

STADSBEELDEN VAN PAUL STRAND

Een analyse en interpretatie van veranderingen in de stadsbeelden van fotograaf Paul Strand in New York in de periode van 1913 tot 1917



Masterthesis

ter verkrijging van de graad van Master of Arts

in de afstudeerrichting Kunstgeschiedenis – Moderne en Hedendaagse Kunst

aan de Faculteit Geesteswetenschappen van de Universiteit Utrecht

door J.M. Vijftigschild

met studentnummer 3113469

onder begeleiding van dr. P. van Rossem

en als tweede lezer dr. H. Bavelaar

13-06-2016

Omslagfoto

Paul Strand, *Wall Street*, 1915, platinadruk, 25.2 x 32.1 cm, The Paul Strand Retrospective Collection, Philadelphia Museum of Art.

Herkomst foto van: website *Blogspot Rijksmuseum Amsterdam*

<[http://1.bp.blogspot.com/-](http://1.bp.blogspot.com/-f8s0qj543yU/T0K0dcXd4BI/AAAAAAAAAjU/212v_Q5KW_E/s1600/Strand,+Paul+Wall+Street+1915.jpg)

[f8s0qj543yU/T0K0dcXd4BI/AAAAAAAAAjU/212v_Q5KW_E/s1600/Strand,+Paul+Wall Street+1915.jpg](http://1.bp.blogspot.com/-f8s0qj543yU/T0K0dcXd4BI/AAAAAAAAAjU/212v_Q5KW_E/s1600/Strand,+Paul+Wall+Street+1915.jpg)>

(31 mei 2016).

VOORWOORD

Voor u ligt de thesis *Stadsbeelden van Paul Strand*. Deze thesis is geschreven in het kader van de masteropleiding Kunstgeschiedenis – Moderne en Hedendaagse Kunst aan de Faculteit Geesteswetenschappen van de Universiteit Utrecht.

Het onderwerp van deze thesis is tot stand gekomen vanuit de persoonlijke interesse voor fotografie. Tijdens mijn stage in het Fotomuseum Den Haag, onder begeleiding van conservator dhr. W. van Sinderen, is mijn belangstelling voor dit medium alleen nog maar gegroeid. Ik heb een passie voor beelden. Mijn nieuwsgierigheid gaat uit naar de diverse betekenislagen die beelden kunnen bevatten en de mogelijke invloed die beelden hebben op mensen.

Graag zou ik mijn dank betuigen aan de heer dr. P. van Rossem voor zijn begeleiding tijdens het onderzoek en het schrijven van deze thesis. Zijn nuttige tips en feedback hebben mij goed op weg geholpen. Daarnaast zou ik de tweede lezer mevrouw dr. H. Bavelaar willen bedanken. Tevens zou ik graag een dankwoord willen richten aan de studieadviseur van de masteropleiding Kunstgeschiedenis aan de Universiteit Utrecht, mevrouw M. van Ruyven, voor haar vertrouwen, luisterend oor en adviezen tijdens het langdurige en moeizame afstudeerproces. Eveneens gaat mijn dank uit naar Rutger-Jan Scholtens voor zijn feedback, motiverende gesprekken en het zetje in mijn rug. Tenslotte dank ik mijn ouders, zus, zwager, familie en vrienden voor hun vertrouwen, opbeurende woorden en onvoorwaardelijke steun. Dank jullie wel.

Juliette Vijftigschild

Utrecht, juni 2016.

INHOUD

Voorwoord	3
Inhoud	4
Inleiding	5
1 Paul Strand in New York in de periode van 1890 tot 1917	8
1.1 Biografie: Paul Strand in de periode tot 1914	8
1.2 De overgang van picturalisme naar straight photography.....	11
1.2.1 <i>Picturalisme: een strijd voor fotografie als kunstvorm</i>	11
1.2.2 <i>Picturalisme in de Verenigde Staten</i>	13
1.2.3 <i>De opkomst van straight photography</i>	14
1.2.4 <i>Stieglitz en Strand, pioniers van straight photography in de Verenigde Staten</i>	15
1.3 Ontwikkeling van visie en werk van Paul Strand in de periode van 1913 tot 1917	18
1.4 Tijdgeest van de avant-garde in New York in de periode van 1913 tot 1917	20
1.5 Leven en werk van Paul Strand na 1917.....	22
2 Beeldanalyse van de stadsbeelden van Paul Strand in New York in de periode van 1913 tot 1917	24
2.1 Materiaal, techniek en functie	24
2.2 Formele aspecten van de stadsbeelden in de periode van 1913 tot 1917	25
2.2.1 <i>Overeenkomstige formele beeldaspecten</i>	25
2.2.2 <i>Verschillende formele beeldaspecten</i>	25
2.3 Inhoudelijke aspecten van de stadsbeelden in de periode van 1913 tot 1917	26
2.3.1 <i>Overeenkomstige inhoudelijke aspecten</i>	26
2.3.2 <i>Verschillende inhoudelijke aspecten</i>	27
2.4 Analyse van formele en inhoudelijke beeldaspecten in samenhang met de productiecontext	27
2.4.1 <i>Formele beeldaspecten in samenhang met de productiecontext</i>	27
2.4.2 <i>Inhoudelijke beeldaspecten in samenhang met de productiecontext</i>	29
2.5 Interpretaties en aanvullingen.....	32
2.5.1 <i>Enkele interpretaties van de veranderingen in de stadsbeelden</i>	32
2.5.2 <i>Eigen interpretatie en aanvullingen</i>	33
Conclusie	37
Literatuurlijst	38
Bijlagen	42
Afbeeldingenlijst	43

INLEIDING

'A moving experience'.¹

Zo kopt de Britse krant *The Telegraph*. De kop is van een recensie van kunstcriticus Mark Hudson over de grote overzichtstentoonstelling van Paul Strand die momenteel plaatsvindt in het Victoria and Albert Museum in Londen. De tentoonstelling 'Paul Strand: Photography and Film for the 20th Century' bestaat uit ongeveer 250 foto's en is samengesteld door curator Peter Barberie en assistent-curator Amanda Bock.² Sinds 1971 heeft het Philadelphia Museum of Art, dat in het bezit is van de Paul Strand Collection, niet meer zo'n groot retrospectief van Strand getoond. De tentoonstelling reist rond sinds 1914 van Philadelphia naar Winterthur, naar Madrid en nu is de expositie dus te zien in Londen. De tentoonstelling wordt door diverse kranten en magazines goed beoordeeld.³ Daaruit blijkt dat er heden ten dage nog steeds interesse is voor de beelden van Paul Strand.

Fotograaf en filmmaker Paul Strand (1890 – 1976) heeft in zijn carrière een divers oeuvre opgebouwd. Wegens de vastgestelde omvang van het onderzoek, beperkt het onderzoek zich tot stadsbeelden die Paul Strand maakt in New York in de periode 1913 tot 1917, zoals ook de coverfoto *Wall Street* (1915, afb. 1). In de loop van deze vier jaar verandert Strands manier van fotograferen. De foto's *Springtime on 83rd Street* uit circa 1913 (afb. 2) en *Backyard, Winter, New York* uit 1917 (afb. 17) vertonen enkele overeenkomsten. Het onderwerp is in beide foto's een tuin en er is in beide foto's geen horizonlijn waar te nemen. Echter, er is ook een duidelijk verschil tussen de foto's zichtbaar: de eerste foto is zacht en wazig, de andere foto is scherp en bevat duidelijke lijnen en een sterk contrast tussen de witte sneeuw en de donkere muren.

De verandering van de stadsbeelden in de loop van de periode van 1913 tot 1917 staat in dit onderzoek centraal, omwille van twee redenen. Allereerst dient er een nieuw licht geworpen

¹ Mark Hudson (recensie) 'Paul Strand, V&A, review: 'a moving experience'', *The Telegraph*, 18 maart 2016.

Zie: website *The Telegraph* <<http://www.telegraph.co.uk/art/what-to-see/paul-strand-at-the-va-review-a-moving-experience/>> (10 juni 2016).

² Alinea ontleend aan: website *Philadelphia Museum of Art* <<http://www.philamuseum.org/exhibitions/805.html>> (10 juni 2016), en aan: website *Victoria and Albert Museum* <<https://www.vam.ac.uk/exhibitions/paul-strand-photography-and-film-for-the-20th-century>> (10 juni 2016).

³ *The Telegraph* geeft vier van de vijf sterren. Zie: website *The Telegraph* <<http://www.telegraph.co.uk/art/what-to-see/paul-strand-at-the-va-review-a-moving-experience/>> (10 juni 2016).

The Upcoming geeft vier van de vijf sterren. Zie: website *The Upcoming* <<http://www.theupcoming.co.uk/2016/03/16/paul-strand-photography-and-film-for-the-20th-century-at-the-va-exhibition-review/>> (10 juni 2016).

Time Out geeft vijf van de vijf sterren. Zie: website *Time Out* <<http://www.timeout.com/london/art/paul-strand-photography-and-film-for-the-20th-century>> (10 juni 2016).

Evening Standard geeft vier van de vijf sterren. Zie: website *Evening Standard* <<http://www.standard.co.uk/goingout/exhibitions/paul-strand-photography-and-film-of-the-20th-century-exhibition-review-a3207091.html>> (10 juni 2016).

te worden op de verandering van de beelden, omdat deze in de bestaande literatuur voornamelijk verklaard wordt vanuit factoren die mogelijk van invloed zijn geweest hierop. Er wordt echter onvoldoende aandacht besteed aan de mogelijke gevolgen van de verandering van de beelden voor de kijker. Door deze mogelijke gevolgen voor de kijker mee te nemen in een analyse kan er een nieuwe betekenislaag ontstaan.

Daarnaast is het zinvol om verschillen en overeenkomsten tussen de beelden in een duidelijk overzicht te zetten, met als doel het inzichtelijk te maken hoe de beelden in de loop van de jaren veranderen. In de literatuur worden verschillen en overeenkomsten tussen de beelden wel besproken, maar niet eerder zijn ze op een heldere wijze onder elkaar gezet.

Deze redenen vormen de aanleiding voor dit onderzoek waarin de volgende vraag centraal staat: welke aanvullende betekenis kan er gegeven worden aan de stadsbeelden die Paul Strand maakt in New York in de periode van 1913 tot 1917? Het onderzoek is gericht op de mogelijke gevolgen van de veranderingen in de beelden voor de kijker, als aanvulling op bestaande interpretaties.

Beelden bevatten formele aspecten, zoals licht, vorm, kleur en compositie. Daarnaast bevatten ze inhoudelijke aspecten, bijvoorbeeld de voorstelling en het onderwerp. De interpretatie komt voort uit een beeldanalyse van de samenhang tussen de formele en inhoudelijke beeldaspecten en hun productiecontext. Allereerst is het daarom van belang de productiecontext te bestuderen. Hoe zijn de beelden tot stand gekomen? Wat is de achtergrond van de fotograaf? Wat heeft hem gedreven om deze beelden te maken? Met welke personen is hij omgegaan en welke werken heeft hij gezien? En, wat is de tijdgeest en het kunstklimaat in New York in deze periode? Door middel van literatuuronderzoek wordt de productiecontext geschetst in het eerste hoofdstuk, waarin antwoord wordt gegeven op deze vragen.

Het tweede hoofdstuk bestaat uit een beeldanalyse waarbij de deelvraag centraal staat: Hoe veranderen de formele en inhoudelijke beeldaspecten in de stadsbeelden in de loop van de periode van 1913 tot 1917? Er wordt een vergelijking gemaakt tussen overeenkomstige en verschillende beeldaspecten. Om overzicht te creëren zijn de beeldaspecten in de paragrafen onderverdeeld in formele aspecten en inhoudelijke aspecten. Dit betekent echter niet dat deze aspecten los van elkaar gezien kunnen worden. De vorm correleert met de inhoud. De beeldanalyse is een combinatie van empirisch onderzoek met literatuuronderzoek. Uit de analyse vloeit vervolgens een interpretatie voort.

Er bestaan meerdere methodes voor het analyseren van beelden. Voor dit onderzoek wordt gebruik gemaakt van het algemene model kunstbeschuwing dat door de Universiteit van Amsterdam is opgesteld (zie bijlage 1). Allereerst worden formele en inhoudelijke aspecten beschreven. Ook worden andere aspecten bestudeerd, zoals functie en materiaal. Vervolgens worden deze in samenhang met de context, bijvoorbeeld de maatschappelijke en

kunsthistorische context, geanalyseerd. En deze analyse leidt uiteindelijk tot een interpretatie. Er wordt echter nog iets toegevoegd aan het model, omdat in dit onderzoek ook mogelijke effecten op de kijker worden meegenomen in de analyse.

De redacteuren van het boek *Handbook of Visual Analysis*, Theo van Leeuwen en Carey Jewitt, benadrukken dat het afhankelijk is van het doel van het onderzoek of de effecten die beelden hebben op de kijker wel of niet worden meegenomen in de analyse.⁴ In dit onderzoek is het relevant om mogelijke effecten op de kijker in de analyse te betrekken, omdat er dan een nieuwe betekenis aan de stadsbeelden kan worden toegekend. Waarom is het van belang om nieuwe betekenissen aan beelden toe te kennen? Frits Gierstberg benadrukt de relevantie hiervan in zijn uitgesproken rede, bij de aanvaarding van het ambt van Bijzonder hoogleraar in de fotografie aan de Erasmus Universiteit Rotterdam, in 2007:

'In een samenleving waarin communicatie via het beeld een steeds hogere vlucht neemt, groeit de noodzaak om inzicht te hebben in de manier waarop fotografische beelden tot ons 'spreken'. Om te weten wat ze ons vertellen en hoe zij ons informeren en verleiden, ontroeren en misleiden.'⁵

Het is van belang om bij mensen bewustwording te creëren van de complexe gelaagdheid van betekenissen in beelden, zeker in een samenleving waarin visuele communicatie steeds dominantier wordt.

Deze thesis is opgebouwd uit twee verschillende hoofdstukken en een conclusie. Het eerste hoofdstuk gaat nader in op de context waarin de stadsbeelden tot stand zijn gekomen. Het tweede hoofdstuk bevat de beeldanalyse en interpretatie. De thesis wordt afgesloten met een conclusie van het onderzoek.

⁴ Theo van Leeuwen en Carey Jewitt e.a. (red.), *Handbook of Visual Analysis*, London 2001, p. 7.

⁵ Oratie Frits Gierstberg met als titel 'Documentaire fotografie in het tijdperk van de beeldcultuur', Erasmus Universiteit Rotterdam, uitgesproken op vrijdag 11 mei 2007. De tekst van de rede is afkomstig van: website *Erasmus Universiteit Rotterdam* <<file:///C:/Windows/Temp/Oratie%20Frits%20Gierstberg%20geannoteerd220607.pdf>> (10 juni 2016).

1 PAUL STRAND IN NEW YORK IN DE PERIODE VAN 1890 TOT 1917

In dit hoofdstuk wordt ingegaan op de context waarin de stadsbeelden van Paul Strand in New York tot stand zijn gekomen. Deze productiecontext is van belang bij het maken van een analyse. De biografie, opvoeding en educatie van de fotograaf komen aan bod in § 1.1. Dan volgt in § 1.2 een beschrijving van de kunsthistorische context waarin de overgang van twee fotografiestromingen in de Verenigde Staten centraal staan: het picturalisme en de straight photography. Vervolgens wordt er in § 1.3 ingegaan op ontwikkelingen in het werk en de visie van Strand. De tijdgeest van de New Yorkse avant-garde komt aan bod in § 1.4. Tenslotte wordt een blik geworpen op Strands latere leven en werk in § 1.5.

1.1 Biografie: Paul Strand in de periode tot 1914

New York, 1890. De bouw van de World Building, ontworpen door architect George B. Post, wordt voltooid. De wolkenkrabber is, met een hoogte van 94.18 meter, het hoogste gebouw van New York.⁶ De stad groeit; de populatie van de stad is naar schatting met 25.6% gestegen ten opzichte van het vorige decennium.⁷ Deens fotograaf Jacob Riis publiceert het boek *How the Other Half Lives*, waarin hij de erbarmelijke omstandigheden in de sloppenwijken van New York City bespreekt en in foto's onthult. Meer en meer immigranten, voornamelijk uit Europa, zoeken hun heil aan de andere kant van de oceaan en trekken naar de Verenigde Staten om daar te werken en een leven op te bouwen.⁸ De industrie rukt op en er vinden nieuwe ontwikkelingen plaats op het gebied van wetenschap en technologie. In de decennia die volgen worden steeds meer en hogere wolkenkrabbers uit de grond gestampt.

In deze tijd van snel opeenvolgende maatschappelijke veranderingen groeit de jonge Paul Strand op. Op 16 oktober 1890 wordt Paul Strand geboren in New York City als zoon van eerste generatie Amerikaanse ouders, oorspronkelijk van Duitse en Boheemse Joodse afkomst.⁹ Vlak voor zijn geboorte verandert zijn vader de oorspronkelijke familienaam Stransky in Strand.

⁶ Online database van gebouwen en constructieprojecten wereldwijd van: website *Emporis* <<http://www.emporis.com/buildings/102515/world-building-new-york-city-ny-usa>> (3 juni 2016).

⁷ Richard L. Forstall (red.), *Population of States and Counties of the United States: 1790-1990*, U.S. Bureau of the Census, Washington D.C. 1996, pp. 112-113, van: website *United States Census Bureau* <<https://www.census.gov/population/www/censusdata/PopulationofStatesandCountiesoftheUnitedStates1790-1990.pdf>> (3 juni 2016).

De populatiecijfers van New York in 1890 volgens United States Census Bureau zijn echter discutabel. Zie: Ira Rosenwaike, *Population History of New York City*, New York 1972, pp. 88-89.

⁸ Na het immigratiecentrum Castle Garden in Manhattan, wordt vanaf 1892 het eiland Ellis Island in de haven van New York en New Jersey, de officiële toegangspoort voor immigranten die hun 'American Dream' najagen. Zie de timeline van: website *The Battery Conservancy* <<http://www.castlegarden.org/timeline.php?q=1875>> (3 juni 2016).

⁹ Maren Stange (red.), *Paul Strand: Essays on His Life and Work*, New York 1990, p. 259.

Het grootste deel van zijn jeugd woont Paul Strand in Manhattan, in een middenklasse gezin waarvan naast zijn ouders ook inwonende grootouders en een tante deel uitmaken.¹⁰

Het is waarschijnlijk dat Strands tante, lerares op een kleuterschool die educatie baseert op ideeën van de Duitse opvoedkundige Friedrich Fröbel (1782-1852), een aanzienlijke rol heeft gespeeld in zijn opvoeding.¹¹ In deze vorm van educatie, met als doel kinderen bewust te maken dat zij onderdeel zijn van een samenleving, is perceptie de fundamentele bron van het leren. Educatie komt tot stand door zelfactiviteit in spel, observatie van het leven en beheersing van objecten. De nadruk ligt op natuurlijke gelijkheid en persoonlijke vrijheid.

Vanaf 1904 volgt Strand zijn middelbare schoolopleiding aan de Ethical Culture School, waar dezelfde educatievorm 'learning by doing' wordt toegepast.¹² De school is opgezet door de Ethical Culture Society, een gemeenschap die voornamelijk bestaat uit geassimileerde, succesvolle Duitse Joden. De Ethical Culture School onderstreept de progressieve gedachte dat kinderen het beste leren door rechtstreekse deelname en nauwe betrokkenheid bij hun directe wereld. Ook stimuleert de school een gevoel van gedeelde verantwoordelijkheid en de werkzaamheid van groepsactie. Daarmee tracht zij een gemeenschapsgevoel te creëren. Om gemeenschapsgevoel en gedeelde waarden te creëren, wordt de werkzaamheid van groepsactie en een gevoel van gedeelde verantwoordelijkheid gestimuleerd.¹³

Op de Ethical Culture School krijgt Paul Strand les in kunstbeschouwing van de Engels-Amerikaanse schrijver en kunstcriticus Charles Caffin (1854-1918).¹⁴ Caffin geeft zijn leerlingen mee de kunst uit musea te bestuderen. De criticus is een bewonderaar van de fotograaf Alfred Stieglitz (1864-1946), een centraal figuur in de fotografie- en kunstwereld in de Verenigde Staten vanaf het eind van de negentiende eeuw tot aan de jaren twintig van de twintigste eeuw. Caffin levert ook regelmatig een bijdrage aan het door Stieglitz geredigeerde magazine *Camera Work*.

In 1907 geeft Strand zich op voor een extra-curriculaire cameraclub waar hij onder supervisie van zijn docent, de fotograaf en socioloog Lewis Hine (1874-1940), de basis van het fotograferen en het werken in de donkere kamer leert.¹⁵ Lewis Hine, evenals Jacob Riis een vroege sociaal-documentair fotograaf, maakt in deze tijd onder andere foto's van de aankomst van immigranten op Ellis Island en van kinderarbeid in fabrieken. Hine meent dat fotografie twee opvallende kenmerken heeft: de sociologische toepassingen en de esthetische stimulans.

¹⁰ Maria Morris Hambourg, *Paul Strand circa 1916*, tent.cat. New York (The Metropolitan Museum of Art) 1998, p. 12.

¹¹ Alinea ontleend aan: Hambourg 1998 (zie noot 10), pp. 12-13.

¹² Alinea ontleend aan: Calvin Tomkins, *Paul Strand: Sixty Years of Photography. Excerpts from correspondence, interviews, and other documents*, New York 1976, pp. 17-21 en Hambourg 1998 (zie noot 10), pp. 12-15.

¹³ Sarah Greenough, *Paul Strand. An American Vision*, tent.cat. Washington (National Gallery of Art) 1990, p. 32.

¹⁴ Alinea ontleend aan: Hambourg 1998 (zie noot 10), p. 14.

¹⁵ Alinea ontleend aan: Tomkins 1976 (zie noot 12), p. 17.

Naast dit duale karakter van fotografie laat hij het belang van experiment, vorm en functie zien bij de vervaardiging en presentatie van zijn foto's.¹⁶

Lewis Hine neemt zijn leerlingen in 1907 mee naar een groepstentoonstelling in de Little Galleries of the Photo-Secession aan de 291 Fifth Avenue. Vanaf dat moment weet Strand dat hij kunstfotograaf wil worden.¹⁷ Paul Strand maakt hier kennis met de soft focus platinadrukken van onder anderen David Octavius Hill en Robert Adamson, Julia Margaret Cameron, Gertrude Käsebier, Clarence Hudson White, Edward Jean Steichen, Alvin Langdon Coburn, en Alfred Stieglitz. De expositie toont fotografisch werk van leden van de Photo-Secession, een organisatie die in 1902 door Stieglitz wordt opgericht en deel uitmaakt van de eerste internationale fotografiebeweging: het picturalisme.¹⁸ In §1.2.1 wordt nader ingegaan op het ontstaan van deze stroming.

Paul Strand wordt na de afronding van zijn middelbare school in 1909 volwaardig lid van de Camera Club of New York, omdat hij niet langer gebruik kan maken van de donkere kamer van de Ethical Culture School.¹⁹ De Camera Club of New York is onderdeel van een informeel circuit van amateurfotografieclubs in diverse Amerikaanse en Europese steden. Zij wisselen nieuws uit, lezen elkaars tijdschriften en dienen foto's in op elkaars salons. In die tijd werkt Strand voor het kantoor van zijn vader, terwijl hij zich in de weekenden bezighoudt met fotografie. Strand leert van andere clubleden en uit technische handleidingen, boeken en tijdschriften technieken aan die picturalisten toepassen op hun negatieven en afdrukken, zoals de (meervoudige) gomdruk en handgekleurde platinadruk.

Wanneer het bedrijf van zijn vader in 1911 wordt uitgekocht door een ander bedrijf, besluit Strand met al zijn spaargeld een trip naar Europa te maken.²⁰ Hij reist door verschillende landen en bezoekt daar musea en monumenten. Na terugkomst heeft hij voor enkele maanden een baan bij een verzekeringsmaatschappij, waarna hij aan de slag gaat als professionele fotograaf.

Van 1911 tot 1914 leert Strand voornamelijk picturalistische fotografietechnieken aan en wordt hij opgenomen in een kring van beroemde picturalisten.²¹ Hij bezoekt in deze periode regelmatig exposities, onder andere in '291' waar hij foto's dan wel schilderijen te zien krijgt. Strand toont zijn portfolio met afdrukken aan zowel Gertrude Käsebier (1852-1934) als Clarence White (1871-1925) voor kritiek. Echter, hun reacties hebben niet veel impact op Strand. Hij acht ze niet erg bruikbaar. In 1912 ontvangt hij voor een picturalistische foto, een gomdruk, met de titel *Temple of Love* (1911) een prijs in de jaarlijkse ledenexpositie van de

¹⁶ Greenough 1990 (zie noot 13), p. 33.

¹⁷ Tomkins 1976 (zie noot 12), pp. 17-18.

¹⁸ William Innes Homer, *Alfred Stieglitz and the American Avant-Garde*, London 1977, p. 27.

¹⁹ Alinea ontleend aan: Hambourg 1998 (zie noot 10), p. 15.

²⁰ Alinea ontleend aan: Tomkins 1976 (zie noot 12), p. 18.

²¹ Alinea ontleend aan: Hambourg 1998 (zie noot 10), pp. 16-17.

Camera Club of New York en een eervolle vermelding op de London Salon, een prestigieuze tentoonstelling.²²

Een openbaring voor Paul Strand, alsmede voor vele andere Amerikanen, is de kennismaking met moderne Europese en Amerikaanse kunst tijdens een bezoek aan de 'International Exhibition of Modern Art' die plaatsvindt in het 69th Regiment Armory in New York City van februari tot maart in 1913.²³ De tentoonstelling, ook wel de Armory Show genoemd, introduceert nieuwe Europese en Amerikaanse kunst. Er zijn honderden werken, waaronder schilderijen en sculpturen, variërend van post-impressionistisch tot kubistisch en abstract te aanschouwen. Een aantal namen van kunstenaars waarvan werk tentoongesteld is zijn: El Greco, Goya, Ingres, Delacroix, Courbet, Whittler, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Picasso, Matisse, Duchamp en vele anderen. De expositie zorgt voor sensatie onder bezoekers en critici. De Armory Show maakt indruk op Strand, het is iets wat hij nog nooit eerder gezien heeft.²⁴

Vanaf 1915 tot 1917 gaat Strand op een andere manier fotograferen. In § 1.2.4 en § 1.3 wordt nader ingegaan op deze ontwikkeling.

1.2 De overgang van picturalisme naar straight photography

1.2.1 Picturalisme: een strijd voor fotografie als kunstvorm

Halverwege de jaren tachtig van de negentiende eeuw komt het picturalisme op als beweging waarbinnen men fotografie als kunst op de kaart tracht te zetten.²⁵ De stroming is gebaseerd op ideeën en werk van de Britse fotografen Henry Peach Robinson (1830-1901) en Peter Henry Emerson (1856-1936).²⁶

De kwestie of fotografie als kunstvorm beschouwd kan worden ontstaat reeds na de officiële introductie van het medium aan het grote publiek in 1839.²⁷ Tot en met halverwege de negentiende eeuw heerst een geloof in de objectiviteit van fotografie. De camera is een machine dat objectief en accuraat de waarheid toont. Fotografie staat daarom recht tegenover kunst dat gezien wordt als een expressie van menselijke verbeelding, een subjectieve respons op de realiteit.²⁸ Bovendien wordt kunst gezien als een ambacht: 'Art – so went the argument – requires the workings of the hand, in service to the artist's imagination [...].'²⁹

²² Naomi Rosenblum, *Paul Strand: The Early Years, 1910-1932* (diss. The City University of New York), New York 1978, pp. 31-32.

²³ Alinea ontleend aan: *Hambourg 1998* (zie noot 10), p. 21.

²⁴ Voor 1913 heeft hij in New York of op zijn reis door Europa niet of nauwelijks moderne kunst gezien. Zie: *Hambourg 1998* (zie noot 10), p. 21.

²⁵ Charles Henry Caffin, *Photography as a Fine Art. The Achievements and Possibilities of Photographic Art in America*, New York 1972 (1901), p. vii.

²⁶ Mary Warner Marien, *Photography. A Cultural History*, 2^{de} editie, London 2006 (2002), pp. 170-172.

²⁷ Helmut Gernsheim, *Creative Photography: Aesthetic Trends 1839-1960*, New York 1962, p.13.

²⁸ Marien 2006 (zie noot 26), pp. 85-88.

²⁹ Miles Orvell, *American Photography*, Oxford 2003, pp. 83-84.

Vanaf 1888 brengt de fabriek Eastman Dry Plate Company, opgericht door George Eastman, Kodak camera's op de markt die bedoeld zijn voor alledaags gebruik door middenklasse consumenten.³⁰ Met de slagzin: 'You press the button – We do the rest' verkoopt het bedrijf camera's met een automatische focus en camera's die in hun geheel teruggestuurd kunnen worden naar de fabriek voor filmontwikkeling. Door de komst van deze fototoestellen, wordt snapshotfotografie een rage.

De steeds handzamere en kleinere camera's maken fotografie ook mogelijk voor serieuze amateurfotografen die hun camera's meenemen naar het platteland om het agrarische leven, de velden en boerderijen vast te leggen.³¹ Deze serieuze amateurfotografen, picturalisten, reageren op de snapshotrage door fotografie als een beeldende kunst aan te moedigen in plaats van een populair tijdverdrijf of een commerciële zoektocht.³²

Om te laten zien dat fotografie een kunst is, overstijgt men binnen het picturalisme de mechanische aard van het medium. De fotografen tonen hun afdrukken als handgemaakte objecten.³³ Ze manipuleren hun negatieven in de donkere kamer of bewerken hun afdrukken met de hand. In hun onderwerpskeuze, in beeldaspecten of in de toepassing van materialen en technieken, nemen zij veelal een voorbeeld aan erkende kunstvormen zoals de schilderkunst. Technieken die binnen het picturalisme worden toegepast zijn onder meer de platinadruk voor zachte middengrijze tonen, de broomolie-techniek en de gomdruktechniek. Soft focus is eveneens een gangbare techniek die gebruikt wordt. Door de camera te bewegen, de lens niet scherp te stellen, een soft focus-lens te gebruiken of vaseline op de lens te smeren, drapeert men een vage, zachte waas over hun beelden. Deze mistige 'fuzzygraphs' hebben een atmosferisch effect.³⁴

Door het gebruik van zachte middengrijze tonen, soft focus, papier met textuur, handbewerkingen, agrarische en allegorische onderwerpen, lijken de fotografen zowel de mechanische aard van het medium als de tekenen van de opkomende industrie te willen verdoezelen. Door deze manier van werken onderscheiden zij zich ook nadrukkelijk van de commerciële fotografie die doorgaans gebruik maken van scherpe zwart-witte contrasten en glossy papier.³⁵ Eveneens voelen zij zich superieur tegenover snapshotshooters die niet hun eigen film ontwikkelen. Historica Mary Warner Marien benadrukt in haar publicatie *Photography: A Cultural History* uit 2006 dat de picturalisten streven naar een esthetische hervorming van de

³⁰ Alinea ontleend aan: Marien 2006 (zie noot 26), p. 167.

³¹ Orvell 2003 (zie noot 29), p. 83.

³² Mia Fineman, 'Kodak and the Rise of Amateur Photography', in: Heibrunn Timeline of Art History, New York 2000, van: website *The Metropolitan Museum of Art* <http://www.metmuseum.org/toah/hd/kodk/hd_kodk.htm> (3 juni 2016).

³³ Orvell 2003 (zie noot 29), p. 84.

³⁴ Warner Marien 2006 (zie noot 26), pp. 173-174.

³⁵ Warner Marien 2006 (zie noot 26), p. 172.

samenleving. Zij hopen dit proces te beginnen door de 'harsh and unsightly realm' van industrie uit hun werk te verbannen.³⁶

In verschillende landen zetten sommige picturalisten zich af tegen oudere fotografieorganisaties die zij te commercieel achten of waarvan zij vinden dat leden middelmatig werk produceren.³⁷ Voorbeelden van bewegingen zijn de Britse groep de Linked Ring en de Photo-Secession. Met betrekking tot picturalisten en leden van de Photo-Secession zegt Marien:

'Like other late nineteenth-century avant-gardists, the Pictorialists and Photo-Secessionists advocated self-expression as soul-preserving in the world of mass production and mass taste.'³⁸

In hun poging om fotografie tot kunst te verheffen, bevestigen picturalisten de destijds heersende notie van kunst: het tegenovergestelde van industrie en commercie, een ambacht waarbij zelfexpressie en het geven van een subjectieve respons op de werkelijkheid centraal staan.

1.2.2 *Picturalisme in de Verenigde Staten*

In de Verenigde Staten komt er een amateurbeweging op, onder leiderschap van de Amerikaanse fotograaf Alfred Stieglitz, die ervoor zorgt dat fotografie aan het eind van de negentiende eeuw in kunstmusea wordt opgenomen.³⁹ Alfred Stieglitz, evenals Paul Strand oorspronkelijk van Joods-Duitse afkomst, is een centraal figuur in de kunst- en fotografiewereld in de Verenigde Staten als fotograaf, redacteur en exposant.⁴⁰ Als Stieglitz na zijn studie in Duitsland, terugkomt naar New York in 1890 wordt hij, als lid van de Britse groep The Linked Ring, gedreven om artistieke fotografie te promoten in de Verenigde Staten. Hij wordt prominent lid van de Camera Club of New York en krijgt eveneens de verantwoordelijkheid voor het magazine van de club: *Camera Notes*. Het tijdschrift is een vooraanstaand Amerikaans forum en aanstichter van picturalistische fotografie.

De ontwikkeling van de amateurbeweging gaat gepaard met spanningen en strijdvoering tussen de meer conservatieve leden van de Camera Club of New York en Stieglitz, de leider van een groep progressievere leden.⁴¹ In 1902 trekt Stieglitz zich terug als redacteur van het blad en datzelfde jaar lanceert hij samen met de fotografen Frank Eugene Smith (1865-1936) en Edward Jean Steichen (1879-1973), als Amerikaanse tegenhanger van de Linked Ring, de organisatie de

³⁶ Warner Marien 2006 (zie noot 26), pp. 173-174.

³⁷ Alinea ontleend aan: Warner Marien 2006 (zie noot 26), pp. 174-175.

³⁸ Warner Marien 2006 (zie noot 26), p. 197.

³⁹ Orvell 2003 (zie noot 29), p. 83.

⁴⁰ Alinea ontleend aan: Homer 1977 (zie noot 18), pp. 22-29 en Marien 2006 (zie noot 26), pp. 179-181.

⁴¹ Homer 1977 (zie noot 18), p. 26.

Photo-Secession. De Photo-Secessionisten willen zich, zoals de groepsnaam al aangeeft, distantiëren van de salons en traditionele middelen en vastgelegde conventies van amateurfotografenclubs.⁴²

Stieglitz zet in 1902 het tijdschrift *Camera Work* op, dat gepubliceerd wordt van 1903 tot 1907. Het magazine bevat fotogravures van de hoogst mogelijke kwaliteit, zowel van werken van de Photo-Secessionisten als van andere internationale fotografen. Stieglitz besteedt in *Camera Work*, naast het promoten van fotografie, eveneens aandacht aan Europese moderne kunst, recente kunstontwikkelingen, theorieën en kritieken.⁴³

In 1905 wordt door Stieglitz de Little Galleries of the Photo-Secession in de 291 Fifth Avenue in New York geopend.⁴⁴ In de galerie, vanaf 1908 '291' genoemd, exposeert hij naast fotowerken eveneens schilderijen en tekeningen ter vergelijking.⁴⁵ In samenwerking met fotograaf Edward Steichen, laat Stieglitz moderne kunst uit Europa overkomen om deze tentoon te stellen in '291'. De galerie groeit in de periode van 1908 tot 1913 uit tot een prominent centrum voor moderne avant-garde kunst.⁴⁶ In 1911 exposeert hij voor het eerst in de Verenigde Staten werk van Pablo Picasso, dat hij 'anti-fotografisch' werk noemt vanwege de afzwering van het perspectieve verdwijnpunt dat door de camera wordt opgelegd.⁴⁷ Hij pleit voor een evenzo anti-fotografische kunstfotografie, niet zozeer door middel van abstractie, maar door het onderwerp voorbij te gaan in persoonlijke en spirituele expressie.

1.2.3 De opkomst van straight photography

Binnen picturalistische organisaties zijn er ook fotografen die op een andere manier te werk gaan. Een voorbeeld is Frederick Henry Evans (1853-1943), groepslid van de Linked Ring. Hij verwerpt het gebruik van speciale lenzen en vervaardigt zijn beelden, veelal architectuurfoto's, zonder manipulatie of handbewerkingen.⁴⁸

Voor deze pure vorm van fotografie pleit ook kunstcriticus Sadakichi Hartmann (1867-1944) in het tijdschrift *American Amateur Photographer* in 1904.⁴⁹ In het artikel noemt hij de organisatoren van een tentoonstelling van de Photo-Secession in dat jaar picturalistische

⁴² Hambourg 1998 (zie noot 10), p. 9.

⁴³ Homer 1977 (zie noot 18), p. 38.

⁴⁴ Alinea ontleend aan: Warner Marien 2006 (zie noot 26), p. 181.

⁴⁵ Hal Foster en Rosalind E. Krauss e.a., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London 2007² (2004), p. 142.

⁴⁶ Hambourg 1998 (zie noot 10), p. 11.

⁴⁷ Alinea ontleend aan: Warner Marien 2006 (zie noot 26), p. 181.

⁴⁸ Warner Marien 2006 (zie noot 26), p. 178.

⁴⁹ Alinea ontleend aan: Sadakichi Hartmann, 'A Plea for Straight Photography', *American Amateur Photographer* 15 (1904) nr. 3 (maart), pp. 101-109, van: website *The Internet Archive* <<https://archive.org/stream/americanamateur06unkngoog#page/n108/mode/2up>> (3 juni 2016). Herdrukt in: Beaumont Newhall, *Photography: Essays & Images. Illustrated Readings in the History of Photography*, New York 1980, pp. 185-188.

extremisten.⁵⁰ Volgens Hartmann roept Stieglitz, één van de samenstellers van de tentoonstelling, continue op voor meer individuele expressie in artistieke fotografie. Omdat dit in 'straight photography' moeilijk te bereiken is, hebben fotografen kunstschilders geïmiteerd. Individuele expressie is schilderachtige expressie geworden. De criticus meent dat fotografie absoluut onafhankelijk moet zijn en dat het medium moet vertrouwen op zijn eigen kracht om de hoge positie die de Secessionisten ambiëren te bereiken. Evenals de picturalisten wil Hartmann dat fotografie erkend wordt als kunst. Echter, dit kan naar zijn mening alleen bereikt worden met 'straightforward' fotografie: 'We expect an etching to look like an etching, and a lithograph to look like a lithograph, why then should not a photographic print look like a photographic print?'⁵¹

Nadat fotografie als medium het museum gehaald heeft ontstaat, uit reactie op de soms verregaande bewerkingen en manipulaties van picturalistische foto's, een drang om de intrinsieke eigenschappen van het medium te ontdekken. Deze ontwikkeling zich resulteert in een fotografiestroming genaamd straight photography. De fotografie is puur, direct en niet of nauwelijks gemanipuleerd.

Ook de opkomst van sociale en documentaire fotografie in het eerste decennium van de twintigste eeuw heeft bijgedragen aan de terugkeer naar realisme in fotografie.⁵² Tegelijkertijd met Stieglitz' besef van fotografie als potentieel expressief kunstmedium, ontstaat de opvatting dat fotografie een waarheidsgetrouwe getuige zou kunnen zijn voor sociale condities. Dit is terug te zien in werk uit deze periode van bijvoorbeeld Jacob Riis en Lewis Hine.

1.2.4 *Stieglitz en Strand, pioniers van straight photography in de Verenigde Staten*

De picturalistische beweging in de Verenigde Staten ontwikkelt zich in twee verschillende typen picturalisme.⁵³ Enerzijds is er een meer symbolistisch type, vertegenwoordigd in het werk van bijvoorbeeld Clarence Hudson White. Veelal worden trams, fabrieken en andere tekenen van het moderne leven in deze variant van picturalistische fotografie genegeerd. Anderzijds is er sprake van een harder, stads type, zoals de fotografie van Alvin Langdon Coburn (1882-1966), Karl Struss (1886-1981) en Alfred Stieglitz. Stieglitz maakt vanaf de jaren '90 van de negentiende eeuw steeds meer foto's die niet of nauwelijks gemanipuleerd worden.⁵⁴ In zijn beelden verschuift de nadruk op atmosfeer naar een nadruk op vorm.

⁵⁰ De tentoonstelling van de Photo-Secession, waarover Hartmann schrijft, vindt plaats in februari 1904 in de Art Galleries van de Carnegie Institute, in Pittsburgh, Pennsylvania. Zie: Hartmann 1904 (zie noot 46), p. 101 en Newhall 1980 (zie noot 50), p. 185.

⁵¹ Hartmann 1904 (zie noot 50), p. 104 en Newhall 1980 (zie noot 50), p. 186.

⁵² Alinea ontleend aan: Rosenblum 1978 (zie noot 22), pp. 10-11.

⁵³ Alinea ontleend aan: Hambourg 1998 (zie noot 10), pp. 9-10.

⁵⁴ Marien 2006 (zie noot 26), pp. 182-183.

Stieglitz heeft een directe rol gespeeld bij de ontwikkeling van de fotografie van Strand die vanaf 1915 ook steeds meer 'straightforward' gaat werken. Aan het eind van 1914 of in het begin van 1915 brengt Strand een bezoek aan Stieglitz om zijn foto's te laten zien.⁵⁵ Op het gebruik van een soft focus-lens in zijn foto *Bay Shore, Long Island, New York* (1914, afb. 18) geeft Stieglitz het volgende commentaar:

'[...] it makes everything look as though it's made of the same stuff. Grass looks like water; water looks like it has the same quality as the bark of the tree; and you've lost all the elements that distinguish one form of matter, or nature – whether stone or whatever it may be – from another. And this is a very questionable advantage; in fact, you have achieved a kind of simplification that looks good for a moment but is full of things which will be detrimental to the final expression of whatever you are trying to do.'⁵⁶

Na de kritiek van Alfred Stieglitz die een vooraanstaande positie in de kunst- en fotografiekringen in de Verenigde Staten heeft, besluit Strand zijn diafragmaopening te verkleinen naar f/22. Daardoor wordt een scherper beeld geproduceerd.⁵⁷

In 1915 bezoekt Strand '291' en toont hij Stieglitz opnieuw zijn portfolio. Ditmaal reageert Stieglitz verrast op de foto's.⁵⁸ Hij vertelt Strand dat hij de foto's graag tentoon wil stellen en in *Camera Work* wil plaatsen. Daarnaast nodigt Stieglitz hem uit om naar '291' te komen wanneer hij wil: 'This place is your place, too, come whenever you want, meet with the other people.'⁵⁹ Vanaf dat moment wordt Strand geaccepteerd in Stieglitz' kring van kunstenaars, fotografen en schrijvers.⁶⁰ Strand raakt bevriend met Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Marsden Hartley, John Marin en Arthur Dove, alsmede met de schrijvers Waldo Frank en Paul Rosenfeld. Door deze contacten groeit zijn bewustzijn van nieuwe trends in Amerikaanse kunst. In 1915 ontmoet Strand Francis Picabia (1879-1953) en Marcel Duchamp (1887-1968) die machines in de Amerikaanse kunst introduceren wanneer zij in New York aankomen.⁶¹

Strand zegt vanaf 1914 steeds meer grip te krijgen op wat hij doet met de camera.⁶² Vanaf 1915 ziet hij zichzelf als een echte fotograaf: 'In 1915 I really became a photographer. I

⁵⁵ Het is onduidelijk of Strand significant contact heeft gehad met Stieglitz voor 1914. Zie: *Hambourg 1998* (zie noot 10), p. 20.

⁵⁶ Paul Strand vertelt wat Stieglitz gezegd heeft in een typescript van een interview met William Innes Homer op 28 december 1971, University of Delaware. Geciteerd in: *Hambourg 1998* (zie noot 10), p. 23.

⁵⁷ *Hambourg 1998* (zie noot 10), p. 24.

⁵⁸ Alinea ontleend aan: *Hambourg 1998* (zie noot 10), p. 26.

⁵⁹ *Hambourg 1998* (zie noot 10), p. 26.

⁶⁰ *Rosenblum 1978* (zie noot 22), p. 51.

⁶¹ *Hambourg 1998* (zie noot 10), p. 39 en *Rosenblum 1978* (zie noot 22), p. 49.

⁶² Paul Strand in een interview van William Innes Homer, in een typescript van het interview op 25 juni 1974, University of Delaware. In: *Hambourg 1998* (zie noot 10), p. 24.

had been photographing seriously for eight years and suddenly there came that strange leap into greater knowledge and sureness.⁶³

In maart 2016 organiseert Stieglitz de tentoonstelling 'Photographs of New York and other places' met Strands werk, zowel picturalistische als meer straightforward foto's.⁶⁴ Kunstcriticus Charles Caffin gaat in een recensie van de onemanshow in op het belang van de 'straight' benadering. De beelden zijn volgens hem registers van de werkelijke objectiviteit.⁶⁵ De kunstcriticus gaat in op de relatie tussen objectiviteit, de representatie van datgene wat zich buiten het individu bevindt, en de artistieke smaak en het vakmanschap waarmee Strand de elementen samenstelt en een afdruk creëert die esthetisch ook voldoening geeft.⁶⁶ Volgens Caffin is het de taak van de fotograaf om met objectieve werkelijkheid om te gaan op een artistieke manier.⁶⁷

Volgens Naomi Rosenblum toont de tentoonstelling van Strand in 1916 een fotograaf op de vooravond van verandering.⁶⁸ Er zijn zowel picturalistische foto's als straight foto's van de fotograaf te zien. Bovendien zijn er zowel subjecten uit de 'oude wereld' en uit de 'nieuwe wereld' in de beelden waar te nemen.⁶⁹

Strands werk wordt ontvangen als een directe reactie op de nieuwe kunst en als buitengewoon radicaal en innovatief.⁷⁰ In het magazine *Camera Work*, geredigeerd en gepubliceerd door Stieglitz, wordt datzelfde jaar aandacht besteed aan de beelden van Strand. Zes foto's uit de expositie worden geplaatst in nummer 48 uit oktober 1916. In de tijd tussen een expositie van Stieglitz in 1913 en de expositie van Strand in 1916, wordt er in '291' geen fotografie getoond. In *Camera Work* wordt er door redacteur Stieglitz als reden gegeven dat buiten Strands fotografie er geen werk bekend was dat waardig was voor een expositie in de galerie. In de laatste editie van *Camera Work*, nummer 49/50 uit juni 1917, verschijnen nog elf beelden van Strand. Stieglitz prijst het werk van Strand in het magazine met de volgende woorden:

'The eleven photogravures in this number represent the real Strand. [...] The photographer who has added something to what has gone before. The work is brutally

⁶³ Calvin Tomkins, "Profiles: Paul Strand; Look to Things Around You", *New Yorker*, 16 september 1974, p. 51. Geciteerd in: Hambourg 1998 (zie noot 10), p. 24.

⁶⁴ De expositie vindt plaats in de galerie '291'. Zie: Tomkins 1976 (zie noot 12), p. 20.

⁶⁵ Charles Caffin, 'Paul Strand in 'Straight' Photographs' (review), in: *New York American*, 20 maart 1916, p. 7. Herdrukt in: Alfred Stieglitz (red.), *Camera Work: A Photographic Quarterly* (1916) nr. 48 (oktober), pp. 57-58. Het nummer van het magazine is gedigitaliseerd. Geciteerd van: website *The Modernist Journals Project* <<http://library.brown.edu/pdfs/1427751066403893.pdf>> (6 juni 2016). Ook geciteerd in: Hambourg 1998 (zie noot 10), p. 26.

⁶⁶ Caffin 1916 (zie noot 66), p. 7. In: Rosenblum 1978 (zie noot 22) pp. 52-53.

⁶⁷ Caffin 1916 (zie noot 66), p. 7. In: Rosenblum 1978 (zie noot 22) p. 54.

⁶⁸ Alinea ontleend aan: Naomi Rosenblum, 'The Early Years', in: Stange 1990 (zie noot 9), p. 39.

⁶⁹ Rosenblum (zie noot 69), in Stange 1990 (zie noot 9), p. 39.

⁷⁰ Milton W. Brown, 'The Three Roads', in: Stange 1990 (zie noot 9), p. 18.

direct. Devoid of all flim-flam; devoid of trickery and of any 'ism'; devoid of any attempt to mystify an ignorant public, including the photographers themselves. These photographs are the direct expression of today.'⁷¹

In dit nummer wordt bovendien het essay 'Photography' van Paul Strand, oorspronkelijk geschreven voor het avant-garde tijdschrift *The Seven Arts*, geplaatst.⁷² In dit artikel gaat hij in op de relevantie van straight photography. De bestaansreden van fotografie vindt het medium, volgens Strand, in een complete uniciteit van middelen. In tegenstelling tot de andere kunsten, welke anti-fotografisch zijn, ziet Strand objectiviteit als de essentie van fotografie, haar bijdrage en tegelijkertijd haar beperking. Het is de taak van de fotograaf om gelijktijdig zowel de begrenzings als de mogelijke kwaliteiten van het medium te zien. De volle potentiële kracht van elk medium is afhankelijk van de puurheid van het gebruik. De fotograaf moet een 'real respect for the thing in front of him' hebben, uitgedrukt in chiaroscuro. Dit kan men het beste bereiken door het gebruik van 'straight' fotografische methodes. Het standpunt van de fotograaf tegenover het leven komt dan vervolgens naar voren door organisatie van de objectiviteit:

'It is in the organization of this objectivity that the photographer's point of view towards Life enters in, and where a formal conception born of the emotions, the intellect, or of both, is as inevitably necessary for him, before an exposure is made, as for the painter before he puts brush to canvas.'⁷³

Fotografie is, volgens Strand, een nieuwe weg maar met hetzelfde doel als de schilderkunst: het leven.⁷⁴

1.3 Ontwikkeling van visie en werk van Paul Strand in de periode van 1913 tot 1917

Strands visie en fotografie verandert in de loop van de periode tussen 1913 en 1917. Het werk dat de fotograaf in deze periode maakt, waaronder de foto's die gepubliceerd en geëxposeerd worden door Stieglitz, is tot stand gekomen door drie ontwikkelingen die Strand heeft doorgemaakt.⁷⁵ De foto's die hij in deze periode maakt zijn onder te verdelen in drie verschillende categorieën.⁷⁶

⁷¹ Alfred Stieglitz (red.), *Camera Work: A Photographic Quarterly* (1917) nr. 49/50 (juni), p. 36. De nummers van het Amerikaanse magazine *Camera Work* zijn gedigitaliseerd. Dit project is tot stand gekomen door een samenwerking tussen Brown University & The University of Tulsa. Geciteerd van: website *The Modernist Journals Project* <<http://library.brown.edu/pdfs/1435160089680602.pdf>> (5 juni 2016).

⁷² Alinea ontleend aan: Paul Strand, 'Photography', *The Seven Arts* (1917) nr. 2 (augustus), pp. 524-525. Herdrukt in: Newhall 1980 (zie noot 46), p. 220.

⁷³ Strand 1917 (zie noot 71), in: Newhall 1980 (zie noot 50), p. 220.

⁷⁴ Strand 1917 (zie noot 71), in: Newhall 1980 (zie noot 50), p. 220.

⁷⁵ Paul Strand, in een typescript van een interview met Milton Brown in November 1971 voor *Archives of American Art*, The Smithsonian Institution, pp. 1-6. Herdrukt in: Tomkins 1976 (zie noot 12), pp. 144-145. Kunsthistoricus

Een eerste groep foto's ontstaat uit de drang om de abstracte methode die in schilderijen van onder andere Picasso, Braque en Léger wordt toegepast, te begrijpen.⁷⁷ Het resultaat is een reeks experimenten met abstractie in fotografie waarmee hij beoogt te verhelderen wat een abstract schilderij is en wat een abstracte foto zou kunnen zijn. Strand benadrukt dat hij deze foto's niet maakt als een imitatie van de schilderkunst, maar om te leren hoe een beeld is opgebouwd.⁷⁸ In de zomer van 1915 of 1916, in een vakantiehuisje bij Twin Lakes in Connecticut, maakt de fotograaf stillevens en bijna abstracties van alledaagse objecten zoals keukenkommen, mokken, stukken fruit, borden, een tafel, een stoel en de reling van een veranda.⁷⁹ Ook diverse schaduwpatronen zijn onderwerp van zijn fotografie. Voorbeelden van beelden zijn: *Bowls* (1916, afb. 9) en *Abstraction, Twin Lakes, Connecticut* (1916, afb. 10). Na het maken van deze foto's, welke hij zelf 'experimenten' noemt, gaat Strand nooit meer terug naar zulke sterke abstractie in zijn fotografie.

Een tweede groep foto's ontstaat uit de wens om mensen te fotograferen die zich niet bewust zijn van het feit dat ze gefotografeerd worden. In de herfst van 1916 voltooit Paul Strand een reeks close-up portretten van mensen in de stad New York, zoals *Blind Woman* (1916, afb. 19).⁸⁰ Voor de vervaardiging van deze 'candid' foto's, maakt Strand gebruik van een valse lens die hij op de zijkant van zijn camera bevestigt. De nep-lens richt hij recht vooruit, terwijl hij de echte lens onder zijn linkerarm laat uitsteken om de mensen van voren te kunnen fotograferen zonder dat zij zich daarvan bewust zijn.⁸¹

Een derde categorie foto's, de stadsbeelden van New York die in deze thesis centraal staan, ontstaan uit Strands motivatie om de beweging van de stad te fotograferen:

"A [...] line of approach that developed in those days was to begin experimentation to see whether one could photograph the movement in New York – movement in the streets, the movement of traffic, the movement of people walking in the parks."⁸²

Deze beelden maakt hij veelal van bovenaf als hij op gebouwen, trappen of viaducten staat, zoals *New York (From the Viaduct)* (1916, afb. 12). *Wall Street* (1915, afb. 1) is gemaakt vanaf de

Milton Brown, die Strand persoonlijk gekend heeft, staat sceptisch tegenover deze verklaring. Volgens hem zou het ook een invulling van Strand geweest kunnen zijn in retrospectief op zijn werk in deze periode, omdat het een inconsistentie in zijn oeuvre vormt. Zie: Milton Brown, 'The Three Roads', in: Stange 1990 (zie noot 9), pp. 18-19.

⁷⁶ Milton Brown benadrukt dat de foto's die in beide uitgaven van *Camera Work* staan niet gedateerd zijn en dat de chronologie en logica van Strands artistieke ontwikkeling gedurende deze jaren betwistbaar blijft. Zie: Stange 1990 (zie noot 9), p. 28.

⁷⁷ Alinea ontleend aan: Strand (interview) 1971 (zie noot 74), pp. 1-6. Herdrukt in: Tomkins 1976 (zie noot 12), pp. 144-145.

⁷⁸ Strand (interview) 1974 (zie noot 63), p. 5, in: Hambourg 1998, p. 34.

⁷⁹ Er heerst onduidelijkheid over de datering van de werken. William Homer dateert de abstracte experimenten van 1914 en 1915. Maria Hambourg dateert ze van 1916 en Naomi Rosenblum dateert ze van 1916 of later.

⁸⁰ Hambourg 1998 (zie noot 10), pp. 34-35.

⁸¹ Hambourg 1998 (zie noot 10), pp. 37-38.

⁸² Strand (interview) 1971 (zie noot 74), pp. 1-6. Herdrukt in: Tomkins 1976 (zie noot 12), p. 144.

trappen van het gebouw aan de andere kant van de straat, de New Yorks Federal Hall.⁸³ Bij het maken van de foto's bepaalt hij het frame en wacht hij tot voorbijgangers zich in zijn zoeker begeven om hen vast te leggen.

1.4 Tijdgeest van de avant-garde in New York in de periode van 1913 tot 1917

In zijn recensie over de tentoonstelling van Strand benadrukt criticus Caffin de levendigheid in zijn foto's. Met betrekking tot de foto *City Hall Park, New York* (1915, afb. 6) zegt hij:

“[...] it is a fragment of the kaleidoscopic variety of appearances and movements that make up our city life and are so familiar that we are apt to overlook their wonderfulness. And the fragment has been caught in the directness of actual movement. It is wonderfully alive.”⁸⁴

De levendigheid van de stad, waarover Caffin spreekt, is iets waar veel kunstenaars in New York zich mee bezighouden aan het begin van de twintigste eeuw. Een voorbeeld van een kunstenaar die zich hiermee bezighoudt is John Marin (1870-1953). Hij schildert wolkenkrabbers, mensen en verkeer in beweging. Strand ziet zijn schilderijen op de Armory Show en later ook in '291'. De Franse filosoof Henry Bergson karakteriseerde deze periode in 1907 de 'élan vital'.⁸⁵ New York barst van leven: de stad is een symbool voor verandering en moderniteit.⁸⁶ De vitaliteit en het humanisme van de tijd is eveneens een thema in het werk van de realistische New Yorkse schildergroep, de Ashcan kunstenaars. Zij halen inspiratie uit de stad en het dagelijkse leven. De kern van de Ashcan School bestaat uit acht kunstenaars uit Philadelphia, gegroepeerd rond Robert Henri (1865-1929). Henri komt in 1891 terug vanuit Europa waar hij een Parijse stijl op heeft gedaan die gebaseerd is op pre-impressionist Édouard Manet en doordrongen van het concept van kunst als expressie van leven. Rond de eeuwwisseling migreert de groep, Henri volgend, van Philadelphia naar New York. Daar worden zij bekend als de New York Realists, een progressieve beweging in de Amerikaanse kunst.

De Amerikaanse maatschappij bevraagt op dat moment belangrijke terreinen zoals politiek, onderwijs en recht.⁸⁷ Hervormen is een heersende trend. Veelal geloven mensen in vooruitgang en optimistische verwachtingen over de toekomst domineren in deze 'confident

⁸³ Hambourg 1998 (zie noot 10), p. 28.

⁸⁴ Caffin 1916 (zie noot 66), p.7. Geciteerd in: Hambourg 1998 (zie noot 10) p. 26.

⁸⁵ Alinea ontleend aan: Brown (zie noot 69), in: Stange 1990 (zie noot 9), p.20.

⁸⁶ Hambourg 1998 (zie noot 10), p. 27.

⁸⁷ Alinea ontleend aan: Brown (zie noot 69), in: Stange 1990 (zie noot 9), pp. 19-20.

years'.⁸⁸ Velen van Strands generatie hebben het gevoel betrokken te zijn in de geboorte van iets dat van belang is:

'It is our faith hand the faith of many, that we are living in the first days of a renascent period, a time which means for America the coming of that national self-consciousness which is the beginning of greatness'.⁸⁹

Deze woorden schrijft redacteur James Oppenheim in het eerste nummer van het magazine *The Seven Arts*.

Strand, Stieglitz en een groep kunstenaars en schrijvers van de New Yorkse avant-garde streven hetzelfde doel na: door gezamenlijke inspanning een inheemse Amerikaanse kunst ontwikkelen als reactie op de culturele en artistieke hegemonie van Europa.⁹⁰ Strand meent dat het magazine *Camera Work* laat zien dat: 'America has really been expressed in terms of America without the outside influence of Paris art-schools or their dilute offspring here.'⁹¹ De invloed van Europese kunst op Amerikaanse kunst is discutabel. Desalniettemin past zijn opinie wel in de tijdgeest van veel jonge Amerikaanse intellectuelen en kunstenaars in deze periode. Dit gevoel wordt, volgens Maria Hambourg, versterkt omdat de Eerste Wereldoorlog uitbreekt in Europa in 1914. De Amerikanen zien Europa sterven in de oorlog en zij geloven erin dat de fakkel van de beschaving en vrijheid aan hun jonge land is doorgegeven.⁹²

Volgens Naomi Rosenblum verandert de optimistische tijdgeest reeds vanaf 1914. Tegen het jaar 1914 vinden veranderingen plaats op sociaal en politiek terrein.⁹³ De interesse in hervormingsprogramma's neemt af en er is een naderend conflict in Europa. Het jaar 1914 brengt een einde aan een periode die begonnen is met hoop, optimisme en het geloof in een ordelijke, democratische, vreedzame vooruitgang naar een rijkere Amerikaanse beschaving.⁹⁴

Peter Halter, als honorair hoogleraar verbonden aan de letterenfaculteit van de Universit  de Lausanne, schrijft in zijn artikel 'Paul Strand: An American Modernist' dat de houding van de Amerikaanse avant-garde tegenover de maatschappij in deze periode ambigue is.⁹⁵ Enerzijds streven zij ernaar om alle aspecten van de samenleving in hun werk te includeren, in plaats van alleen deftige scenes. Zij pleiten tegen elitaire, deftige kunst die volgens hen behoort tot een escapisme dat niet meer past in de veranderende maatschappij die gedomineerd

⁸⁸ Van Wyck Brooks, *The Confident Years: 1885-1915*, New York 1952, in: Rosenblum 1978 (zie noot 22), pp. 13-14.

⁸⁹ James Oppenheim, *The Seven Arts* (1916) nr. 1 (november), pp. 48-50. Geciteerd in: Hambourg 1998 (zie noot 10), p. 36.

⁹⁰ Peter Halter, 'Paul Strand: An American Modernist', in: Andreas Fischer e.a. (red.), *Aspects of Modernism: Studies in Honour of Max N nny*, Tübingen 1997, p. 256.

⁹¹ Strand 1917 (zie noot 71), in: Newhall 1980 (zie noot 50), p. 220.

⁹² Hambourg 1998 (zie noot 10), p. 30.

⁹³ Alinea ontleend aan: Rosenblum 1978 (zie noot 22), p. 45.

⁹⁴ Rosenblum 1978 (zie noot 22), p. 13.

⁹⁵ Alinea ontleend aan: Halter, in: Fischer e.a. (red.) 1997 (zie noot 89), p. 256.

wordt door materialisme en onkritisch geloof in technologische vooruitgang. Anderzijds verwerpen zij een materialistische en technocratische maatschappij die de kunstenaar marginaliseert in de zoektocht naar een nieuw spiritueel Amerika. De avant-garde streeft namelijk naar een Amerikaanse inheemse kunst als reactie op de culturele en artistieke hegemonie van Europa, door middel van een gezamenlijke inspanning. Hoe deze ambigue houding, volgens Halter, doorwerkt in de beelden van Strand, wordt nader besproken in § 2.5.1.

1.5 Leven en werk van Paul Strand na 1917

In 1917 sluit galerie '291' haar deuren om meerdere redenen.⁹⁶ Na de Armory Show in 1913 neemt de energie van de '291'-kring af. De Photo-Secession raakt in verval en er is een te kleine groei van Amerikaanse kunstfotografen. Bovendien komen er veel andere kunstgaleries van commerciële aard, in tegenstelling tot Stieglitz' non-profit doelstelling van '291', die moderne kunstwerken gaan verkopen. Met betrekking tot de sluiting van '291' zegt Strand: 'with that rupture, one of the most vital and significant experiments, not only in American life, but in the world life of today, came to an end.'⁹⁷

In maart 1917 wint Paul Strand een eerste prijs voor *Wall Street* (1915, afb. 1) op de Twelfth Annual Wanamaker Exhibition in Philadelphia.⁹⁸ In dat jaar opent Marius de Zayas een expositie van zijn foto's, samen met die van Charles Sheeler (1883-1965) en Morton Schamberg (1881-1918), in de Modern Gallery.⁹⁹

De oorlogsverklaring aan Duitsland door president Wilson van de Verenigde Staten in april 1917, heeft gevolgen voor Paul Strand, maar ook voor de tijdgeest van de New Yorkse avant-garde kringen waarin Strand zich bevindt. De deelname van de Verenigde Staten aan de Eerste Wereldoorlog maken een eind aan het idealistische, liberalistische en progressieve gedachtegoed.¹⁰⁰ 'It seems impossible to get away from the war – it touches everybody now and everyone finds the same resentment and lack of enthusiasm', schrijft Strand aan Stieglitz in de zomer van 1917.¹⁰¹ Voor een tijd stopt Strand ook met fotograferen. Strand wordt in de zomer van 1918 ingewijd in het leger.¹⁰² Hij maakt geen actie mee en wordt een jaar later vrijgelaten. Daarna begint hij weer met fotograferen, maar als een veranderd man in een veranderde wereld. Het optimisme en de groepsspirit zijn vergaan.

⁹⁶ Alinea ontleend aan: Hambourg 1998 (zie noot 10), p. 31.

⁹⁷ Paul Strand, 'What Was 291?', typescript (Strand Collection), oktober 1917, p. 1. Geciteerd in: Hambourg 1998 (zie noot 10), p. 42.

⁹⁸ Hambourg 1998 (zie noot 10), p. 40.

⁹⁹ Hambourg 1998 (zie noot 10), p. 40.

¹⁰⁰ Hambourg 1998 (zie noot 10), pp. 41-42.

¹⁰¹ Paul Strand, in een brief die hij naar Stieglitz schrijft in 1917. Geciteerd in: Rosenblum 1978 (zie noot 22), p. 72.

¹⁰² Alinea ontleend aan: Hambourg 1998 (zie noot 10), p. 42.

In de periode nadat Strand uit het leger is maakt hij onder andere close-ups van planten, stenen en machines. Hij maakt onder andere close-ups van auto's, in 1917 maakt hij de eerste foto van een autowiel, en aan het begin van de jaren '20 maakt hij foto's van zijn Akeley filmcamera.¹⁰³ In deze periode komt ook de beweging het precisionisme op waarin Strand een belangrijke rol heeft gespeeld in de ontwikkeling van deze Amerikaanse stroming.¹⁰⁴ In 1921 maakt hij samen met Charles Sheeler de film *Manhatta* over New York waarin eenzelfde beeld als *Wall Street* (1915, afb. 1) terugkomt in een shot.¹⁰⁵ De filmbeelden wordt afgewisseld met teksten van de Amerikaanse poëet Walt Whitman.

In 1922 schrijft Strand een artikel voor het magazine *Broom*, 'Photography and the New God'.¹⁰⁶ Hij is vanaf zijn jeugd al geïnteresseerd in de machine.¹⁰⁷ Hij staat positief tegenover technologische ontwikkelingen die ook het bestaan van zijn machine, de camera, hebben voortgebracht. Hij heeft het geloof dat de mens de machine kan controleren. Rosenblum meent dat Strand een realistisch beoordeling heeft van de industriële cultuur met een idealistische kijk op haar controlebaarheid door menselijk intellect en gevoel.¹⁰⁸ Echter, dat Strand zich bewust is van de gevaren en de noodzakelijke controle van de mens over de machine, blijkt uit zijn volgende woorden met betrekking tot onder andere de machine, dat deze: '[...] must be humanized lest it in turn dehumanize us'.¹⁰⁹

Strand trouwt met drie verschillende vrouwen en met de laatste, Hazel Kingsbury Strand, verhuist hij naar Orgeval in Frankrijk in 1951.¹¹⁰ Tussen de jaren '50 en '60 reist hij veel en fotografeert hij onder andere in Frankrijk, Italië, Egypte, Ghana, Roemenië en Marokko. Hij maakt veelal portretten en landschappen. Daar sterft hij in 1976 op 85-jarige leeftijd. Hij laat, naast boeken en essays, een divers oeuvre na van zowel foto's als films.

¹⁰³ Stange 1990 (zie noot 9), p. 261.

¹⁰⁴ Brown, in: Stange 1990 (zie noot 9), p. 26.

¹⁰⁵ De film is afkomstig van: website *YouTube* <https://www.youtube.com/watch?v=qduvk4zu_hs> (12 juni 2016).

¹⁰⁶ Paul Strand, 'Photography and The New God', *Broom: An International Magazine of The Arts* 3 (1922) nr. 4 (november), pp. 252-258. Gedigitaliseerd op: website *Blue Mountain Project. Historic Avant-Garde Periodicals for Digital Research* <<http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnaap192211-01.2.8&e=-----en-20--1--txt-txIN-----#>> (12 juni 2016).

¹⁰⁷ Hambourg 1998 (zie noot 10), p. 39.

¹⁰⁸ Naomi Rosenblum, 'The Early Years', in: Stange 1990 (zie noot 9), p. 44.

¹⁰⁹ Strand, in: *Broom: An International Magazine of The Arts* (1922) (zie noot 105), p. 257.

¹¹⁰ Alinea ontleend aan: Stange 1990 (zie noot 9), pp. 259-267.

2 BEELDANALYSE VAN DE STADSBEELDEN VAN PAUL STRAND IN NEW YORK IN DE PERIODE VAN 1913 TOT 1917

In dit hoofdstuk wordt een beeldanalyse gemaakt van de stadsbeelden van Paul Strand in New York in de periode van 1913 tot 1917. De beelden vertonen overeenkomsten en verschillen van formele en inhoudelijke aspecten ten opzichte van elkaar. Om inzichtelijk te maken hoe de beeldaspecten van de stadsbeelden veranderen in de loop van de periode, is er een indeling gemaakt op basis van overeenkomsten en verschillen. Om het overzicht te behouden zijn de beeldaspecten ingedeeld in twee categorieën: formele beeldaspecten, zoals contrast en perspectief, en inhoudelijke aspecten in de beelden, zoals onderwerp. Dit betekent echter niet dat vorm en inhoud gescheiden van elkaar zijn. Deze hangen met elkaar samen. In § 2.1 wordt kort ingegaan op het materiaal, de techniek en de functie van de beelden. In § 2.2 worden overeenkomsten en verschillen van formele beeldaspecten beschreven en met elkaar vergeleken. In § 2.3 volgt een beschrijving en vergelijking van inhoudelijk aspecten van de beelden. Vervolgens wordt in § 2.4 een analyse gemaakt van verschillen en overeenkomsten van beeldaspecten in samenhang met de context waarin ze gemaakt zijn, de visie van de maker en visies van diverse auteurs. Zowel de close-up portretten die Strand maakt van de inwoners van New York in deze periode, als de experimenten met abstractie die Strand maakt in de zomer van 1916 en 1917, worden in deze analyse buiten beschouwing gelaten. De selectie van beelden die meegenomen is in de analyse bestaat uit de afbeeldingen afb. 1 tot en met afb. 8 en afb. 11 tot en met afb. 17 (zie afbeeldingenlijst). Tenslotte wordt er een eigen interpretatie gegeven in § 2.5 als aanvulling op bestaande interpretaties.

2.1 Materiaal, techniek en functie

Ondanks dat men in 'straight' photography de voorkeur geeft aan fotografie zonder manipulatie of bewerkingen van de negatieven dan wel afdrukken, manipuleert Strand toch nog enkele foto's. Zo is er in de foto *City Hall Park* (1915, afb. 6) een persoon uit het beeld geëlimineerd.¹¹¹ Strand gebruikt platina voor zijn afdrukken, omdat het een groot toonbereik oplevert.¹¹² Om de karakteristieke blauwzwarte tonen van platina te veranderen voegt hij af en toe metalen toe voor andere kleureffecten. Zo maakt kwik de afdruk meer geelbruin. Voor zijn afdrukken gebruikt Strand voornamelijk Japans rijstpapier. De zwarte randen van enkele van foto's zijn

¹¹¹ Hambourg 1998 (zie noot 10), p. 158.

¹¹² Alinea ontleend aan: Hambourg 1998 (zie noot 10), pp. 157-158.

intentioneel gecreëerd. De functie van de foto's blijkt uit onder andere het redelijk grote formaat: de foto's zijn waarschijnlijk bedoeld voor aan de muur.¹¹³

2.2 Formele aspecten van de stadsbeelden in de periode van 1913 tot 1917

2.2.1 Overeenkomstige formele beeldaspecten

De beelden die Paul Strand van New York maakt in de periode van 1913 tot 1917 vertonen overeenkomsten in formele beeldaspecten als kleur, compositie, contrast en perspectief. De beelden zijn zwart-wit. Ze hebben allemaal een vogelvluchtperspectief en er is geen duidelijke horizonlijn waar te nemen. In bijna alle beelden is sprake van *chiaroscuro*, een sterk contrast tussen licht en donker.

2.2.2 Verschillende formele beeldaspecten

Naast overeenkomsten vertonen de stadsbeelden tevens verschillen in formele beeldaspecten als scherpte, schaduwen en vorm in vergelijking. Allereerst zijn de foto's in de periode tot en met 1914 over het algemeen korreliger en minder scherp dan de beelden vanaf 1915.¹¹⁴ Echter, de beelden uit 1915 en 1916 zijn ook niet haarscherp, er blijft een lichte korreligheid in de beelden bestaan.¹¹⁵ De latere beelden zijn realistischer zonder de softe waas die over de vroege beelden heen ligt.

Daarnaast wordt in de latere beelden meer gebruik gemaakt van schaduwen die grotendeels de beeldvlakken opvullen (zie afb. 11 tot en met 13). Tevens zijn de schaduwen in de latere beelden veelal minder zacht. Er is doorgaans sprake van fel zonlicht dat scherpe slagschaduwen veroorzaakt. Ter vergelijking, zie de foto *Winter, Central Park, New York* uit 1913 of 1914 (afb. 4) waarin een zachtere schaduw in het beeld aanwezig is, dan in de foto *People, Streets of New York, 83rd and West End Avenue* (afb. 13) van ongeveer twee jaar later uit 1916. Bovendien zijn de schaduwen in de latere beelden over het algemeen abstracter van vorm dan in de eerdere beelden. Tenslotte bevatten de beelden uit 1913 en 1914 meer onregelmatig gevormde en gekromde lijnen dan de beelden uit 1915 en 1916 waarin meer geometrische figuren te herkennen zijn.¹¹⁶ Vergelijk bijvoorbeeld *Riverside Drive and 83rd Street* uit 1914 (afb. 5) met *People, Streets of New York, 83rd and West End Avenue* uit 1916 (afb. 13).

¹¹³ Weston J. Naef, in: Anne M. Lyden, *Paul Strand: Photographs from the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles 2005, p. 104.

¹¹⁴ Zowel Maria Hambourg als Naomi Rosenblum benadrukken de softe manier van fotograferen in de foto's van 1913 en 1914. Zie: Hambourg 1998 (zie noot 10), p. 24, en Rosenblum 1978 (zie noot 22), pp. 45-46.

¹¹⁵ Hambourg 1998 (zie noot 10), p. 24.

¹¹⁶ Hambourg 1998 (zie noot 10), p. 24.

In latere beelden is sprake van contrast tussen de strakke lijnen en geometrische vormen van architectuur tegenover de onregelmatige vormen van onder andere menselijke figuren.¹¹⁷ Dit is bijvoorbeeld te zien in *Wall Street* (1915, afb. 1) en *Morningside Park* (1916, afb. 14).

2.3 Inhoudelijke aspecten van de stadsbeelden in de periode van 1913 tot 1917

2.3.1 Overeenkomstige inhoudelijke aspecten

De stadsbeelden uit de periode 1913 tot 1917 vertonen overeenkomstige inhoudelijke aspecten. In bijna alle beelden uit deze periode zijn menselijke figuren te herkennen, meestal één persoon of twee personen, zoals *New York (From the Viaduct, 125th Street)* (1916, afb. 12). Soms is er sprake van meerdere mensen in een beeld, zoals in *City Hall Park, New York* (1915, afb. 6) of *Central Park Scene* (1915, afb. 7). De menselijke figuren in de beelden zijn anoniem. Gezichten zijn niet te herkennen, omdat de personen van achter worden gefotografeerd, te ver weg zijn of het te donker is om gezichten waar te kunnen nemen. Bijna alle mensen in de stadsbeelden zijn in beweging. Ze lopen over trottoirs of parkpaden. Echter, er zijn ook enkele beelden van stilstaande personen die in dialoog lijken te zijn zoals in *New York (From the Viaduct, 125th Street)* (1916, afb. 12) en *From the Viaduct, New York* (1916, afb. 16)

Een foto waarin beweging van verkeer en mensen aanwezig is, is *Fifth Avenue and 42nd Street, New York* (1915, afb. 8). Deze foto wijkt af van andere stadsbeelden vanwege de zichtbare drukte. In de meeste andere beelden bevinden één of twee individuen zich in een meer desolaat stedelijk landschap, zoals te zien is in *Untitled* (1915, afb. 15).

In meerdere foto's lijkt een dreigend aspect naar voren te komen. In *Wall Street* (1915, afb. 1) steken de menselijke figuren klein af tegen de monumentale architectuur van het bankbedrijf J.P. Morgan & Company in New York.¹¹⁸ De grote zwarte, rechthoekige vormen van het gebouw die Strand onheilspellend en bijna dreigend noemt, lijken de menselijke figuren bijna op te slokken.¹¹⁹ In de foto *Riverside Drive and 83rd Street* (1914, afb. 5), lijken de grillig gevormde boomtakken de vrouw en het kind bijna te grijpen.

Een ander opvallend aspect is dat er enkele objecten in de foto's zijn die vaker terugkeren, zoals bomen, hekken en schuttingen (zie afb. 5 tot en met 7 en afb. 14 tot en met 17).

¹¹⁷ Rosenblum 1978 (zie noot 22), p. 47.

¹¹⁸ Het dreigende aspect in bijvoorbeeld *Wall Street* is, volgens Rosenblum, een resultaat van het contrast tussen het metselwerk en de menselijke vormen. Zie: Rosenblum 1978 (zie noot 14), p. 47.

¹¹⁹ Citaat oorspronkelijk afkomstig uit een typescript van een interview van Calvin Tomkins met Paul Strand op 30 juni in 1973. Geciteerd in: *Hambourg 1998*, pp. 28-29.

Paul Strand in een brief naar zijn vriend Walter Rosenblum. In: *Hambourg 1998* (zie noot 10), p. 29.

Er bestaat onduidelijkheid over het precieze jaartal van de brief. *Hambourg* geeft in haar tekst en in de noot aan dat de brief geschreven is op 21 mei 1951. Naomi Rosenblum, echtgenote van Walter Rosenblum, verwijst naar dezelfde brief, maar geeft in de noot een andere datum van de brief aan: 21 mei 1952. De brief komt uit de collectie van Naomi Rosenblum.

2.3.2 *Verschillende inhoudelijke aspecten*

Er zijn ook diverse verschillen tussen inhoudelijke aspecten van de beelden. De vroegere beelden van rond 1913 en 1914 kenmerken zich door de aanwezigheid van natuurlijke elementen, zoals bomen (zie afb. 2 tot en met 5). Strand fotografeert alledaagse scènes in bijvoorbeeld parken. In de latere beelden worden de natuurlijke objecten, zoals bomen en struiken, vervangen door meer architectonische en industriële elementen, zoals gebouwen, stalen constructies en hekwerven. De aanwezigheid van deze elementen is direct zichtbaar of wordt indirect gesuggereerd door schaduwen, zie bijvoorbeeld *New York (From the Viaduct, 125th Street)* (1916, afb. 12). Ook stedelijke elementen als wegen, trappen en trottoirs lijken de parkpaden te vervangen.

Bovendien zijn er zowel subjecten uit de 'oude wereld' en uit de 'nieuwe wereld' in de beelden waar te nemen.¹²⁰ Een voorbeeld is de foto *Fifth Avenue and 42nd Street, New York* (1915, afb. 8), waarin zowel auto's als een paard met wagen in één beeld samengebracht zijn.

De oorsprong van het dreigende aspect in de beelden lijkt te verschuiven. Waar de dreiging in de eerdere beelden vanuit natuurlijke elementen lijkt te komen, bijvoorbeeld de boomtakken in *Riverside Drive and 83rd Street* (1914, afb. 5), lijkt dit in latere beelden meer vanuit architectonische of abstracte elementen te komen, zie *Wall Street* (1915, afb. 1) en *People, Streets of New York, 83rd and West End Avenue* (1916, afb. 13). Hier wordt in de volgende paragraaf verder op ingegaan.

2.4 **Analyse van formele en inhoudelijke beeldaspecten in samenhang met de productiecontext**

2.4.1 *Formele beeldaspecten in samenhang met de productiecontext*

De formele beeldaspecten van de stadsbeelden die Paul Strand maakt in de periode van 1913 tot 1917 en de formele veranderingen van deze beelden, kunnen in verband gebracht worden met de productiecontext en visie van de fotograaf. De stadsbeelden zijn allemaal zwart-wit. Sommige foto's hebben een geelbruine tint door toegevoegde metalen, zoals kwik. Strand wijst het gebruik van kleur in zijn fotografie af omdat het in zijn opinie geen meerwaarde heeft: 'It's a dye. It has no body or texture or density, as paint does [...] So far, it doesn't do anything but add an

¹²⁰ Rosenblum (zie noot 69), in Stange 1990 (zie noot 9), p. 39.

uncomfortable element to a medium that's hard enough to control anyway.'¹²¹ In een zwart-wit foto gaat de aandacht volgens de fotograaf meer uit naar de subtiliteiten van de grijsschaal.¹²²

De korreligheid in de beelden en de softe manier van fotograferen in de periode tot en met 1914 kan gerelateerd worden aan de picturalistische trend in Amerikaanse fotografie vanaf eind negentiende eeuw tot en met het begin van de twintigste eeuw (zie § 1.2.2). Tot en met 1914 werkt Strand voornamelijk picturalistisch.¹²³ Hij maakt gebruik van picturalistische technieken, zoals soft focus. Vanaf 1915, na de kritieken van Stieglitz, verkleint Strand de diafragmaopening waardoor zijn beelden scherper worden. De beelden zijn niet haarscherp, maar er blijft een lichte korreligheid behouden. Volgens kunsthistorica Maria Hambourg is dit karakteristiek voor zijn foto's in de periode van 1915 tot 1917.¹²⁴ De veranderende esthetische visie van Stieglitz die zelf al meer straightforward fotografeert heeft invloed op Strand. Door Stieglitz tracht Strand de meer intrinsieke eigenschappen van zijn medium te ontdekken, de beperkingen van het medium en tegelijkertijd de mogelijke kwaliteiten (zie § 1.2.4). Objectiviteit is voor hem de essentie van fotografie.

De vervanging van onregelmatige vormen en gekromde lijnen in de beelden uit de periode tot en met 1914, in grovere blokken ruimte en meer geometrische vormen in latere beelden, is mogelijk ontstaan door invloed van moderne Europese kunst. In de vroege beelden waar fijne lijnen nog de overhand hebben, zie bijvoorbeeld de boomtakken in *Winter, Central Park, New York* (1913-1914, afb. 4), heeft Strand zich laten inspireren door Japanse houtblokdrukken.¹²⁵ Paul Strand komt in aanraking met moderne Europese kunst door onder andere zijn bezoek aan de Armory Show in 1913 en zijn bezoeken aan '291' vanaf 1913. Stieglitz haalt, met behulp van Steichen, moderne Europese kunst naar de Verenigde Staten die hij toont in '291' (zie § 1.2.2). Ook in *Camera Work* wordt aandacht besteed aan Europese moderne kunst. Strand ziet in deze periode onder andere kubistische en abstracte kunst van Georges Braque (1882-1963), Paul Cézanne (1839-1906) en Pablo Picasso (1881-1973).

De toenemende abstractie in de stadsbeelden in de loop van de periode 1913 tot 1917 is mogelijk ook het resultaat van de kennismaking van Strand met abstracte kunst uit Europa. Na het zien van deze abstracte kunst, gaat hij zelf ook experimenten met abstractie in fotografie tijdens een zomerverblijf in Twin Lakes, Connecticut (zie § 1.3). Hij voert deze experimenten uit

¹²¹ Citaat van Paul Strand, in: Michael Freeman, *Black and White Photography Field Guide. The essential guide to the art of creating black and white images*, Burlington 2013, p. 26. Afkomstig van: website *Google Books* <https://books.google.nl/books/about/Black_and_White_Photography_Field_Guide.html?id=kNEABAAAQBAI&redir_esc=y> (9 juni 2016).

¹²² Freeman 2013 (zie noot 106), p. 26. Afkomstig van website *Google Books* <https://books.google.nl/books/about/Black_and_White_Photography_Field_Guide.html?id=kNEABAAAQBAI&redir_esc=y> (9 juni 2016).

¹²³ Hambourg 1998 (zie noot 10), p. 16.

¹²⁴ Hambourg 1998 (zie noot 10), p. 24.

¹²⁵ Onbekend, afkomstig van: website *The Metropolitan Museum of Art* <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/283237>> (9 juni 2016).

om te begrijpen wat een abstract schilderij is en om uit te vinden wat een abstracte foto zou kunnen zijn.¹²⁶ Over deze experimenten zegt de fotograaf te hebben geleerd hoe je een beeld opbouwt, waaruit een beeld bestaat, hoe vormen aan elkaar gerelateerd zijn, hoe ruimtes gevuld worden en hoe het geheel een soort van eenheid moet hebben.¹²⁷ Ongeacht wat er in het beeld wordt opgenomen, moet het, volgens de fotograaf, een eenheid zijn die continue aanwezig is.¹²⁸

Paul Strand heeft de stadsbeelden, die bijna allemaal vanaf bovenaf gefotografeerd zijn, veelal gemaakt vanuit andere gebouwen, vanaf trappen, bruggen of viaducten. Een voorbeeld is de foto *Wall Street* (1915, afb. 1) die genomen is vanaf de trappen van de New Yorks Federal Hall, het gebouw aan de andere kant van de straat.¹²⁹ Andere voorbeelden zijn *New York (From the Viaduct, 125th Street)* (1916, afb. 12), gemaakt vanaf een viaduct, en *From the El* (1915, afb. 11) die gemaakt is vanaf een spoorbrug.

Werk van andere fotografen in dezelfde tijd zijn wellicht van invloed geweest op bepaalde formele beeldaspecten in Strands stadsbeelden. De ontbrekende horizonlijn in Strands beelden wijst kunsthistorica Naomi Rosenblum toe aan mogelijke invloeden van de fotografen Alvin Langdon Coburn (1882 -1966) of Karl Struss (1886 – 1981).¹³⁰ Strand kent hun werk uit *Camera Work*, van zijn bezoeken aan '291' en van een tentoonstelling in de Ehrlich Gallery in 1914.¹³¹ De architectonische elementen in de latere beelden van Strand wijzen eveneens op een mogelijke invloed van Coburn die in zijn fotografie patronen, gecreëerd door architectonische elementen, onderstreept.¹³²

In de latere beelden vanaf 1915 of 1916 wordt er meer nadruk gelegd op schaduwen dan in de eerdere beelden. De schaduwen zijn scherper en nemen een groter deel van het beeldvlak in beslag. Deze verandering kan gerelateerd worden aan de veranderende stad, waarin steeds meer en hogere wolkenkrabbers en stalen constructies worden gebouwd die stoepen en wegen overschaduwen en het zonlicht uit het straatbeeld wegnemen.

2.4.2 *Inhoudelijke beeldaspecten in samenhang met de productiecontext*

Menselijke figuren in een stedelijk landschap vormen het subject van Strands stadsbeelden. Hambourg koppelt Strands interesse voor de mens in zijn werk onder andere aan de educatie die hij genoten heeft. Op de middelbare school krijgt Strand les in fotografie, een extracurriculair vak, van sociaal-documentair fotograaf Lewis Hine. Hine fotografeert onder andere de aankomst van immigranten en kinderarbeid in fabrieken (zie § 1.1). Hoe groot de invloed van Hine is

¹²⁶ Strand (interview) 1971 (zie noot 74), in: Tomkins 1976 (zie noot 12), p. 144.

¹²⁷ Paul Strand, geciteerd in: Tomkins 1976 (zie noot 12), p. 19.

¹²⁸ Strand (interview) 1971 (zie noot 74), in: Tomkins 1976 (zie noot 12), p. 145.

¹²⁹ Hambourg 1998 (zie noot 10), p. 28.

¹³⁰ Rosenblum 1978 (zie noot 22), p.46.

¹³¹ Rosenblum 1978 (zie noot 22), p.46.

¹³² Rosenblum 1978 (zie noot 22), p.46.

geweest op Strand is onduidelijk. Strand heeft de invloed van Hine nooit volledig erkend.¹³³ Desalniettemin blijkt de interesse van Paul Strand voor de mens uit zijn oeuvre dat voor een groot deel uit portretten bestaat. Eveneens blijkt zijn belangstelling voor het menselijke aspect in een landschap uit een brief naar zijn ouders tijdens zijn reis door de Verenigde Staten in 1915 waarin hij het volgende schrijft met betrekking tot het Texaanse landschap: ‘Things become interesting as soon as the human element enters in.’¹³⁴

Dat Strand de stad kiest als subject van zijn fotografie is niet ongebruikelijk, aangezien voor veel kunstenaars de stad een inspiratiebron voor hun werk is. Het is een veelgebruikt thema door kunstenaars van bijvoorbeeld de Ashcan School (zie § 1.4).

De stadsbeelden zijn, volgens de verklaring van Paul Strand in een interview in 1971, ontstaan vanuit een drang om de beweging van de stad vast te leggen.¹³⁵ Daarnaast kan de interesse voor beweging voortkomen uit een heersende progressieve tijdgeest van de New Yorkse avant-garde. Men wil vooruitgang, hervorming van de maatschappij en de wereld veranderen. Bovendien kan de beweging van de auto’s in bijvoorbeeld *Fifth Avenue and 42nd Street, New York* (1915, afb. 8) een uiting zijn van Strands interesse in de machine. In 1915 ontmoet hij Picabia en Duchamp die de machines in Amerikaanse kunst introduceren (zie § 1.2.4). Over het algemeen wordt er aangenomen wordt dat Picabia en Duchamp een rol hebben gespeeld in de ontwikkeling van Strands visie, maar er is nog veel onbekend over de wisselwerking tussen Duchamp, Picaba, Stieglitz en Strand.¹³⁶ Tenslotte blijkt zijn interesse voor beweging in beeld ook uit de films die hij later in zijn carrière maakt.

De beweging in de beelden wordt veelal versterkt door formele beeldaspecten. Bijvoorbeeld de beweging van mensen in *Central Park Scene* (1915, afb. 7) wordt versterkt door het gebruik van diagonale lijnen die een dynamisch effect hebben.¹³⁷ In *Wall Street* (1915, afb. 1) wordt beweging versterkt door de zwarte randen die aan de zijkant van de foto’s weggelaten zijn. Dit versterkt de bewegingsstroom van menselijke figuren die te zien zijn.¹³⁸

De toenemende hoeveelheid stedelijke en architectonische elementen in de latere beelden kunnen verband houden met de veranderende stad en met het werk van andere fotografen. Het straatbeeld verandert in de groeiende stad New York waar steeds meer wolkenkrabbers gebouwd worden en de architectuur nadrukkelijker aanwezig is in het straatbeeld. Het werk van de fotografen Stieglitz, Coburn en Struss bevat in de periode voordat

¹³³ Rosenblum 1978 (zie noot 22), p. 27.

¹³⁴ Paul Strand in één van de acht brieven naar zijn ouders die hij schrijft tussen 25 maart en 25 april, 1915. De brieven zijn eigendom van de Strand Collection. Dit citaat is afkomstig uit: Hambourg 1998, p. 25.

¹³⁵ Strand (interview) 1971 (zie noot 65), pp. 1-6. Herdrukt in: Tomkins 1976 (zie noot 12), p. 144. Zie ook het citaat in § 1.3.

¹³⁶ Rudolf E. Kuenzli en Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp. Artist of the Century*, University of Iowa 1996⁴ (1990), p. 84. Afkomstig van: website *Google Books* <https://books.google.nl/books?id=Hn5f4u3PUVoC&redir_esc=y> (2 juni 2016).

¹³⁷

¹³⁸ Hambourg 1998 (zie noot 10), p. 157.

Strand zijn stadsbeelden maakt, ook al industriële en architectonische elementen en andere tekenen van het moderne leven.¹³⁹ Strand ziet hun werk onder andere in '291' en in *Camera Work*.¹⁴⁰

Het dreigende aspect dat zowel in eerdere als in latere stadsbeelden naar voren komt, verschuift in de loop van de periode. In eerdere beelden lijkt de dreiging van natuurlijke elementen te komen, zoals de boomtakken in *Winter, Central Park, New York* (1913-1914, afb. 4) en *Riverside Drive and 83rd Street* (1914, afb. 5) die de menselijke figuren bijna lijken te grijpen. In latere beelden lijkt de dreiging meer van mensgemaakte objecten te komen zoals in *Wall Street* (1915, afb. 1), waar de mensen die kwetsbaar en klein afsteken tegen de monumentale architectuur, zoals Strand in een interview in 1971 zegt:

'I was fascinated by all these little people walking by these great big sinister, almost threatening shapes...these black, repetitive, rectangular shapes – sort of blind shapes, because you can't see in, with people going by. I tried to pull that together.'¹⁴¹

In een brief naar zijn vriend Walter Rosenblum schrijft Strand dat de zwarte ramen een soort muil vormen.¹⁴² De mensen lijken bijna te worden opgeslokt door de grote, rechthoekige, zwarte gaten van het gebouw.

Een ander voorbeeld waarin het dreigende aspect naar voren komt, is de foto *Morningside Park, New York* (1916, afb. 14). In de foto verdeelt een diagonale lijn het beeldvlak in tweeën als een scheidingslijn. De diagonale lijnen van de trap versterken de dynamiek en het patroon dringt dit zich op en schuift als het ware het beeld binnen. Het gaat van rechts naar links, tegen de Westerse lees- en kijkrichting in, waardoor een gevoel van weerstand voor de Westerse kijker wordt opgeroepen.¹⁴³ De menselijke figuren steken klein en kwetsbaar af tegen de strakke, geometrische patronen die de mensen het beeld uit weg lijken te drukken.

In andere stadsbeelden komt de dreiging uit abstractere vormen, zoals de schaduw in *People, Streets of New York, 83rd and West End Avenue* (1916, afb. 13) die de vrouw en het kind achterna lijkt te zitten. De schaduw is een patroon van geometrische vormen, maar er is niet precies te zien wat deze schaduw veroorzaakt. Aannemelijk is dat het een gebouw is. Aan de

¹³⁹ Hambourg 1998 (zie noot 10), pp. 9-10.

¹⁴⁰ Rosenblum 1978 (zie noot 22), p.46.

¹⁴¹ Strand (interview) 1973 (zie noot 115), in: Hambourg 1998 (zie noot 10), pp. 28-29.

¹⁴² Paul Strand in een brief naar zijn vriend Walter Rosenblum. In: Hambourg 1998 (zie noot 5), p. 29.

Er bestaat onduidelijkheid over het precieze jaartal van de brief. Hambourg geeft in haar tekst en in de noot aan dat de brief geschreven is op 21 mei 1951. Naomi Rosenblum, echtgenote van Walter Rosenblum, verwijst naar dezelfde brief, maar geeft in de noot een andere datum van de brief aan: 21 mei 1952. De brief komt uit de collectie van Naomi Rosenblum dus de juistheid van de laatstgenoemde datum is het meest aannemelijk.

¹⁴³ Over de Westerse kijkrichting zie: Carina Wiekens, *Beïnvloeden en veranderen van gedrag*, Amsterdam 2012, p. 213. Afkomstig van: website *Google Books*

<https://books.google.nl/books?id=nvqxhTXLv9UC&dq=spalek+hammad&hl=nl&source=gbs_navlinks_s> (10 juni 2016).

linkerkant is een stuk muur waar te nemen. Echter, het wordt niet helemaal duidelijk door de abstractie van de schaduw.

2.5 Interpretaties en aanvullingen

2.5.1 Enkele interpretaties van de veranderingen in de stadsbeelden

Volgens Rosenblum komt er in 1914 een eind aan een periode die is begonnen met hoop, optimisme en het geloof in een ordelijke, democratische, vreedzame vooruitgang naar een rijkere Amerikaanse beschaving (zie § 1.4).¹⁴⁴ De veranderingen die plaatsvinden op sociaal en politiek terrein, het verlies van interesse in hervormingsprogramma's en naderend Europees conflict, creëren een andere perceptie van de metropool.¹⁴⁵ De stad lijkt minder vatbaar voor verandering, minder charitatief, dreigend in plaats van veelbelovend, terwijl haar structuren als onderdrukkend en ook verkwikkend worden ervaren. Volgens Rosenblum onthullen Strands stadsbeelden, gemaakt tussen 1915 en 1917, deze veranderende perceptie. Zijn fotografie is een vastlegging van deze veranderde perceptie alsmede een ontwikkeling van een passende stijl voor deze nieuwe visie.

Rosenblum meent dat de stadsbeelden van New York die gemaakt zijn vlak voor deelname van de Verenigde Staten aan de Eerste Wereldoorlog in 1917, gaan over de relatie van de mens tot onpersoonlijke krachten of machten.¹⁴⁶ Mensen worden gepresenteerd als kleine wezens, overschaduwde door betonconstructies en bedrijvig met ongespecificeerde activiteit: 'One does not know what they do, why they do it or how they feel; they are merely part of the organism that is the city.'¹⁴⁷ Het suggereert, volgens Rosenblum, dat Strand zich bewust is van de machine-achtige krachten waarmee de Futuristen zich bezighielden.

Peter Halter spreekt van een ambigue houding van de New Yorkse avant-garde tegenover de maatschappij (zie § 1.4).¹⁴⁸ Enerzijds willen ze alle aspecten van de veranderende maatschappij, dus ook de negatieve kant, in hun werk includeren. Zij vinden elitaire, deftige kunst behoren tot escapisme dat niet meer past in de veranderende samenleving die gedomineerd wordt door materialisme en een onkritisch geloof in technologische vooruitgang. Anderzijds verwerpen zij een materialistische en technocratische maatschappij die de kunstenaar marginaliseert in de zoektocht naar een nieuw spiritueel Amerika. De avant-garde streeft namelijk naar een Amerikaanse inheemse kunst als reactie op de culturele en artistieke hegemonie van Europa, door middel van een gezamenlijke inspanning.

¹⁴⁴ Rosenblum 1978 (zie noot 22), p. 13.

¹⁴⁵ Alinea ontleend aan: Rosenblum 1978 (zie noot 22), p. 45.

¹⁴⁶ Rosenblum 1978 (zie noot 22), p. 48.

¹⁴⁷ Rosenblum 1978 (zie noot 22), p. 48.

¹⁴⁸ Alinea ontleend aan: Halter, in: Fischer 1997 (zie noot 86), p. 256.

In Strands stadsbeelden komt deze ambigue houding, volgens Halter, naar voren. Hij benadrukt dat de beelden doordrongen zijn van tegenstijdige impulsen.¹⁴⁹ Een voorbeeld is *Wall Street* (1915, afb. 1) waarin, volgens de auteur, enerzijds de grootsheid van de moderne metropool wordt onderstreept, terwijl het anderzijds een gevoel van sociale vervreemding bevat. Halter meent dat de behoefte aan een synthetische vorm die tegenstrijdige elementen of houdingen integreert en verzoent, in het werk van Strand te herkennen is.

2.5.2 *Eigen interpretatie en aanvullingen*

De mogelijke gevolgen van de veranderingen in beeldaspecten: identificatie, participatie en reflectie

In de loop van de periode van 1913 tot 1917 veranderen bepaalde beeldaspecten in Strands stadsbeelden van New York. Deze veranderde beeldaspecten kunnen meerdere gevolgen hebben voor de kijker van de beelden.

De veranderingen in de beelden van 1913 tot 1917 lijken parallel te lopen aan de veranderingen van de stad in deze periode. De schaduwen, architectonische en stedelijke elementen zijn steeds nadrukkelijker aanwezig in de beelden en lijken bomen en parken uit eerdere beelden te vervangen. De stad groeit en steeds meer wolkenkrabbers en ijzeren constructies nemen een plek in het stedelijk landschap in. De wolkenkrabbers overschaduwden de straten en haar inwoners, het zonlicht wordt hen ontnomen, zoals in *Untitled* (1915, afb. 15). De komst van wolkenkrabbers verschaffen een nieuwe kijk op de wereld: van bovenaf.

Het camerastandpunt nodigt de kijker uit tot reflectie. Bijna alle stadsbeelden zijn van bovenaf genomen waardoor de toeschouwer vanuit een soort alziend oog van God op de wereld kijkt. De grondstructuren worden zichtbaar. De aangelegde paden, trottoirs en wegen vormen begrensde hokken waarbinnen de inwoners van de stad zich begeven. Er is geen horizonlijn te zien, er is geen lucht waarneembaar. Dit heeft een benauwend effect. Bovendien lijken de inwoners bijna verdrukt te worden in de hoeken van het beeld, bijvoorbeeld in *From the El* (1915, afb. 11) en *Morningside Park, New York* (1916, afb. 14) of worden ze overspoeld door schaduw, zoals in *Untitled* (1915, afb. 15). Volgens Peter Halter nodigt deze intieme ruimte die gecreëerd wordt in de stadsbeelden de kijker ook uit voor participatie.¹⁵⁰

De korrelige, softe waas in Strands vroegere, picturalistische beelden vormt een soort blokkerende voile tussen de toeschouwer en het gerepresenteerde. Echter, in de latere, straight foto's wordt de toeschouwer door de realistische benadering gelijk het beeld ingezogen. Dit

¹⁴⁹ Alinea ontleend aan: Halter, in: Fischer 1997 (zie noot 86), p. 256.

¹⁵⁰ Halter, in: Fischer 1997(noot 86), p. 258.

nodigt uit voor identificatie en participatie. Volgens Mark Haworth-Booth wordt de kijker door de realistische benadering actief geconfronteerd.¹⁵¹

In de stadsbeelden van Strand staat de mens centraal. Daarnaast zijn de menselijke figuren in Strands beelden anoniem: hun gezichten zijn niet te zien. De mensen zijn van achter gefotografeerd, de afstand is te ver of het is te donker om gezichten waar te kunnen nemen. De mogelijkheid tot identificatie wordt versterkt, omdat het beeld niet over specifieke individuen gaat. Derhalve zorgt de anonimiteit van de menselijke figuren er eveneens voor dat de beelden meer iets lijken te zeggen over 'het menselijk leven' in het algemeen, dan over specifieke personen.

Het abstracte element, zoals de schaduw in *People, Streets of New York, 83rd and West End Avenue* (1916, afb. 13) nodigt het brein van de kijker uit om actief te participeren.

Interpretatie

Zoals Rosenblum in haar interpretatie aangeeft, lijken de beelden onder andere te gaan over de relatie tussen de mens en onpersoonlijke krachten of machten (zie ook § 2.5.1).¹⁵² Norbert Lynton schrijft in *The Story of Modern Art* met betrekking tot *Wall Street* (1915, afb. 1) dat er in het beeld een conflict tussen mens en mensgemaakte systemen naar voren komt.¹⁵³ Strands stadsbeelden lijken beide relaties te bevatten.

Strands beelden tonen mensen die klein, kwetsbaar, onbewust, volgend en grillig gevormd zijn. Zij lijken zich op een automatische piloot over afgebakende en aangelegde paden, wegen en trottoirs te bewegen. Het benauwende van de hokjes waarbinnen de mensen zich begeven is voor de kijker te zien in de beelden, maar tegelijkertijd ook te voelen door onder andere de ontbrekende lucht en horizonlijn. Door beeldaspecten als het camerastandpunt, de straight benadering, de anonimiteit van de afgebeelde mensen en het abstracte element wordt de kijker uitgenodigd tot identificatie, participatie en reflectie. Dit geldt met name voor de latere stadsbeelden van Strand, vanwege bovengenoemde aanwezige aspecten in het beeld.

Identificatie, participatie en reflectie kunnen bewustwording scheppen bij de kijker over het, door de mens, zelf gecreëerde systeem waarin de mens gevangen lijkt te zitten. Wellicht creëren mensen een vrijheid beperkend systeem uit een menselijke drang om de wereld te controleren en te ordenen. Eveneens kan het bewustwording scheppen bij de kijker over de verantwoordelijkheid die hij of zij zelf heeft ten opzichte van dit systeem. Tegelijkertijd kan de kijker zich door de beelden bewust worden van het onvermogen van de mens om de volledige controle te hebben. De beelden tonen namelijk eveneens, naast het benauwende effect, een dreigend aspect dat voort lijkt te komen uit mensgemaakte objecten die groter, machtiger en

¹⁵¹ Mark Haworth-Booth, *Paul Strand: Aperture Masters of Photography*, New York 1987, p. 6.

¹⁵² Rosenblum 1978 (zie noot 22), p. 48.

¹⁵³ Norbert Lynton, *The Story of Modern Art*, 2^{de} editie, London 2006¹⁵ (1980), p. 162.

krachtiger lijken te zijn dan de mens zelf. Een voorbeeld is de monumentale architectuur in *Wall Street* (1915, afb. 1) waar de zwarte, gaten van het gebouw de mensen lijken op te slokken. De objecten die de mensen creëren lijken groter en machtiger dan de mens te zijn waardoor ze een existentiële dreiging vormen. Ook hier kan, door beeldaspecten die bij de kijker identificatie, participatie en reflectie uitlokken, bewustwording bij de kijker gecreëerd worden over de aanwezigheid van deze, soms abstracte, existentiële dreiging alsmede zijn of haar eigen verantwoordelijkheid hiervoor.

De existentiële dreiging die mensgemaakte objecten kunnen vormen is een actueel onderwerp in de huidige maatschappelijke context in de moderne Westerse wereld. Een voorbeeld van een door de mens gecreëerde dreiging is kunstmatige intelligentie. Ingenieur en ondernemer Elon Musk waarschuwt bijvoorbeeld voor de gevaren van kunstmatige intelligentie, omdat het een existentiële bedreiging zou kunnen zijn voor de mens:

“I think we should be very careful about artificial intelligence. If I had to guess at what our biggest existential threat is, it’s probably that. So we need to be very careful. I’m increasingly inclined to think that there should be some regulatory oversight, maybe at the national and international level, just to make sure that we don’t do something very foolish.”¹⁵⁴

Musk investeert daarom in OpenAI, een open non-profit onderzoekslaboratorium voor kunstmatige intelligentie, opgericht aan het eind van 2015.¹⁵⁵ Het doel van OpenAI is kunstmatige intelligentie toe te passen ten voordele van de mens. Om dit te bereiken en niet baanbrekende onderzoeken op het gebied van kunstmatige intelligentie in ‘verkeerde handen’ te laten vallen, werkt OpenAI op transparante wijze en worden onderzoeksresultaten openlijk gepubliceerd. Hoewel dit niet kan voorkomen dat er op een dag misbruik wordt gemaakt van deze informatie en er intenties mee hebben die bedreigend zijn voor de mens, is dit wel het streven van OpenAI.

De mens die gevangen zit in een systeem dat we zelf hebben gecreëerd alsmede de dreiging die uitgaat van mensgemaakte dingen die machtiger of krachtiger zijn dan de mens en daardoor een existentiële bedreiging kunnen vormen, zijn onderwerpen die dus nog steeds actueel zijn in de huidige maatschappelijke context van de moderne Westerse wereld. Strand, die zich overigens zelf ook bewust is geweest van de gevaren die de machine kan vormen (zie § 1.5), maakt beelden die uitnodigen tot reflectie op onze huidige maatschappij. Wellicht is het

¹⁵⁴ Elon Musk, geciteerd door Samuel Gibbs, *The Guardian*, 27 oktober 2014. Afkomstig van: website The Guardian <https://www.theguardian.com/technology/2014/oct/27/elon-musk-artificial-intelligence-ai-biggest-existential-threat>

¹⁵⁵ Alinea ontleend aan: website OpenAI <https://openai.com/blog/introducing-openai/> (13 juni 2016).

daarom dat Strand momenteel opnieuw in de belangstelling staat en dat zijn beelden heden ten dage mensen nog steeds interesseren. Door de veranderende beeldaspecten van de stadsbeelden van Paul Strand in New York in de periode van 1913 tot 1917 wordt identificatie, participatie en reflectie van de kijker meer mogelijk gemaakt. Wellicht zijn het deze veranderde beeldaspecten die bijdragen aan de 'lasting quality' in de woorden van Alfred Stieglitz met betrekking tot Strands beelden:

'In the history of photography there are but few photographers who, from the point of view of expression, have really done work of any importance. And by importance we mean work that has some relatively lasting quality, that element which gives all art its real significance.'¹⁵⁶

¹⁵⁶ Alfred Stieglitz, in: *Camera Work: A Photographic Quarterly* 1916 (zie noot 66), p. 36. Geciteerd van: website *The Modernist Journals Project* <<http://library.brown.edu/pdfs/1427751066403893.pdf>> (13 juni 2016).

CONCLUSIE

Dit onderzoek is uitgevoerd met twee doelstellingen. Het eerste doel is het inzichtelijk maken van veranderingen in de stadsbeelden die Paul Strand maakt in New York in de periode van 1913 tot 1917. Er is een analyse gemaakt van formele en inhoudelijke verschillen en overeenkomsten in de beelden. Door middel van literatuuronderzoek zijn factoren die mogelijk van invloed zijn geweest op veranderingen van formele en inhoudelijke aspecten van de beelden onderzocht. Het tweede doel is vanuit de analyse, voortbordurend op bestaande interpretaties, een nieuwe interpretatie aan de beelden te geven waarbij de nadruk voornamelijk gelegd is op een onderbelicht aspect in de literatuur: het mogelijke effect van de verandering van de stadsbeelden op de kijker.

De verandering van de stadsbeelden hebben mogelijk meerdere gevolgen voor de kijker. Allereerst heeft de verandering van picturalistische stijl naar de straight photography ertoe geleid dat de beelden realistischer zijn geworden. De realistische benadering nodigt uit tot identificatie en participatie en daardoor reflectie. De kijker wordt actief geconfronteerd. Daarnaast nodigt de afstand tot de kijker, en het camerastandpunt dat van bovenaf op de wereld gericht is, eveneens uit tot reflectie. Ten tweede staat de mens centraal in Strands beelden, waardoor identificatie van de kijker met het onderwerp plaats zou kunnen vinden. De anonimiteit van de menselijke figuren in de beelden, versterken de mogelijkheid tot identificatie. Het lijkt niet om specifieke individuen te gaan, maar over het menselijk leven in het algemeen. Tenslotte brengt de toenemende abstractie in de stadsbeelden in de loop van de jaren met zich mee dat het brein van de kijker geactiveerd wordt. Deze veranderde beeldaspecten en de onderwerpen van de stadsbeelden van Paul Strand in New York in de periode van 1913 tot 1917 dragen mogelijk bij aan identificatie, participatie en reflectie van de kijker.

Voor vervolgonderzoek zou het interessant zijn om te onderzoeken of de veranderingen in de stadsbeelden ook mogelijke gevolgen hebben gehad op andere stromingen of stijlen. Om het vanuit een breder perspectief te bestuderen zouden bepaalde beeldaspecten uit de stadsbeelden van Strand vergeleken kunnen worden met beeldaspecten in films in de stijl van film-noir, waarin doorgaans eveneens gebruik wordt gemaakt van chiaroscuro en dreigende aspecten.

LITERATUURLIJST

Berger, J., *About Looking*, London 1980.

Brooks, V. W., *The Confident Years: 1885-1915*, New York 1952.

Brown, M., 'The Three Roads', in: Maren Stange e.a. (red.), *Paul Strand: Essays on His Life and Work*, New York 1990, pp. 18-30.

Caffin, C. H., *Photography as a Fine Art. The Achievements and Possibilities of Photographic Art in America*, New York 1972 (1901).

Fineman, M., 'Kodak and the Rise of Amateur Photography', in: Heibrunn Timeline of Art History, New York 2000, van: website *The Metropolitan Museum of Art*
<http://www.metmuseum.org/toah/hd/kodk/hd_kodk.htm> (3 juni 2016).

Forstall, R. L. e.a. (red.), *Population of States and Counties of the United States: 1790-1990*, U.S. Bureau of the Census, Washington D.C. 1996. Geciteerd van: website *United States Census Bureau*
<<https://www.census.gov/population/www/censusdata/PopulationofStatesandCountiesoftheUnitedStates1790-1990.pdf>> (3 juni 2016).

Foster, H, en R. E. Krauss e.a., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London 2007² (2004).

Freeman, M., *Black and White Photography Field Guide. The essential guide to the art of creating black and white images*, Burlington 2013. Afkomstig van: website *Google Books*
<[https://books.google.nl/books/about/Black and White Photography Field Guide.html?id=kNEABAAAQBAJ&redir_esc=y](https://books.google.nl/books/about/Black_and_White_Photography_Field_Guide.html?id=kNEABAAAQBAJ&redir_esc=y)> (9 juni 2016).

Gernsheim, H., *Creative Photography: Aesthetic Trends from 1839- 1960*, New York 1962.

Gierstberg, F., *Documentaire fotografie in het tijdperk van de beeldcultuur* (oratie Erasmus Universiteit Rotterdam), 11 mei 2007. Afkomstig van: website *Erasmus Universiteit Rotterdam*
<<file:///C:/Windows/Temp/Oratie%20Frits%20Gierstberg%20geannoteerd220607.pdf>> (10 juni 2016).

Greenough, S., *Paul Strand. An American Vision*, tent. cat. Washington (National Gallery of Art) 1990.

Halter, P., 'Paul Strand: An American Modernist', in: Andreas Fischer e.a. (red.), *Aspects of Modernism: Studies in Honour of Max Nännny*, Tübingen 1997, pp. 253-276.

Hambourg, M. M., *Paul Strand circa 1916*, tent. cat. New York (The Metropolitan Museum of Art), 1998.

Hartmann, S., 'A Plea for Straight Photography', in: Beaumont Newhall, *Photography: Essays & Images. Illustrated Readings in the History of Photography*, New York 1980, pp. 185-188.

Haworth-Booth, M., *Paul Strand: Aperture Masters of Photography*, New York 1987.

Homer, W.I., *Alfred Stieglitz and the American Avant-Garde*, London 1977.

Hudson, M., (recensie) 'Paul Strand, V&A, review: 'a moving experience'', *The Telegraph*, 18 maart 2016, van: website *The Telegraph*
<<http://www.telegraph.co.uk/art/what-to-see/paul-strand-at-the-va-review-a-moving-experience/>> (10-06-2016).

Kuenzli, R. E. en F. M. Naumann, *Marcel Duchamp. Artist of the Century*, University of Iowa 1996⁴ (1990). Afkomstig van: website *Google Books*
<https://books.google.nl/books?id=Hn5f4u3PUVoC&redir_esc=y> (2 juni 2016).

Leeuwen, T. en Jewitt, C., e.a. (red.), *Handbook of Visual Analysis*, London 2001.

Lyden, A. M., *Paul Strand: Photographs from the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles 2005.

Lynton, N., *The Story of Modern Art*, 2^{de} editie, London 2006¹⁵ (1980).

Marien, M. W., *Photography: A Cultural History*, 2^{de} editie, London 2006 (2002).

Newhall, B., *Photography: Essays & Images. Illustrated Readings in the History of Photography*, New York 1980.

Oppenheim, J., *The Seven Arts* (1916) nr. 1 (november), pp. 48-50. Geciteerd in: Maria Morris Hambourg, *Paul Strand circa 1916*, tent. cat. New York (The Metropolitan Museum of Art), 1998.

Orvell, M., *American Photography*, Oxford 2003.

Rosenblum, N., *Paul Strand: The Early Years, 1910-1930* (dissertatie The City University of New York), New York 1978.

Rosenblum, N., 'The Early Years', in: Maren Stange e.a. (red.), *Paul Strand: Essays on His Life and Work*, New York 1990, pp. 31-51.

Stange, M. e.a. (red.), *Paul Strand: Essays on His Life and Work*, New York 1990.

Stieglitz, A., *Camera Work: A Photographic Quarterly* (1916) nr. 48 (oktober). Geciteerd van: website *The Modernist Journals Project*
<<http://library.brown.edu/pdfs/1427751066403893.pdf>> (6 juni 2016).

Stieglitz, A., *Camera Work: A Photographic Quarterly* (1917) nr. 49/50 (juni). Geciteerd van: website *The Modernist Journals Project*
<<http://library.brown.edu/pdfs/1435160089680602.pdf>> (5 juni 2016).

Strand, P., 'Photography', in: *Beaumont Newhall, Photography: Essays & Images. Illustrated Readings in the History of Photography*, New York 1980, pp. 220-221.

Strand, P., (interview) Calvin Tomkins , 30 Juni in 1973, in: Maria Morris Hambourg, *Paul Strand circa 1916*, tent. cat. New York (The Metropolitan Museum of Art), 1998, pp. 28-29.

Strand, P., (interview) William Innes Homer op 28 december 1971, University of Delaware, in: Maria Morris Hambourg, *Paul Strand circa 1916*, tent. cat. New York (The Metropolitan Museum of Art), 1998, p. 23.

Strand, P., (interview) William Innes Homer op 25 juni 1974, University of Delaware, in: Maria Morris Hambourg, *Paul Strand circa 1916*, tent. cat. New York (The Metropolitan Museum of Art), 1998 (zie noot 5), p. 24.

Strand, P., (interview) Milton Brown, november 1971, *Archives of American Art*, The Smithsonian Institution, pp. 1-6, in: *Paul Strand: Sixty Years of Photography. Excerpts from correspondence, interviews, and other documents*, New York 1976 , pp. 144-145.

Strand, P., 'Photography and The New God', *Broom: An International Magazine of The Arts* 3 (1922) nr. 4 (november), pp. 252-258. Gedigitaliseerd op: website *Blue Mountain Project. Historic Avant-Garde Periodicals for Digital Research*
<<http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnaap192211-01.2.8&e=-----en-20--1--txt-txIN-----#>> (12 juni 2016).

Tomkins, C., *Paul Strand: Sixty Years of Photography. Excerpts from correspondence, interviews, and other documents*, New York 1976.

Tomkins, C., 'Profiles: Paul Strand; Look to Things Around You' *New Yorker*, 16 september 1974, p. 51, in: Maria Morris Hambourg, *Paul Strand circa 1916*, tent. cat. New York (The Metropolitan Museum of Art), 1998, p. 24.

Wiekens, C., *Beïnvloeden en veranderen van gedrag*, Amsterdam 2012. Afkomstig van: website *Google Books*
<https://books.google.nl/books?id=nvqxhTXLv9UC&dq=spalek+hammad&hl=nl&source=gbs_navlinks_s> (10 juni 2016).

Geraadpleegde websites

Website *Emporis*

<<http://www.emporis.com/buildings/102515/world-building-new-york-city-ny-usa>> (3 juni 2016).

Website *Evening Standard* <<http://www.standard.co.uk/goingout/exhibitions/paul-strand-photography-and-film-of-the-20th-century-exhibition-review-a3207091.html>> (10-06-2016).

Website *Expertisecentrum Kunsttheorie*

<http://expertisecentrum-kunsttheorie.nl/cms_data/overzichtanalysemodellen.pdf> (10 juni 2016).

Website *OpenAI*

<<https://openai.com/blog/introducing-openai/>> (13 juni 2016).

Website *Philadelphia Museum of Art*

<<http://www.philamuseum.org/exhibitions/805.html>> (10-06-2016)

Website *The Battery Conservancy*

<<http://www.castlegarden.org/timeline.php?q=1875>> (3 juni 2016).

Website *The Metropolitan Museum of Art*

<<http://www.metmuseum.org/search-results#!/search?q=paul%20strand>> (9 juni 2016).

Website *The Telegraph* <<http://www.telegraph.co.uk/art/what-to-see/paul-strand-at-the-va-review-a-moving-experience/>> (10-06-2016).

Website *The Upcoming* <<http://www.theupcoming.co.uk/2016/03/16/paul-strand-photography-and-film-for-the-20th-century-at-the-va-exhibition-review/>> (10-06-2016).

Website *Time Out* <<http://www.timeout.com/london/art/paul-strand-photography-and-film-for-the-20th-century>> (10-06-2016).

Website *Victoria and Albert Museum* <<https://www.vam.ac.uk/exhibitions/paul-strand-photography-and-film-for-the-20th-century>> (10-06-2016).

Website *YouTube* (film *Manhatta* van Paul Strand)

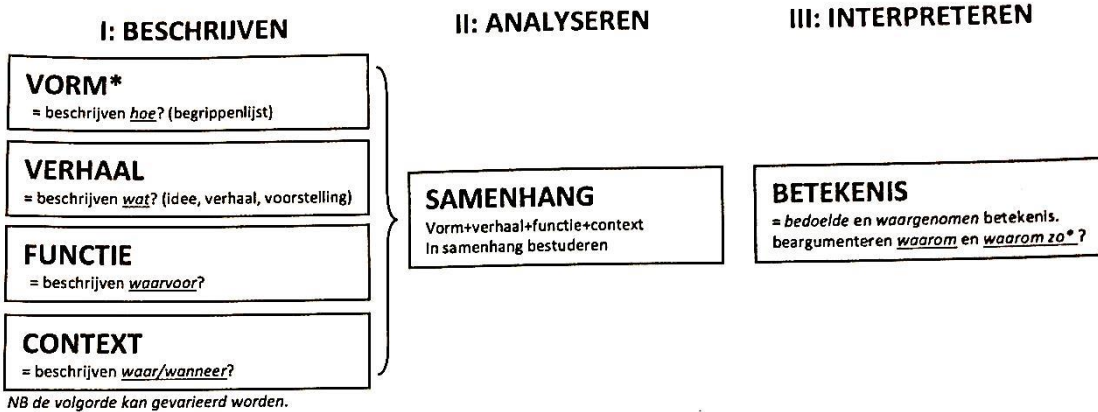
<https://www.youtube.com/watch?v=qduvk4zu_hs> (12 juni 2016).

BIJLAGEN

ILO-UVA KUNSTANALYSE MODEL - KUNSTGESCHIEDENIS/KUNSTBESCHOUWING

Voor kunst algemeen moet je goed in staat zijn de samenhang tussen vorm, verhaal, functie en context te analyseren en de betekenis te begrijpen. Belangrijk is dat je alles wat je opschrijft kunt onderbouwen: met observaties (wat je in het kunstwerk ziet of hoort), met goed onderbouwde argumenten op basis van wat je in het kunstwerk ziet of hoort, met kennis (over de tijd of plaats waar iets gemaakt is) met bronnen (foto's, teksten, video's). Je eigen mening is bij kunst analyse in het kader van kunst algemeen niet van belang. Je probeert alles zo duidelijk mogelijk te onderbouwen en toe te lichten.

Kunst analyseren, WAT doe je dan?



Kunst analyseren, HOE doe je dat?

<p>I: BESCHRIJVEN - Je gaat eerst observerend (zonder mening) beschrijven: Hoe ziet het eruit? Hoe klinkt het? Wat is het? enz. Je begint dus bijv. met observerend beschrijven van formele aspecten (zie begrippenlijst). Daarvan hoef je niet alle begrippen te verwerken, alleen die nodig zijn om het werk goed te beschrijven. De volgorde kun je variëren: beginnen met vorm of verhaal of functie of context etc. Let op: observerend beschrijven moet vooral nog zonder een interpretatie of waardeoordeel blijven.</p>	<p>II: ANALYSEREN - De beschrijving breng je vervolgens in verband met een analyse (evt. met bronnen). Daarbij ga je de formele en andere aspecten van het werk zoals vorm, verhaal, functie, context (kunst- en cultuurgeschiedenis, maatschappij enz.) in samenhang bestuderen en onderzoeken met behulp van bronnen. Je blijft daarbij zo objectief mogelijk.</p>	<p>III: INTERPRETEREN - De analyse breng je vervolgens in verband met een interpretatie van mogelijke betekenissen. Nu probeer alle bestudeerde elementen aan elkaar te verbinden en te onderzoeken en onderbouwen wat mogelijke betekenissen zou kunnen zijn. Daarvoor moet je uit de door jou geobserveerde en geanalyseerde aspecten de belangrijkste betekenis afleiden. Je probeert zo goed mogelijk je standpunt te onderbouwen. Je interpretatie laat zien dat je de betekenis kunt onderbouwen en uitleggen met betrekking tot vorm (= waarom zo?).</p>
--	---	--

Bronnen:

- Efland, A.D. (2002). *Art & Cognition*. Teachers College Press, Colombia University.
- Feldman, E.B. (1994). *Practical Art Criticism*. Englewood Cliffs. N.J. Prentice Hall.
- Pauwels, L., Peters, J.M.(2005). *Denken over Beelden*. Leuven.

Bijlage 1. Kunstanalyse model

Herkomst model van: website *Expertisecentrum Kunsttheorie*

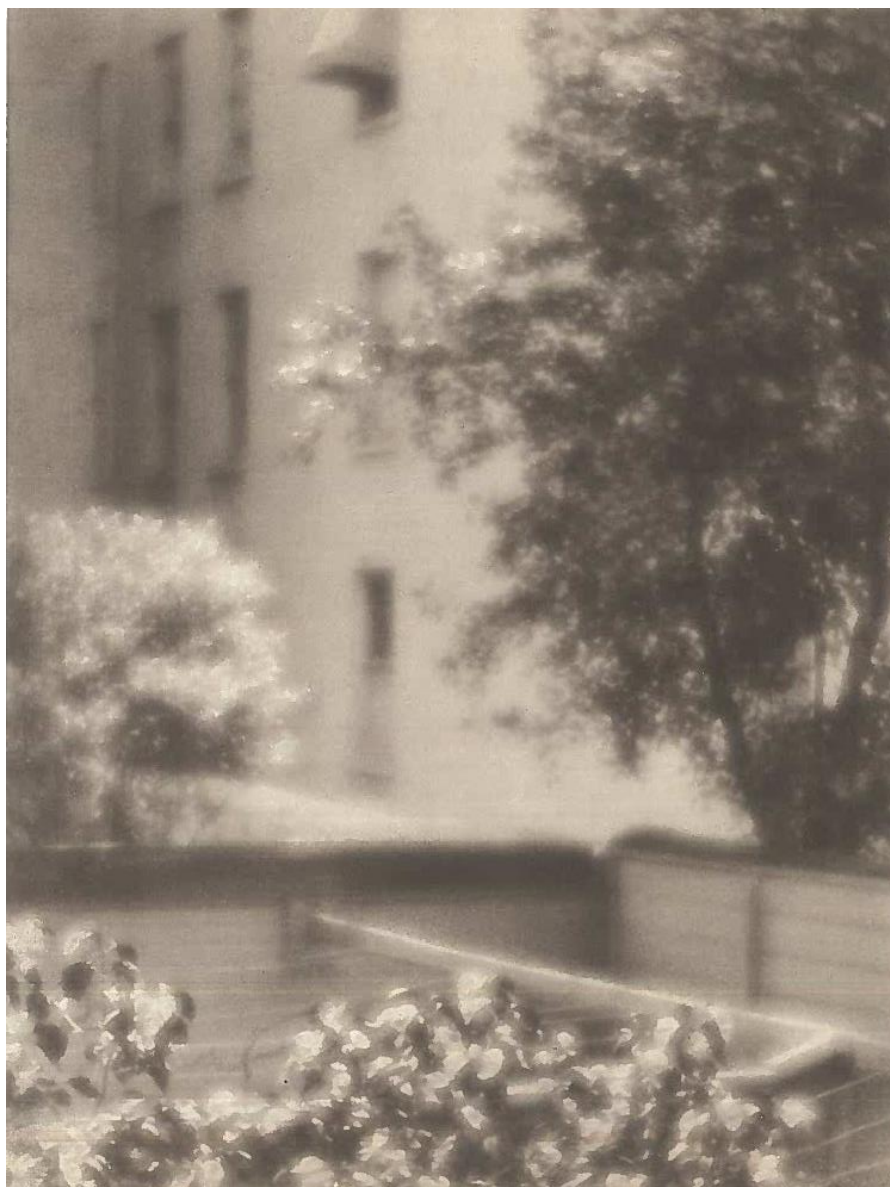
<http://expertisecentrum-kunsttheorie.nl/cms_data/ilouvakunstanalysemodelonderbouw.pdf> (10-06-2016).

AFBEELDINGENLIJST



Afb. 1. Paul Strand, *Wall Street*, 1915, platinadruk, 25.2 x 32.1 cm, The Paul Strand Retrospective Collection, Philadelphia Museum of Art.

Herkomst foto (scan) uit: Maria Morris Hambourg, *Paul Strand circa 1916*, tent. cat. New York (The Metropolitan Museum of Art) 1998, p. 159.



Afb. 2. Paul Strand, *Springtime on 83rd Street*, circa 1913, platinadruk, 32.1 x 24.1 cm, The Stockeregg Collection, Zürich.

Herkomst foto (scan) uit: Maria Morris Hambourg, , tent. cat. New York (The Metropolitan Museum of Art) 1998, p. 59.



Afb. 3. Paul Strand, *Central Park, New York*, 1915-1916, platinadruk, 24.2 x 31.3 cm, The Southland Corporation.

Herkomst foto (scan) uit: Maria Morris Hambourg, *Paul Strand circa 1916*, tent. cat. New York (The Metropolitan Museum of Art) 1998, p. 61.

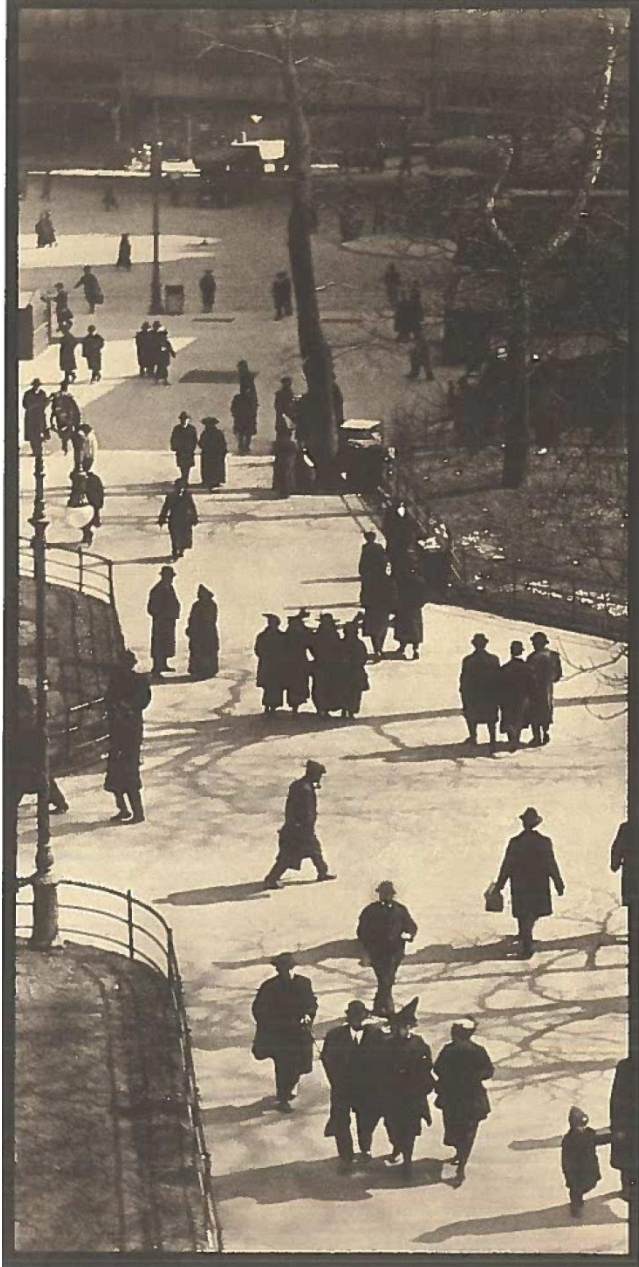


Afb. 4. Paul Strand, *Winter, Central Park, New York*, 1913-1914, platinadruk, 25.5 x 28.4 cm, Gilman Paper Company Collection.

Herkomst foto (scan) uit: Maria Morris Hambourg, *Paul Strand circa 1916*, tent. cat. New York (The Metropolitan Museum of Art) 1998, p. 65.



Afb. 5. Paul Strand, *Riverside Drive and 83rd Street, New York*, 1914, platinadruk, 24.4 x 31.7 cm, The Cleveland Museum of Art, Leonard C. Hanna Jr. Fund.
Herkomst foto van: website *Artslant*
<<http://www.artslant.com/ew/works/show/929962>>
(1 juni 2016).



Afb. 6. Paul Strand, *City Hall Park, New York*, 1915, platinadruk, 35.2 x 19.7 cm, Philadelphia Museum of Art.

Herkomst foto (scan) uit: Maria Morris Hambourg, *Paul Strand circa 1916*, tent. cat. New York (The Metropolitan Museum of Art) 1998, p. 77.



Afb. 7. Paul Strand, *Central Park Scene*, 1915, platinadruk, afmetingen en plaats onbekend.
Herkomst foto van: website *Ephemeral New York*
<<https://ephemeralnewyork.wordpress.com/tag/paul-strand-street-photos/>>
(1 juni 2016).



Afb. 8. Paul Strand, *Fifth Avenue and 42nd Street, New York*, 1915, platinadruk, 24.9 x 33 cm, The Paul Strand Retrospective Collection, Philadelphia Museum of Art.

Herkomst foto (scan) uit: Maria Morris Hambourg, *Paul Strand circa 1916*, tent. cat. New York (The Metropolitan Museum of Art) 1998, p. 79.



Afb. 9. Paul Strand, *Bowls*, 1915-1916, zilver- en platinadruk, 34.3 x 25 cm, Alfred Stieglitz Collection, The Metropolitan Museum of Art.

Herkomst foto van: website *Leegallery*

<http://www.leegallery.com/paul-strand/photography/>

(1 juni 2016).



Afb. 10. Paul Strand, *Abstraction, Twin Lakes, Connecticut*, 1916, zilver- en platinadruk, 32.8 x 24.4 cm, Ford Motor Company Collection, The Metropolitan Museum of Art.

Herkomst foto van: website *The Metropolitan Museum of Art*

<<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1987.1100.10/>>

(1 juni 2016).



Afb. 11. Paul Strand, *From the El*, 1915, platinadruk, 33.6 x 25.9 cm, Alfred Stieglitz Collection, The Metropolitan Museum of Art.

Herkomst foto van: website *The Metropolitan Museum of Art*
<<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/49.55.221/>>
(1 juni 2016).



Afb. 12. Paul Strand, *New York (From the Viaduct, 125th Street)*, 1916, platinadruk, 25.2 x 33 cm, Amon Carter Museum, Fort Worth, Texas.

Herkomst foto van: website *Carter Museum*

<<http://www.cartermuseum.org/artworks/264>>

(1 juni 2016).



Afb. 13. Paul Strand, *People, Streets of New York, 83rd and West End Avenue*, 1916, platinadruk, 24.2 x 33 cm, National Gallery of Art, Washington.

Herkomst foto van: website *Pinterest*

<<https://nl.pinterest.com/pin/394557617332544359/>>

(1 juni 2016).



Afb. 14. Paul Strand, *Morningside Park, New York*, 1916, platinadruk, 25.1 x 33.1 cm, Michael E. Hoffman.

Herkomst foto (scan) uit: Maria Morris Hambourg, *Paul Strand circa 1916*, tent. cat. New York (The Metropolitan Museum of Art) 1998, p. 120.



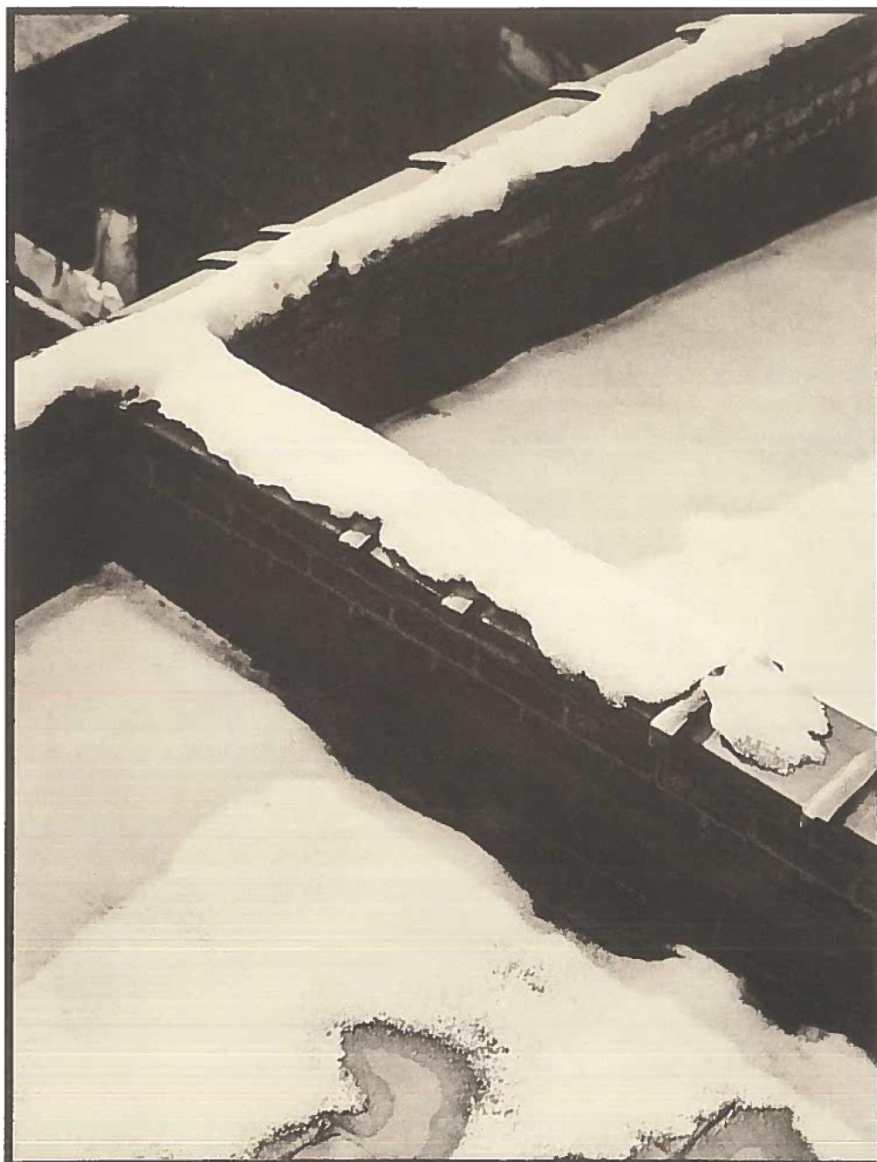
Afb. 15. Paul Strand, *Untitled*, 1915, platinadruk, 25.7 x 30.4 cm, The Museum of Modern Art, New York.

Herkomst foto (scan) uit: Maria Morris Hambourg, *Paul Strand circa 1916*, tent. cat. New York (The Metropolitan Museum of Art) 1998, p. 83.



Afb. 16. Paul Strand, *From the Viaduct, New York*, 1916, platinadruk, 33.5 x 23.5 cm, Collection of Ann Tenenbaum & Thomas H. Lee.

Herkomst foto (scan) uit: Maria Morris Hambourg, *Paul Strand circa 1916*, tent. cat. New York (The Metropolitan Museum of Art) 1998, p. 147.



Afb. 17. Paul Strand, *Backyard, Winter, New York*, 1917, platinadruk, 33.7 x 25.6 cm, Philadelphia Museum of Art.

Herkomst foto (scan) uit: Maria Morris Hambourg, *Paul Strand circa 1916*, tent. cat. New York (The Metropolitan Museum of Art) 1998, p. 153.



Afb. 18. Paul Strand, *Bay Shore, Long Island, New York*, 1914, platinadruk, 18.7 x 31.8 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Herkomst foto van: website *The J. Paul Getty Museum*

<<http://www.getty.edu/art/collection/objects/54927/paul-strand-bay-shore-long-island-new-york-american-1914/?dz=0.7408,0.2033,1.00>>

(7 juni 2016).



Afb. 19. Paul Strand, *Blind Woman*, 1916, platinadruk, 34 x 25.7 cm, Alfred Stieglitz Collection, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Herkomst foto (scan) uit: Maria Morris Hambourg, *Paul Strand circa 1916*, tent. cat. New York (The Metropolitan Museum of Art) 1998, p. 139.



Afb. 20. Alvin Langdon Coburn, *House of a Thousand Windows*, 1912, platinadruk, 41 x 31.4 cm, The Nelson-Atkins Museum of Art.

Herkomst foto van: website *Wikipedia*

<https://en.wikipedia.org/wiki/File:Alvin_Langdon_Coburn_-_House_of_a_Thousand_Windows_-_Google_Art_Project.jpg>

(2 juni 2016).



Afb. 21. Alvin Langdon Coburn, *The Octopus*, 1912, platinadruk, 41.8 x 31.8 cm, Ford Motor Company Collection, The Metropolitan Museum of Art.

Herkomst foto van: website *The Metropolitan Museum of Art*

<<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1987.1100.13/>>

(2 juni 2016).