectie De Nooijer. Foto: <http://www.artnet.com/artists/paul+de-nooijer/twins-b24tOnearpIEV50A2Hha-g2>

Afbeelding 22 Jacques-André Boiffard, *Sans Titre*, 1930, gelatine zilverdruk, 23 x 18 cm, Parijs, Centre Pompidou. Foto: Seban, Alain, e.a., *La Subversion des Images. Surréalisme, Photography, Film.*, uitgave bij tent. Parijs (Centre Pompidou) 2009, p.111.

Afbeelding 23 Hans Bellmer, *Die Puppe*, 1935, gelatine zilverdruk, 66 x 66 cm, New York, Ubu Gallery. Foto: Mundy, Jennifer, Ades, Dawn, Gille, Vincent (red.), *Surrealism: desire unbound*, uitgave bij tent. Londen (Tate) 2001, p.212.

Afbeelding 24 Brassai, *Nu*, 1934, gelatine zilverdruk, 16 x 23 cm, Parijs, Centre Pompidou. Foto: Seban, Alain, e.a., *La Subversion des Images. Surréalisme, Photography, Film.*, uitgave bij tent. Parijs (Centre Pompidou) 2009, p.380.

Afbeelding 25 Man Ray, *Zonder Titel*, gelatine zilverdruk, 16 x 23 cm, Parijs, privécollectie. Foto: Krauss, Rosalind, 'Corpus Delicti', in: Krauss, Rosalind, *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*, Washington D.C. 1985, p.16-17.

Afbeelding 26 Man Ray, *L'Enigme d'Isidore Ducasse*, 1920, Londen, Tate Modern. Foto: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/man-ray-lenigme-disidore-ducasse-t07957>

Afbeelding 27 Een schematisch overzicht van David Bate's theorie. Foto: Maker.

Afbeelding 28 Schema theorie Demetrio Paparoni. Foto: Maker.

Afbeelding 29 Brassai, *Sculpture Involuntaire*, 1933, Foto, Parijs, Centre Pompidou. Foto: <http://www.photographie.com/news/sculptures-involontaires>

Afbeelding 30 Herbert Bayer, *Stilleven*, 20 x 29 cm, 1936, Praag, Olga Himerova. Foto: Bouqueret, Christian, *Surrealist Photography*, Londen 2008., p. 51.

Afbeelding 31 Elspeth Diederix, *Stilleven Melk*, 2002, Foto, 174 x 150 cm, Den Haag, Ministerie van Buitenlandse Zaken. Foto: <http://www.elspethdiederix.com/>

Afbeelding 32 Elspeth Diederix, *Portret van mijn vader*, 1996, foto, 66 x 68 cm, Amsterdam, Fotomuseum. Foto: <http://www.elspethdiederix.com/>

Afbeelding 33 Philip Provily, *Arm at the Window*, 2011, material, afmetingen en standplaats niet teruggevonden, Foto: <http://www.philipprovily.com/work/projet/Stilleven>

Afbeelding 34 Claude Cahun, *San Titre*, 1930, gelatine zilverprint, 15 x 121 cm, Parijs, Praticuliere Collectie. Foto: Seban, Alain, e.a., *La Subversion des Images. Surréalisme, Photography, Film.*, uitgave bij tent. Parijs (Centre Pompidou) 2009, p.342.

Afbeelding 35 Philip Provily, *Plant*, 1994, gelatine zilverdruk, 100 x 80 cm, Rotterdam, Caldic. Foto: <http://www.philipprovily.com/work/projet/Stilleven12>

Afbeelding 36 Melanie Bonajo, *Furniture Bondage 10*, 2007, gelatine zilverdruk, 40 x 60 cm, Zurich, Rotwand Gallery. Foto: Boonstra, Rommert, *Beyond Photography*, Amsterdam 2008, p.72.

Afbeelding 37 Melanie Nonajo, *Jessica*, 2003, Polaroid, 10 x 10 cm, Amsterdam, Privé collectie Bonajo. Foto: <http://www.afterbellmer.com/archive/issue1/index.html>

Afbeelding 38 Ruud van Empel, *Zonder titel #1*, 2004, Cibachrome, 119 x 84, Groningen, Groninger Museum. Foto: <http://web.ruudvanempel.nl/works/97-untitled-1.html>

Afbeelding 39 Ruud van Empel, *Wereld #30*, 2006, Cibachrome, 119 x 84, Groningen, Groninger Museum. Foto: <http://www.escapeintolife.com/photography/ruud-van-empel/>

Afbeelding 40 Micha Klein, *Harmony*, 1998, c-print perspex en hout, 150 x 146 cm, Utrecht, Rabo Kunstcollectie. Foto: Boonstra, Rommert, *Beyond Photography*, Amsterdam 2008, p.159.

Afbeelding 41 Micha Klein, *Vincent*, 2003, c-print op dibond, 150 x 146 cm, Utrecht, Rabo Kunstcollectie. Foto: [http://www.rabokunstcollectie.nl/content/kunstenaars/1951\\_1965/micha\\_klein/vincent.jsp](http://www.rabokunstcollectie.nl/content/kunstenaars/1951_1965/micha_klein/vincent.jsp)

Afbeelding 42 & 43 Inez van Lamsweerde, *Britt en Pam (uit de serie Thank you Thighmaster)*, 1993, C-print op perspex, 186 x 120 cm, Utrecht, Rabo Kunstcollectie. Foto: [http://collectie.boijmans.nl/nl/work/3320%20\(MK\)](http://collectie.boijmans.nl/nl/work/3320%20(MK))

Afbeelding 44 Teun Hocks, *Zonder titel*, 2006, Olieverf op een gelatine zilverdruk, 121 x 158, Amsterdam, Torch Gallery. Foto: [http://www.teunhocks.nl/Teun\\_Hocks/Fotowerk\\_Photo-works.html#8](http://www.teunhocks.nl/Teun_Hocks/Fotowerk_Photo-works.html#8)

Afbeelding 45 Teun Hocks, *Zonder titel*, 2010, Olieverf op een gelatine zilverdruk, 129 x 129, Amsterdam, Torch Gallery. Foto: <http://www.image-festival.com/must-see/teun-hocks/>

Afbeelding 46, 47 & 48 Erwin Olaf, *Chessmen*, 1988, gelatine zilverprint, 100 x 100 cm, Utrecht, Flatland Gallery. Foto: [http://www.erwinolaf.com/#/portfolio/chessmen,\\_1987\\_-\\_1988/gallery/](http://www.erwinolaf.com/#/portfolio/chessmen,_1987_-_1988/gallery/)

Afbeelding 49, Marlo Broekmans, *The Architect*, 1984 Gelatine zilverprint, 60 x 50 cm, Tarragona, Forum Galerie. Foto: Boonstra, Rommert, *Beyond Photography*, Amsterdam 2008, p.88.

Afbeelding 50, Maurice Tabard, *Zonder Titel*, 1929 Gelatine zilverprint, 60 x 50 cm, Parijs, Centre Pompidou. Foto: <http://shutterswordactions.wordpress.com/type/image/>

Afbeelding 51 Marlo Broekmans, *The empress*, 1982, Gelatine zilverprint, 60 x 50 cm, Tarragona, Forum Galerie. Foto: Boonstra, Rommert, *Beyond Photography*, Amsterdam 2008, p.87.

Afbeelding 52 Schilte & Portielje, *Zonder Titel*, 1998, toner print, 183 x 120, Keulen, Galerie Binz & Krämer. Foto: Boonstra, Rommert, *Beyond Photography*, Amsterdam 2008, p.221.

Afbeelding 53 Schilte en Portielje, *Zonder Titel*, 2006, foto met vernis, 25 x 38 cm, Keulen, Galerie Binz & Krämer. Foto: Boonstra, Rommert, *Beyond Photography*, Amsterdam 2008, p.220.

Afbeelding 54 Victor Brauner, *Jeu Photographique*, 1936, gelatine zilverdruk, afmeting niet gevonden, Parijs, Centre Pompidou. Foto: Seban, Alain, e.a., *La Subversion des Images. Surréalisme, Photography, Film.*, uitgave bij tent. Parijs (Centre Pompidou) 2009, p.93.

Afbeelding 55 Martijn Doolaard, *Crime Passionel*, 2010, gelatine zilverdruk, 40 x 30 cm, Antwerpen, Galerie Baudelaire. Foto: <http://www.martijndoolaard.com/tweede.html>

Afbeelding 56 Martijn Doolaard, *Autoportret #1*, 2001, gelatine zilverdruk, 40 x 30 cm, Antwerpen, Galerie Baudelaire. Foto: <http://www.martijndoolaard.com/tweede.html>

Afbeelding 57 Martijn Doolaard, *Meine Liebe*, 2006, gelatine zilverdruk, 40 x 30 cm, Antwerpen, Galerie Baudelaire. Foto: Boonstra, Rommert, *Beyond Photography*, Amsterdam 2008, p.112.

Afbeelding 58 Winfred Evers, *Samsara Symbol*, 2007, gelatine zilverdruk, 20 x 30 cm, Amsterdam, Ververs galerie. Foto: <http://www.artslant.com/global/artists/show/184662-winfred-evers>

Afbeelding 59 Winfred Evers, *Zonder Titel*, 1998, gelatine zilverdruk, 60 x 30 cm, Amsterdam, Ververs galerie. Foto: [http://www.eversofine.nl/?home:fine\\_art\\_photography#TOP](http://www.eversofine.nl/?home:fine_art_photography#TOP)