

# SURREALISTISCHE & CONSTRUCTIVISTISCHE FOTOGRAFIE

EEN VERGELIJKING VAN SURREALISTISCHE & CONSTRUCTIVISTISCHE FOTOGRAFIE



MAIKE PETERS

M.PETERS - 5963087 - 14-08-2017  
BACHELOR SCRIPTIE-UNIVERSITEIT UTRECHT-KUNSTGESCHIEDENIS  
BEGELEIDEND DOCENT H. BAVELAAR

## Samenvatting

Hoewel de fotografie al in 1850 is uitgevonden werd er pas in de jaren twintig en dertig, door de avantgardistische kunststromingen zoals dada, surrealisme en constructivisme, uitgebreid met het medium geëxperimenteerd. De indeling in kunststromingen, die door de kunsthistorische canon is gevormd op basis van stijl en inhoud, lijkt op de fotografie in de periode 1920-1930 veel minder van toepassing.

Uit literatuuronderzoek bleek dat de fotografie van de constructivistische en surrealistische fotografie vrijwel niet vergeleken is. Daarom wordt de fotografie van de twee stromingen vergeleken aan de hand van de hoofdvraag: *Welke verschillen en overeenkomsten zijn er tussen surrealistische en constructivistische fotografie?*

In hoofdstuk een wordt gekeken of de secundaire theorieën (van Rosalind Krauss, Hal Foster) uit de jaren zeventig en tachtig wel overeenkomen met de ideologische denkbeelden uit de jaren twintig en dertig. Dat de visies op surrealistische en constructivistische fotografie niet eenduidig zijn, bleek uit discrepanties tussen de geschriften van primaire en secundaire bronnen bij beide stromingen.

In hoofdstuk twee worden de voorgaande bevindingen en opvattingen over constructivistische en surrealistische fotografie ingezet voor thematische beeldanalyses aan de hand van de thema's: **Propaganda, Object, Seksualiteit en Machine**. De beeldanalyses geven de overeenkomsten en verschillen tussen de surrealistische en constructivistische fotografie aan op het gebied van stijl en ideologie.

Uit het thema **Propaganda** bleek dat de constructivistische fotografie makkelijker inzetbaar is voor politieke propaganda dan surrealistische fotografie. De manier waarop de fotografen van beide stromingen het **Object**, vastlegden had te maken met verschillende uitgangspunten. De surrealisten wilden een psychologisch effect, van convulsive beauty of the uncanny, bij de kijker teweegbrengen. De constructivistische fotografen richtte zich meer op het vastleggen van het meetbare object. Het thema **Seksualiteit** toont het grootste verschil in de twee fotografievormen. Bij het surrealisme is de seksuele rol van de vrouw een belangrijk thema, terwijl deze thematiek bij de constructivistische fotografie vrijwel nooit terugkomt. De visie van objectiviteit waar het constructivisme om bekend staat, wordt

met fotomontages van Moholy-Nagy en Marianne Brandt genuanceerd. Bij het thema **Machine** blijken de overeenkomsten tussen de surrealistische en constructivistische fotografie het grootst. De invloed van industriële ontwikkelingen in de jaren twintig en dertig uit zich bij beide stromingen, in de herhaaldelijk terugkomende hybride vorm van de mens en de machine.

Uit de thematische beeldanalyses blijkt dat er meer voorbeelden zijn van constructivistische foto's met surrealistische elementen dan andersom. De beschreven fotografische werken van László Moholy-Nagy en Herbert Bayer zijn hier een illustratie van.

Dit onderzoek draagt bij aan de nuancering van de verschillen en overeenkomsten tussen constructivistische en surrealistische fotografie uit de periode 1920-1930. Uit de conclusie blijkt dat het enerzijds interessant is om naar de fotografie te kijken vanuit het kader van kunststromingen. Op die manier wordt duidelijk wat als kenmerkend wordt beschouwd voor de surrealistische en constructivistische fotografie. Anderzijds is het van belang te zien hoe de grenzen tussen de stromingen worden opgezocht en overschreden in individuele foto's. Hierdoor wordt de wederzijdse beïnvloeding van vormtaal en denkbeelden, en de invloed van de sociaal-maatschappelijke context, op fotografen van beide stromingen zichtbaar.

# Inhoudsopgave

Samenvatting.....	2
Inleiding .....	5
1. Surrealistische en constructivistische fotografie.....	10
1.1 Surrealistische fotografie.....	10
1.2. Constructivistische fotografie .....	16
2. Een vergelijking aan de hand van thema's.....	20
2.1 Propaganda .....	20
2.2 Het object.....	25
2.3 Seksualiteit.....	31
2.4 Machine .....	35
Conclusie.....	38
Bronnen .....	41
Lijst van Afbeeldingen .....	43

## Inleiding

De indeling in kunststromingen zoals surrealisme en constructivisme, lijkt voor de fotografie in de periode 1920-1930 minder relevant. De volgende uitspraak van kunsthistorica Dawn Ades illustreert de visie dat de fotografie uit deze periode niet binnen de gangbare kaders te plaatsen zou zijn, '[...] *photography gives the lie to one of the pieties of art historical accounts of the 1920s and 1930s – the opposition between the 'isms'; it cuts right across national, theoretical and stylistic divisions between dada, constructivism, surrealism, neo-plasticism and the Bauhaus, and fails to be contained by any of them.*'<sup>1</sup>

Hoewel de fotografie al in 1850 is uitgevonden werd er pas in de jaren twintig en dertig, door avantgardistische kunststromingen zoals dada, surrealisme en constructivisme, uitgebreid met het medium geëxperimenteerd. Mede door de Oktoberrevolutie in 1917 in Rusland geloofden deze Europese avant-gardes in een revolutie op wereldschaal, die hun utopische idealen zou verwezenlijken.<sup>2</sup> Dit idealisme veroorzaakte de oprichting van internationale bladen en tentoonstellingen. Een voorbeeld hiervan is het congres van constructivisten en dadaïsten dat in 1922 werd georganiseerd in Weimar of de internationale tentoonstelling *Film und Foto* in 1929. Deze internationale samenwerkingen zorgden ervoor dat de experimentele aanpak van film en fotografie zich snel verspreidde. Hierdoor emancipeert de fotografie zich sterk in deze relatief korte periode tussen de twee wereldoorlogen in.

Tegenwoordig is er nog steeds veel interesse voor de fotografie uit de jaren twintig en dertig door de vernieuwende wijze waarop met het medium werd geëxperimenteerd. Recente museale tentoonstellingen *The Radical Eye, Modernist Photography from the Sir Elton John Collection* bij Tate Modern in Londen (2017) en *Moholy-Nagy: Future Present* in het Guggenheim in New York (2016) tonen foto's van baanbrekende kunstenaars zoals Man Ray, László Moholy-Nagy en Herbert Bayer. In de tentoonstelling *The Radical Eye* zijn bijvoorbeeld de 'rayographs' van de surrealist Man Ray en de 'photograms' van de constructivist László Moholy-Nagy opgenomen.<sup>3</sup> Beide kunstenaars werkten met deze experimentele fotografische

---

<sup>1</sup> Simon Baker, Shaoir Mavlian, *The Radical Eye, Modernist Photography from the Elton John collection*, uitgave bij tent. Londen (Tate Modern), New York 2016, p. 33.

<sup>2</sup> Timothy O. Benson en Éva Forgács, *Between Worlds, A sourcebook of central European avant-gardes, 1910-1930*, Massachusetts 2003, p. 25.

<sup>3</sup> Dawn Ades, *Photomontage*, Londen 1976, p.22.

techniek maar gaven het een andere naam. Deze fotogrammen tonen een visuele en technische overeenkomst tussen fotografische werken van de stromingen dada, surrealisme en constructivisme. De Dadaïst Christian Schad werkte overigens ook met deze techniek en noemde ze 'schadographs'.<sup>4</sup> De tentoonstelling geeft een inclusief beeld van de fotografie uit deze periode en beperkt zich niet tot bepaalde stromingen.

De verdeling van kunst in kunststromingen zoals surrealisme en constructivisme lijkt een scheiding aan te brengen in de beeldende kunst en daarmee de fotografie uit deze periode. Voor dit onderzoek zal de fotografie van deze twee stromingen worden vergeleken. De belangrijkste punten waarin de ideologieën van het surrealisme en constructivisme van elkaar afwijken worden door de dichter, kunstfilosoof en kunstcriticus Herbert Read als volgt samengevat: 1. De objectieve houding van de constructivisten ten opzichte van de subjectieve houding van de surrealisten. 2. Een nadruk op het toeval en het onderbewustzijn bij het surrealisme staat tegenover de objectieve verbeelding van licht, kleur en ruimte waar de constructivisten naar streefden. 3. De invloed van het collectieve gedachtegoed van het communisme op het constructivisme en die van het individualisme op het surrealisme.<sup>5</sup> De visie van Herbert Read komt terug in het boek *History of Modern Art* (1968) van Harold Arnason, een toonaangevend handboek dat de canon van de moderne kunst probeert te omvatten.<sup>6</sup>

## Het surrealisme

De achtergrond van het surrealisme zal voor de helderheid van dit onderzoek kort worden uiteengezet. De grondlegger van het surrealisme is de dichter en criticus André Breton. In 1919 heeft hij samen met Louis Aragon, Paul Éluard en Philippe Soupault het tijdschrift *Littérature* opgericht. Hierbij werkten ze nog samen met de dadaïsten Tristan Tzara en Francis Picabia. Bij de publicatie van het *Manifeste du Surréalisme* in 1924, geschreven door André Breton, presenteert het surrealisme zich als een afzonderlijke stroming. De surrealisten werden geïnspireerd door de

---

<sup>4</sup> Baker 2016, (zie noot 1), p. 211.

<sup>5</sup> Herbert Read, 'What is Revolutionary art?', in: Charles Harrison & Paul Wood, *New Edition: Art in Theory 1900-2000, An anthology of Changing Ideas*, Blackwell 2003, p. 511.

<sup>6</sup> Harold H. Arnason, Elizabeth C. Mansfield (red.) *History of Modern Art. Painting, Sculpture, Architecture, Photography*, London 2013<sup>7</sup> (1968), pp. 207-337.

droomtheorieën en psychoanalyse van Sigmund Freud. Ze gaven in hun teksten uiting aan hun onderbewuste driften en gedachtes met behulp van de Freudiaanse vrije associatie methodes. Daarmee verzetten de surrealisten zich tegen de rationele regels en gedragscodes die de maatschappij de mens oplegde. Deze voornamelijk literaire kring werd rond 1924 aangevuld door verscheidene beeldend kunstenaars zoals André Masson, Max Ernst, Joan Miró en Man Ray.<sup>7</sup>

### **Relevante publicaties over surrealistische fotografie**

De rol van de fotografie binnen het surrealisme is een onderwerp dat al veelvuldig is onderzocht. Er zijn verschillende gerenommeerde auteurs die in de jaren zeventig en tachtig schreven over surrealistische fotografie. Als primaire bronnen gebruikten zij de theorie van André Breton en/of Georges Bataille, deze worden gezien als de leiders van de surrealistische beweging.

De kunsthistorica Rosalind Kraus heeft in *The photographic conditions of surrealism* (1981) en *The Optical Unconscious* (1993) willen aantonen dat fotografie zelfs een centrale rol innam binnen het surrealisme. De argumentatie van Rosalind Kraus is gebaseerd op de semiotiek en de psychoanalyse. Het boek *l'Amour Fou* (1985) over surrealistische fotografie schreef zij samen met kunsthistorica en curator Dawn Ades en Jane Livingston. De kunsthistoricus Hal Foster gaat in *Compulsive Beauty* (1993) uit van de psychoanalyse van Sigmund Freud en past het concept 'the uncanny' toe op de surrealistisch fotografie. Hij onderbouwt waarom dit effect van ongemak en doodsdrift het beste naar voren komt in de surrealistisch fotografie.

Recente publicaties tonen aan dat de rol van fotografie binnen het surrealisme nog steeds wordt onderzocht en beschreven. Kunstenaar en schrijver David Bate legt in *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent* (2003) uit wat surrealistische fotografie is vanuit een sociaal-maatschappelijke context. David Cunningham reageert in *The Literary Conditions of Surrealism* (2005) op Rosalind Kraus maar plaatst de surrealistische foto in een langere traditie, vanaf de Romantiek.

### **Het constructivisme**

Voor de vergelijking die plaatsvindt in dit onderzoek is ook de achtergrond van

---

<sup>7</sup> Elizabeth Legge, 'Nothing ventured: Paris Dada into Surrealism', in: David Hopkins, *A Companion to Dada and Surrealism*, Chicester 2016, p. 100.

het constructivisme van belang. Het constructivisme is een stroming die is geïnspireerd door het Russisch constructivisme maar zich vanaf 1920 verspreidde over Europa. Vladimir Tatlin wordt gezien als de oprichter van het Russisch constructivisme dat tijdens de Oktober Revolutie in 1917 is ontstaan. De invloed van Kubisme, Suprematisme en Futurisme is onder andere zichtbaar in de preoccupatie met geometrische vormen. De visie van de Russisch constructivisten om afstand te nemen van de traditionele schilder- en beeldhouwkunst en zich te richten op de toegepaste kunst, had vooral op de Bauhaus academie en de kunstbeweging De Stijl een grote impact.<sup>8</sup> Voor het Internationaal constructivisme in het Westen was de belangrijkste initiator El Lissitzky, die eind 1921 vanuit Moskou een bezoek bracht aan Berlijn. De belangrijkste vertegenwoordigers van het Internationaal constructivisme zijn Naum Gabo, Theo van Doesburg en László Moholy-Nagy.<sup>9</sup> Het optimisme over de moderne technologie zorgde voor artistieke experimenten in fotografie, film en typografie. De kunstenaars streefden naar een manier om het moderne dynamische leven, de nieuwe ervaring van licht en ruimte, te verbeelden.<sup>10</sup>

### **Relevante publicaties over constructivistische fotografie**

De belangrijkste publicaties voor het onderzoek naar constructivistische fotografie zijn van de kunstenaar, fotograaf en theoreticus László Moholy-Nagy. Hij was van groot belang voor de rol van de fotografie binnen het Internationaal constructivisme<sup>11</sup> en het Bauhaus. Door zijn invloedrijke visie op de constructivistische fotografie zal hij in dit onderzoek als belangrijkste primaire bron worden gebruikt. In 1923 schreef László Moholy Nagy voor het eerst over fotografie in zijn essay, *Light: A Medium of Plastic Expression*. Daarna schreef hij in 1925 een boek voor het Bauhaus curriculum, *Malerei Photographie Film*, waarin zijn vernieuwende blik op schilderkunst, fotografie en film wordt weergegeven. In zijn theorie van 'the new vision' benoemt hij de kracht van de fotografie als een medium van de moderne tijd. In 1928 legt hij deze visie verder uit in *The New Vision: From Material to Architecture*.

---

<sup>8</sup> László Moholy-Nagy, 'The New Vision. From Material to Architecture', in: *The New Vision and Abstract of an Artist*, vertaald door Daphne M. Hoffmann, New York 1947<sup>4</sup> (1928), p. 80.

<sup>9</sup> Benson 2003 (zie noot 2) p. 25.

<sup>10</sup> Read 1935: in: Harrison & Wood 2003 (zie noot 6) p. 511.

<sup>11</sup> In verband met de leesbaarheid zal in dit onderzoek vanaf nu worden gesproken over het constructivisme, waarmee het Internationaal constructivisme in Europa wordt bedoeld, niet te verwarren met het Russisch constructivisme.



Sinds de jaren zeventig zijn er verscheidene publicaties verschenen over constructivistische fotografie. De kunsthistoricus Stephen Bann geeft in *The Tradition of Constructivism* (1974) een uitgebreid beeld van de verspreiding van het constructivisme over Europa. De kunsthistoricus Benjamin Buchloh beschrijft in *From Facture to Factography* (1984) de overgang van schilderkunst naar fotografie binnen het constructivisme. In *Moholy-Nagy* benadrukt de kunsthistoricus Richard Kostelanetz de objectieve visie van László Moholy-Nagy. Caroline Fawkes ziet in *Photography and Moholy-Nagy's Do-It-Yourself Aesthetic* (1975) juist een experimentele vrije werkwijze terug in het fotografische werk van Moholy-Nagy.

De relevantie en actualiteit van dit onderwerp blijkt uit de volgende publicaties over constructivistische fotografie. *A "Schooling of the Senses": Post-Dada Visual Experiments in the Bauhaus Photomontages of László Moholy-Nagy and Marianne Brandt* (2009) van kunsthistorica Elisabeth Otto en *The Myth Reversed: Perspectives of László Moholy-Nagy* (2012) van kunsthistoricus Devin Fore.

### **Publicaties over de verschillen en overeenkomsten**

Publicaties waarin surrealistische en constructivistische fotografie met elkaar worden vergeleken blijken echter schaars. De literatuur geeft hierdoor vooral aanleiding de fotografie van deze stromingen los van elkaar te zien. Het combineren van deze perspectieven kan mogelijk leiden tot een nieuwe blik waarin stijl overstijgend naar fotografie kan worden gekeken. Deze veronderstelling heeft tot de volgende onderzoeksvraag geleid:

*Welke verschillen en overeenkomsten zijn er tussen surrealistische en constructivistische fotografie?*

Om deze hoofdvraag te beantwoorden zal ten eerste worden gekeken of de secundaire theorieën wel overeenkomen met de ideologische denkbeelden uit de jaren twintig en dertig. Ten tweede zal deze kennis worden gebruikt in de thematische beeldanalyses waarin de surrealistische en constructivistische fotografie met elkaar zal worden vergeleken. Hiervoor zijn de volgende thema's gekozen: Propaganda, Het Object, Seksualiteit en De Machine. De keuze voor deze thema's kwam voort uit een zoektocht naar de centrale thema's van het surrealisme en het constructivisme en waar zij elkaar eventueel overlappen in de fotografie. Afsluitend wordt er in de conclusie een antwoord gegeven op de onderzoeksvraag.

# 1. Surrealistische en constructivistische fotografie

In dit onderzoek zal, voor de vergelijking van de fotografische uitingen van beide stromingen, gebruik worden gemaakt van een beperkt aantal theoretische bronnen. Dit hoofdstuk geeft een vergelijking van deze bronnen aan de hand van de deelvraag: *Wat zijn de overeenkomsten en verschillen in de primaire en secundaire visies op surrealistische en constructivistische fotografie?* Om te beginnen worden de visies op surrealistische fotografie van André Breton (primaire bron) en Rosalind Krauss en Hal Foster (secundaire bronnen) met elkaar vergeleken. Daarna worden de constructivistische fotografie aan de hand van de visies van László Moholy-Nagy en Richard Kostelanetz, Caroline Fawkes en Benjamin Buchloh, waarbij de eerste een primaire bron is en de laatste secundaire bronnen zijn.

## 1.1 Surrealistische fotografie

### André Breton

Tijdens zijn dada periode schrijft André Breton een lovend statement over het medium fotografie. Hij herkent in de fotocollages van Max Ernst een van de latere surrealistische concepten 'convulsive beauty'. De surrealisten beschreven de ervaring van 'convulsive beauty' als een schok, een desoriënterende ervaring van de zintuigen. Zo kon een toevallige blik op een object het gevoel geven dat de normale wereld wegvalt. In het voorwoord van de Max Ernst tentoonstelling *Beyond Painting* (1921) geeft André Breton de vernieuwende kwaliteit van het medium fotografie aan. Breton schreef: *'The invention of photography has dealt a mortal blow to the old modes of expression, in painting as in poetry, where automatic writing, which appeared at the end of the nineteenth century, is a true photography of thought.'*<sup>12</sup>

In zijn surrealistische periode is hij minder uitgesproken over fotografie. In zijn surrealistische manifesten legt hij geen duidelijke nadruk op de rol van de fotografie binnen het surrealisme. Zijn mening over het medium fotografie geeft hij slechts terloops weer en is door zijn poëtische schrijfstijl multi-interpretabel. Hij lijkt zelfs in

---

<sup>12</sup> André Breton, voorwoord van Max Ernst zijn tentoonstelling *Beyond Painting*, mei 1921, in: Max Ernst, *Beyond Painting*, New York 1948. Geciteerd in: Dawn Ades, *Photomontage*, Londen 1976, p.19.

sommige opzichten teleurgesteld in het medium. Het vreemde is dat de surrealistische publicaties en tijdschriften als *La Revolution surrealiste* of *Minoature* grotendeels worden geïllustreerd met foto's. Desondanks heeft André Breton het maar één keer over fotografie in het eerste surrealistische manifest: '*Radio's? Fine. Syphilis? If you like. Photography? I don't see any reason why not? The cinema? Three cheers for darkened rooms.*'<sup>13</sup> André Breton. Breton schrijft vooral uitgebreid over de surrealistische schilderkunst in *Surrealism and Painting* (1928). Andere belangrijke surrealistische theoretici Pierre Naville en Louis Aragon spreken zich daarentegen juist uit tegen de surrealistische schilderkunst.<sup>14</sup>

### Rosalind Krauss en Hal Foster

Rosalind Krauss beargumenteert in de tekst *Photography in the Service of Surrealism* (1985) waarom fotografie wél een centrale positie inneemt binnen de surrealistische geschriften van André Breton. Zij gebruikt het surrealistische fenomeen 'convulsive beauty' om een eenheid aan te brengen in de surrealistische kunstwerken. André Breton benoemt deze term voor het eerst in 1924, in het eerste surrealistische manifest. '*The marvelous is always beautiful, anything marvelous is beautiful, in fact only the marvelous is beautiful.*'<sup>15</sup>

Rosalind Krauss constateert een tegenstrijdigheid in deze visie van André Breton. Volgens Breton zou automatisch schrijven (hetgeen niet alleen talig maar ook visueel kan zijn) een directe uitdrukking zijn van wat er is, in je onderbewustzijn, terwijl representatie dat niet zou zijn. Rosalind Krauss wil aantonen dat Breton, met zijn concept 'convulsive beauty' tegelijkertijd geïnteresseerd was in automatisch schrijven en in de representatie van de werkelijkheid. Fotografie is daarvoor het medium bij uitstek omdat daarmee het beste een directe afdruk te maken is van de zichtbare werkelijkheid. Daarnaast legt ze uit dat het fotografische beeld een vorm van schrijven is. De foto wordt vaak gezien als een objectieve verbeelding van de werkelijkheid maar de fotocollage heeft volgens Krauss bewezen dat een fotografisch

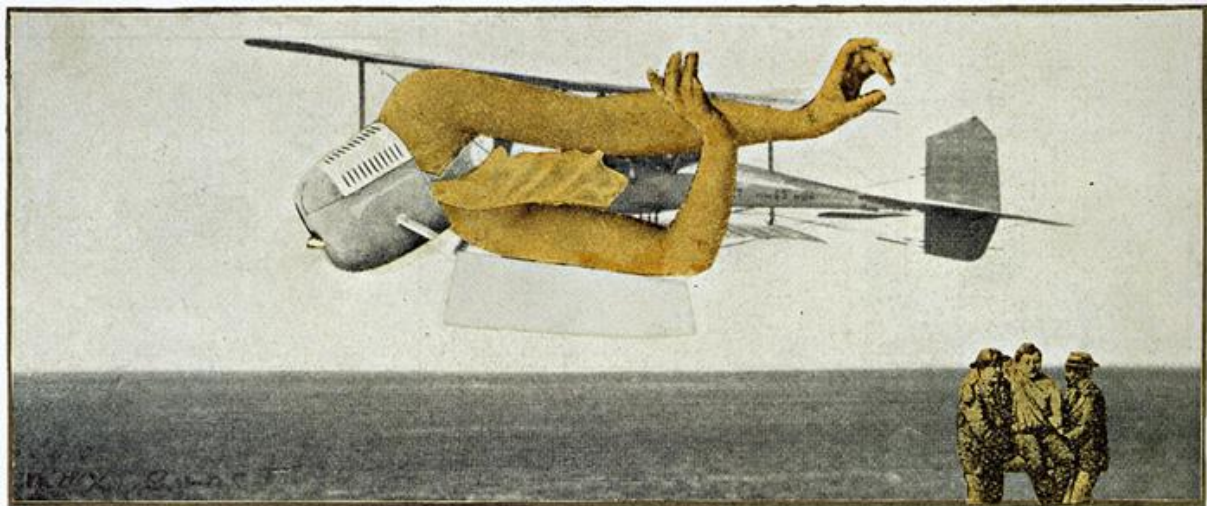
---

<sup>13</sup> André Breton, 'Manifeste du Surréalisme' (1924) in: Richard Seaver en Helen R. Lane *Manifestoes of Surrealism*, Michigan 1969, p. 46.

<sup>14</sup> Zelfs het bestaan van surrealistische schilderkunst wordt door Pierre Naville ontkend. "Masters, master-crooks, smear your canvases. Everyone knows there is no surrealist painting." Hij haalde meer visueel plezier uit straten, kiosken, automobilen, bioscopen en foto's. Pierre Naville, 'Beaux Arts', *La Révolution Surréaliste*, no. 3 (April 1925), p.27. Geciteerd in Dawn Ades, Rosalind Krauss, Jane Livingston, *l'Amour Fou. Photography & Surrealism*, New York 1985, p. 19.

<sup>15</sup> André Breton, 'Manifeste du Surréalisme' (1924) geciteerd in: Richard Seaver en Helen R. Lane *Manifestoes of Surrealism*, Michigan 1969, p. 14.

beeld een constructie is. De foto is namelijk in staat tot betekenisgeving en daarmee vergelijkbaar met taal. Talen zijn een voorbeeld van een constructie omdat het geheel bestaat uit woorden (tekens) die gezamenlijk (in een zin) betekenis geven.. Ze geeft als voorbeeld dat Louis Aragon de aparte collage-elementen van de fotocollages van Max Ernst vergelijkt met woorden ('zie afb.1').<sup>16</sup> De losse collage-elementen geven gezamenlijk een betekenis aan het beeld. Tegelijkertijd is de onbewerkte foto een directe afdruk van de werkelijkheid oftewel *écriture automatique*. Daarmee herbergt de fotografie die twee kanten in zich, enerzijds representatie door betekenisgeving (tekens) en anderzijds afbeelding van de werkelijkheid (automatisch schrijven).<sup>17</sup> Dat is de kern van de surrealistische fotografie.



Afbeelding 1. Max Ernst, *Untitled of The Murdering Airplane*, 1920, collage van fotofragmenten op papier, 6.35 cm x 13.97 cm, Privécollectie, Verenigde Staten. Foto: Dawn Ades, *Photomontage*, London 1976, afb. 62.

Surrealistische fotografen passen verschillende methodes toe om de werkelijkheid in symbolische tekens te kunnen vertalen. Doordat er sprake is van tekens is er sprake van een overeenkomst met taal. Rosalind Kraus wil aantonen dat al deze methoden erop gericht zijn het dubbele karakter van de fotografie tot

---

<sup>16</sup> Louis Aragon, 'La Peinture au défi', in *Les Collages*, Paris 1965, p. 44, in: Dawn Ades, *Photomontage*, London 1976, p. 8.

<sup>17</sup> Rosalind Krauss, 'Photography in the Service of Surrealism', in: Dawn Ades, Rosalind Krauss, Jane Livingston, *L'Amour Fou. Photography & Surrealism*, New York 1985, p. 24.

uitdrukking te brengen. Enerzijds is het een directe afspiegeling van de werkelijkheid en anderzijds is het tegelijkertijd een representatie van de werkelijkheid door er een teken van te maken. De fotocollage toont het maakbare karakter van de fotografie doordat de beelden zijn geknipt en geplakt tot een geheel. Volgens Rosalind Krauss is de fotocollage vooral een dadaïstische methode. Op de fotocollage zie je namelijk duidelijk dat de foto niet een directe afspiegeling van de werkelijkheid is door de zichtbaarheid van het knipwerk. De fotomontage<sup>18</sup> daarentegen is veel meer gebruikt door de surrealisten omdat daar de naden en knipranden onzichtbaar zijn. De surrealisten gebruikten voor hun fotomontages donkere kamer technieken zoals combinatie printen, dubbele belichting, solarisatie, negatiedruk, en herhaling (doubling) maar ook kadrering, om een vervreemdend effect tot stand te brengen.



Afbeelding 2. Man Ray, *Demain (tomorrow)*, 1924, fotomontage, afmetingen niet gevonden, MoMA, Paris. Foto: Dawn Ades, Rosalind Krauss, Jane Livingston, *l'Amour Fou. Photography & Surrealism*, New York 1985, p. 149.

---

<sup>18</sup> Dawn Ades legt in *Photomontage*, Londen 1976, p.9, uit dat de definities van fotocollage of fotomontage in de literatuur niet eenduidig worden toegepast. Daarom omvat ze in haar boek werken die 'predominantly' voornamelijk bestaan uit foto's. Waarbij ze geen onderscheid maakt in de techniek waarmee deze manipulatie in de foto tot stand is gebracht. Of dit nu knippend en plakkend (collage) of met donkere kamer technieken (montage) is gebeurd. In dit onderzoek wordt deze brede definitie van het woord fotomontage aangehouden.

De 'doubling' vindt Rosalind Krauss de sterkste manier waarop de foto dit effect van surrealiteit, 'the linguistic hold on the real,'<sup>19</sup> behoudt. 'Doubling' is een duplicering van het beeld, een duplicering van een bestaande foto (foto van een foto) of van de realiteit en daar een foto van. Door de verdubbeling wordt de afdruk van de werkelijkheid een teken. De fascinatie met 'doubling' ziet Rosalind Krauss terug in alle surrealistische fotografie (bijv. afb. 2.), die daarmee aantoont dat de werkelijkheid bestaat uit tekens, dat de wereld een constructie is. Vanuit deze semiotische invalshoek legt ze uit dat een foto een index is, een directe verwijzing naar de werkelijkheid. Tegelijkertijd is een foto ook een icoon, wat een gelijkenis heeft met hetgeen waarnaar het verwijst. Deze theorie komt van de structuralistische semioticus Roland Barthes, die Krauss toepaste op de surrealistische fotografie. Rosalind Krauss zegt dat André Breton bij het beschrijven van zijn begrip 'convulsive beauty' in *L'Amour Fou* (1937) momenten illustreert waarop de werkelijkheid zich vervormt tot een 'teken'.<sup>20</sup> Daarmee smeedt ze Bretons definitie van schoonheid vanuit de semiotiek tot een eenheid en illustreert ze dat de beste uitingsvorm hiervan de fotografie is.



Afbeelding 3. André Kertész, *Distortion #29*, 1933, gelatine zilverdruk, 17.8 x 22.2 cm, Pace-Macgill Gallery, New York. Foto: Dawn Ades, Rosalind Krauss, Jane Livingston, *L'Amour Fou. Photography & Surrealism*, New York 1985, p.103.

---

<sup>19</sup> Krauss 1985 (zie noot 17), p. 31.

<sup>20</sup> Krauss 1985 (zie noot 17), pp. 15-54.

Hieruit kan worden geconcludeerd dat het concept convulsive beauty een onverwacht surrealistisch element is dat opduikt binnen de bekende realiteit. Maar we kunnen dit ook interpreteren vanuit een psychoanalytisch perspectief, daarbij gaat het niet alleen om de esthetische ervaring, maar vooral om de samenkomst van onbewuste (onderdrukte) angsten met de realiteit. Hal Foster heeft het in *Compulsive Beauty*<sup>21</sup> (1993) over dit aspect wat hij 'the Uncanny' noemt. Dit is op een concept van de psychoanalyse van Sigmund Freud gebaseerd, waarbij een alledaags object een ervaring van ongemak, verwarring of morbide angst oproept. Volgens Hal Foster wilden de surrealisten via dit effect onderdrukte driften naar boven halen en daarmee de rationele wereld verstoren.<sup>22</sup> Zijn nadruk op de psychoanalyse van Freud zorgt voor een andere lezing van de term convulsive beauty. De fotoseries *Distortion* ('zie afb.3') van André Kertész en *La Poupée* ('zie afb.4') van Hans Bellmer, verbeelden op extreme wijze de naargeestige ervaring van the uncanny.



Afbeelding 4. Hans Bellmer, *La Poupée*, 1936, gelatine zilverdruk, 11.7 x 7.6 cm, MoMA, New York. Foto: Website MoMA <[https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/hans-bellmer-plate-from-la-poupee-1936](https://www.moma.org/learn/moma_learning/hans-bellmer-plate-from-la-poupee-1936)> (13-08-2017)

---

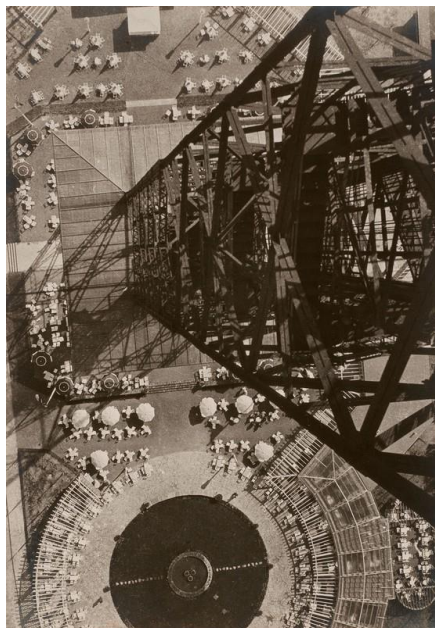
<sup>21</sup> Hal Foster past de term 'convulsive beauty' iets aan naar 'compulsive beauty'.

<sup>22</sup> Hal Foster, *Compulsive Beauty*, Massachusetts 1993, pp. 1-53.

## 1.2. Constructivistische fotografie

### László Moholy-Nagy

De constructivist László Moholy-Nagy wordt in dit onderzoek aangedragen als een essentiële primaire bron door zijn invloedrijke visie op fotografie. Hij is vooral bekend geworden om zijn teksten over de zogenaamde 'New Vision', een term voor het nieuwe visuele perspectief dat de fotografie gaf aan het menselijk oog en het zicht op de werkelijkheid.<sup>23</sup> De camera geeft een nieuw beeld van de wereld door close-ups, camera-loze fotografie en x-rays. Op deze manier zal de fotografie leiden tot een nieuwe objectieve blik op de wereld ('zie afb. 5'). *"The secret of their effect is that the photographic camera reproduces the purely optical image and therefore shows the optically true distortions, deformations, foreshortenings, etc., whereas the eye together with our intellectual experience, supplements perceived optical phenomena by means of association and formally and spatially creates a conceptual image. Thus in the photographic camera we have the most reliable aid to a beginning of objective vision."* László Moholy-Nagy.<sup>24</sup>



Afbeelding 5. László Moholy-Nagy, *Photograph (Berlin Radio Tower)*, 1928, gelatine zilverprint, 36 x 25,5 cm, The Art Institute of Chicago. © 2017 Artists Rights Society (ARS), New York, Foto: Mathew S. Witkovsky, *Moholy-Nagy: Future Present*, uitgave bij tent. New York (Solomon R. Guggenheim Museum), Chicago 2016, p. 103.

<sup>23</sup> Moholy-Nagy, 1947<sup>4</sup> (1928) (zie noot 8), pp. 76-80.

<sup>24</sup> László Moholy-Nagy, 'Malerie, Fotografie, Film', in Janet Seligman, *Painting Photography Film*, London 1969 (1925), p.28.



De waarde die hij hechtte aan de camera hing samen met zijn geloof in de objectiviteit van het apparaat. Hij geloofde dat de camera niet door verwachting of gewoonte werd beïnvloed zoals bij het menselijk oog wel het geval is. De camera legde de objectieve werkelijkheid waarheidsgetrouw vast en kon niet worden beïnvloed door de bedoeling van de maker. De structuren en zorgvuldige composities op de foto's van Moholy-Nagy worden versterkt door een strakke kadrering. Verder wilde hij door middel van close-up fotografie zijn fascinatie met 'factura' (de materiële kwaliteit van het oppervlak) zichtbaar maken.<sup>25</sup>

Tussen 1923 en 1928 was Moholy-Nagy docent bij de kunstacademie Het Bauhaus in Weimar Duitsland. Door zijn rol als onderwijzer en maker van de Bauhausbücher<sup>\*26</sup> had hij veel invloed op studenten zoals Marianne Brandt en Herbert Bayer. Hierdoor kan zijn fotografisch werk worden gezien als kenmerkend voor de constructivistische fotografie van het Bauhaus.

Naast foto's maakte Moholy-Nagy ook fotogrammen. Een fotogram wordt gemaakt door voorwerpen op een lichtgevoelig oppervlak te leggen en vervolgens af te drukken.<sup>27</sup> Moholy-Nagy geloofde dat deze techniek, waarvoor geen camera wordt gebruikt, het beste objecten in beweging kon vastleggen.<sup>28</sup> László Moholy-Nagy geeft in zijn constructivistische visie het medium fotografie een belangrijke rol: '*A knowledge of photography is just as important as that of the alphabet. The illiterates of the future will be ignorant of the use of camera and pen alike.*'<sup>29</sup> Hij vond dat kennis van fotografie net zo belangrijk was als kunnen lezen en schrijven.

Overigens noemde Moholy-Nagy zichzelf geen constructivist, in *Isms of Art* in 1926 geeft hij zijn visie op de verdeling van beeldende kunst in stromingen. '*[...] in the art terminology of our day the isms' have become the sole means of classification. But in reality there is no such thing as an Ism but only the work of individual artists who have succeeded in achieving a conformity between their vision and the subconscious aspirations of their times.*'<sup>30</sup> Hieruit blijkt dat Moholy-Nagy niet

---

<sup>25</sup> Mathew S. Witkovsky (red.), Carol S. Eiel, Karole P.B. Vail, *Moholy-Nagy: Future Present*, uitgave bij tent. New York (Solomon R. Guggenheim Museum), Chicago (The Art Institute of Chicago), Los Angeles (Los Angeles County Museum of Art), 2016, p. 114.

<sup>26</sup> \* Boeken voor het Bauhaus curriculum.

<sup>27</sup> Witkovsky 2016 (zie noot 23), p. 188-89

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> Witkovsky 2016 (zie noot 23), pp. 292-293.

<sup>30</sup> László Moholy-Nagy, 'Isms of Art', *Vivos Voco*, V/8-9 (Leipzig 1926) geciteerd in: Richard Kostelanetz, *Moholy-Nagy*, New York 1970, p. 35.

leek te geloven dat beeldende kunst, en daarmee zijn eigen beeldend werk, in te delen zou zijn in stromingen (ismes).<sup>31</sup>

### **Richard Kostelanetz, Caroline Fawkes en Benjamin Buchloh**

De rol van de fotografie binnen de constructivistische theorie van László Moholy-Nagy is in de jaren zeventig en tachtig opnieuw geanalyseerd. Richard Kostelanetz voegde in *László Moholy-Nagy* een aantal biografische teksten van Moholy-Nagy samen en gaf afsluitend een analytische beschrijving van zijn oeuvre. Richard Kostelanetz legt de nadruk op de objectieve uitgangspunten in de geschriften en beeldend werk van Moholy-Nagy.<sup>32</sup> De Bauhaus fotografie wordt doorgaans gekenmerkt door strakke composities, grafische lettertoevoegingen, licht-donker effecten en vogel- of kikvors-perspectieven.<sup>33</sup> Met deze methodes kon de wereld van moderne technologie op objectieve wijze worden vastgelegd. Het vastleggen van individuele of subjectieve thema's paste niet bij de apolitieke houding van het Bauhaus. De school geloofde dat een collectieve en objectieve visie bijdroeg aan de verwezenlijking van een betere wereld.<sup>34</sup> Deze opinie over het systematische, constructieve karakter van de constructivistische fotografie is breed geaccepteerd door kunsthistorici.<sup>35</sup>

Caroline Fawkes onderzoekt in *Photography and Moholy-Nagy's Do-It-Yourself Aesthetic* in 1975 de artistieke vrijheid die uit de kunstwerken van Moholy-Nagy spreekt. Zij beschrijft bijvoorbeeld de experimentele wijze waarmee Moholy-Nagy het fotogram inzette om licht als beeldend middel te laten dienen. *"Where, on the practical level, he advocates systematic investigation of the potential inherent in any material and any medium, old or new, what he conceives of as systematic appears as almost random by comparison with more recent neo-Constructivist and systems-based work. He laid great store by chance discoveries, and would generally set about working in an unfocused 'what would happen if...?' frame of mind."*<sup>36</sup>

---

<sup>31</sup> Moholy-Nagy 1970 (zie noot 30), p. 35.

<sup>32</sup> Richard Kostelanetz, *Moholy-Nagy*, New York 1970, p. 212.

<sup>33</sup> Herbert Read, *What is Revolutionary art?* 1935, in: Charles Harrison & Paul Wood, *New Edition: Art in Theory 1900-2000, An anthology of Changing Ideas*, Blackwell 2003, p. 512.

<sup>34</sup> Allan C. Greenberg (red.), *Artists and Revolution. Dada and the Bauhaus, 1917-1925*, Michigan 1979, pp. 172-175.

<sup>35</sup> Arnason 2013<sup>7</sup> (1968) (zie noot 6) pp. 275-296.

<sup>36</sup> Caroline Fawkes, 'Photography and Moholy-Nagy's Do-It-Yourself Aesthetic', in: Peninah R. Petruck(red.), *The Camera Viewed. Writings on Twentieth-century Photograph. Volume 1: Photography Before World War II*, New York 1975, p.196.

Caroline Fawkes noemt de aanpak van Moholy-Nagy minder systematisch en meer gericht op toeval, dan blijkt uit zijn geschriften of uit de vergelijking met andere constructivistische kunstenaars uit zijn tijd.<sup>37</sup>

Kunsthistoricus Benjamin Buchloh heeft het in *From Facture to Factography* (1984) voornamelijk over de ontwikkeling van de fotomontage en hoe die werd ingezet als politiek middel. Want hoewel de fotomontage bewerkt is en/of bestaat uit verschillende foto's werd hij in die tijd sneller aangenomen als een afdruk van de werkelijkheid. Benjamin Buchloh beschrijft hoe het gebruik van de fotomontage als propaganda zich vanuit het Russisch constructivisme verspreidt over Europa. Daarnaast onderzoekt hij waarom Russische kunstenaars als El Lissitzky en Alexander Rodchenko van schilderen overgaan op fotograferen. Het onderzoek naar 'factura', of textuur, wat de Russische constructivisten onderzochten in hun schilderijen, zou bij westerse constructivisten als Moholy-Nagy voortgezet zijn in de fotografie (of 'factography' zoals Benjamin Buchloh het noemt).<sup>38</sup>

Uit dit hoofdstuk bleek dat de rol van de fotografie binnen het surrealisme door, de oprichter van het surrealisme, André Breton niet helder benoemd. In de jaren zeventig en tachtig geven Rosalind Krauss en Hal Foster de fotografie echter een centrale positie binnen het surrealisme. Zij beargumenteren deze visie met behulp van de termen convulsive beauty, automatisme en the uncanny. Daarmee verschilt de nadruk op de fotografie binnen het surrealisme, in de visies van de primaire en secundaire bronnen.

Daarentegen wordt door László Moholy-Nagy, de primaire bron van het constructivisme, het belang van de fotografie duidelijk benoemd. Toch benaderen, de secundaire bronnen, Benjamin Buchloh, Richard Kostelanetz en Caroline Fawkes zijn constructivistische visie op fotografie allemaal anders. Benjamin Buchloh bekijkt de constructivistische fotografie vanuit een voornamelijk politieke invalshoek. Richard Kostelanetz vertegenwoordigt de gangbare visie op constructivistische fotografie, waarbij de geschriften van Moholy-Nagy worden ingezet om de objectieve en systematische aard van de fotografie te onderbouwen. Deze aanpak staat tegenover de nadruk die Caroline Fawkes legt op de experimentele aard van de fotografie in het leven en werk van Moholy-Nagy.

---

<sup>37</sup> Fawkes 1975 (zie noot 34), p, 196.

<sup>38</sup> Benjamin H.D Buchloh, 'From Faktura to Factography', *October*, Vol 30 (Herfst,1984), pp. 82-119.



Het verband tussen Russisch-constructivistische fotografie en een propagandistische boodschap is door vele kunsthistorici onderzocht en beaamd.<sup>39</sup> De kunstwerken van de Russische kunstenaars Alexander Rodchenko en El Lissitzky ('zie afb. 2') zijn bekende voorbeelden van communistische propaganda. Deze foto's worden gezien als propaganda omdat ze door de Russische overheid werden gebruikt om de publieke opinie te beïnvloeden.<sup>40</sup> Werd de fotografie van de surrealisten en de (westerse) constructivisten ook ingezet voor politieke propaganda?



Afbeelding 8. Herbert Bayer, *Fotomontage voor de brochure van de tentoonstelling Deutschland Ausstellung*, 1936, fotomontage, afmetingen niet gevonden, J. Paul Getty Museum. Foto: Benjamin H.D Buchloh, 'From Faktura to Factography', *October*, Vol 30 (Herfst,1984) p. 119.

De invloed van de kunstenaars Alexander Rodchenko en El Lissitzky, van het Russisch constructivisme, op de constructivist László Moholy-Nagy was groot.<sup>41</sup> Als Bauhausdocent werd van hem een apolitieke houding verwacht omdat de Bauhaus academie in Duitsland een houding van politieke neutraliteit aannam. Desondanks werden ze rond 1932 van een procommunistische houding beschuldigd. Deze kritiek ging waarschijnlijk over László Moholy-Nagy die, hoewel hij nooit expliciet lid was van een politieke partij, sympathiseerde met de idealen van het communisme.<sup>42</sup> De fotografische kunstwerken van László Moholy-Nagy lijken over het algemeen

<sup>39</sup> Buchloh 1984 (zie noot 38) pp. 117-119.

<sup>40</sup> Buchloh 1984 (zie noot 38) pp. 89-90.

<sup>41</sup> Elizabeth Otto, *A "Schooling of the Senses": Post-Dada Visual Experiments in the Bauhaus Photomontages of László Moholy-Nagy and Marianne Brandt*, New York 2009, p. 91.

<sup>42</sup> Greenberg 1979 (zie noot 32), p. 175.

inderdaad niet te reageren op de politiek-economische situatie. Daarom is de fotomontage<sup>43</sup> *Militarismus* ('zie afb. 7') uitzonderlijk. De fotomontage kan worden opgevat als een reflectie op de politiek-economische situatie in Duitsland. De fragmenten van een oorlogstank en gevallen lichamen lijken een verwijzing naar de Eerste Wereldoorlog.

De gangbare opvatting dat constructivistische fotografen, gelieerd aan het Bauhaus, nooit politieke boodschappen overbrachten kan verder in twijfel worden getrokken door de *Fotomontage voor de brochure van de tentoonstelling Deutschland Ausstellung*, van Herbert Bayer ('zie afb. 8').<sup>44</sup> Van 1921 tot 1928 was de typograaf, schilder, fotograaf en architect Herbert Bayer student en docent aan het Bauhaus. Herbert Bayer maakte deze fotomontage voor de *Deutschland Ausstellung*, in opdracht van het nationaalsocialistische regime. Het is een ideaalbeeld dat het naziregime gebruikten om de mening van het volk te beïnvloeden. De kunsthistoricus Benjamin Buchloh beaamt in *Faktura to Factography* dat niet alleen in Rusland maar ook in Duitsland de fotomontage als propaganda werd ingezet.<sup>45</sup>

Een herkenbare politieke boodschap is bij surrealistische foto's meestal niet direct zichtbaar omdat de surrealisten de rationele aspecten van de maatschappij verwierpen. De surrealisten speelden met traditioneel-maatschappelijke conventies en daarom is het niet duidelijk of bijvoorbeeld de titel van hun tijdschrift, *La Révolution Surréaliste*, ironisch of politiek bedoeld is. In de visie van André Breton zitten wel communistische elementen, zo schreef hij in het eerste surrealistische manifest: *'The authentic art of today is hand in glove with the social function of revolution: art, like the latter, aims to confuse and destroy capitalist society.'*<sup>46</sup> Surrealistische fotografen concentreerden zich op de verbeelding van het onderbewustzijn, wat opgevat kan worden als een vorm van kritiek op de rationeel ingestelde samenleving.

Surrealistische fotografen werkten wel vaker in opdracht van de Parijse mode/reclame industrie. De definities van reclame en propaganda liggen

---

<sup>43</sup> (of 'photoplastics', de naam die Moholy-Nagy hieraan gaf)

<sup>44</sup> Read 1935: in: Harrison & Wood 2003 (zie noot 6), pp. 510-514.

<sup>45</sup> Buchloh 1984 (zie noot 38) pp. 117-119.

<sup>46</sup> André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, Parijs 1924, geciteerd in Nathalia Brodskaja, *Surrealism: Genesis of a Revolution*, New York 2009, p.59.

overwegend dichtbij elkaar. Ze proberen beiden de mens, zijn mening en zijn gedrag te beïnvloeden. Commerciële opdrachten kunnen opgevat worden als propaganda voor de kapitalistische samenleving. De kunstenaars Man Ray en Max Ernst werkten bijvoorbeeld in opdracht van het balletgezelschap *Les Ballets Russes* ('zie afb. 9'). André Breton was het niet eens met deze samenwerking omdat *Les Ballets Russes* sterke banden had met de elitaire bourgeoisie. Aangenomen wordt dat surrealistische kunstenaars voornamelijk uit financiële redenen commerciële opdrachten aannamen. Man Ray werkte bijvoorbeeld in opdracht van Vogue, Vanity Fair en Harper's Bazaar. Opvallend is wel dat de grens tussen reclame en kunst door Man Ray minder duidelijk is afgebakend. Hij gebruikte bijvoorbeeld zijn schilderij *Observatory Time - The Lovers (A l'heure de l'observatoire, les Amoureux)* als achtergrond bij deze foto ('zie afb. 10') voor de voorpagina van het modetijdschrift Harper's Bazaar.<sup>47</sup>

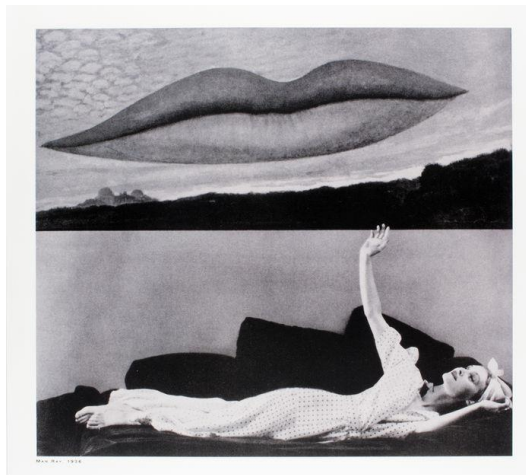


Afbeelding 9. Man Ray, *Serge Lifar dans Roméo et Juliette*, 1926, gelatine zilverprint, 21.7 x 15 cm, collectie en locatie niet gevonden. Foto: Artnet: <[http://www.artnet.com/artists/man-ray/serge-lifar-in-romeo-and-juliet-sGEvFwHPhs6q6\\_m1PzHTg2](http://www.artnet.com/artists/man-ray/serge-lifar-in-romeo-and-juliet-sGEvFwHPhs6q6_m1PzHTg2)> (12-08-2017).

---

<sup>47</sup> Dawn Ades, 'Instrument of a New Vision. Photography in the First Machine Age', in: Simon Baker, Shaoir Mavlian, *The Radical Eye, Modernist Photography from the Elton John collection*, uitgave bij tent. London (Tate Modern), New York 2016, pp. 34-36.

De fotografie van de constructivisten was over het algemeen apolitek van aard.<sup>48</sup> Desalniettemin zijn er uitzonderingen zoals de fotomontage *Militarismus* ('zie afb. 7') van Moholy-Nagy of de fotomontage voor de *Prensa* tentoonstelling ('zie afb. 8') van Herbert Bayer, die zijn gebruikt als propaganda voor het nationaalsocialistisch regime. Eventuele politieke boodschappen zijn bij surrealistische foto's meestal niet direct zichtbaar. Wel wordt hun focus op het onderbewustzijn van de mens gezien als kritiek op de rationele samenleving. De communistische idealen die sommigen surrealisten, zoals André Breton, hadden komen niet nadrukkelijk naar voren in de fotografie. De commerciële opdrachten van Man Ray werden wel gebruikt als reclame, wat gezien kan worden als een milde vorm van propaganda. De irrationele foto's van de surrealisten waren mogelijk minder bruikbaar voor de uiting van heldere politieke boodschappen. De constructivistische fotografie van het Bauhaus in Duitsland was overwegend apolitek. Bij uitzondering werden de foto's gebruikt voor de uiting van een politiek of propagandistisch statement.



Afbeelding 10. Man Ray, *Fashion editorial for Harper's Bazaar*, 1936, gelatine zilverprint van vrouw voor schilderij, afmetingen en locatie niet gevonden.

---

<sup>48</sup> Overigens heeft het Bauhaus vele posters geproduceerd voor tentoonstellingen waarin typografie en fotografie met elkaar gecombineerd werden. De combinatie van beeld en tekst zorgt al snel voor het overbrengen van een boodschap, daarentegen zijn de teksten van het Bauhaus in eerste instantie niet politiek bedoeld.



## 2.2 Het object

Surrealistische fotografen tonen een interesse voor objecten die een psychologisch effect bij de kijker teweegbrengen. Daarentegen lijken constructivisten vooral geïnteresseerd in rationeel meetbare objecten en hun plaatsing in de ruimte.<sup>49</sup> Welke verschillen en overeenkomsten zijn er in de foto's, die de surrealistische en constructivistische, maakten van objecten?

Bij het surrealisme is het gevonden object, of l'objet trouvé, een terugkerend onderwerp.<sup>50</sup> In deze vaak alledaagse objecten kon convulsive beauty gevonden worden. Het effect hiervan kon niet alleen in objecten maar ook in gedichten, schilderijen, foto's en op mysterieuze plekken gevonden worden. Zoals in de straten van Parijs, in de weerspiegeling van winkelruiten of in combinaties van beelden of objecten die samen een andere realiteit suggereren.<sup>51</sup>



Afbeelding 11. Moholy-Nagy, *Dolls*, 1926, gelatine zilverprint, 23.5 x 17.5 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. Foto: Metropolitan Museum of Art < <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/283291> > (05-08-2017)

---

<sup>49</sup> Read 1935: in: Harrison & Wood 2003 (zie noot 6), pp. 510-514.

<sup>50</sup> Krauss 1985 (zie noot 17), p. 35.

<sup>51</sup> Krauss 1985 (zie noot 17), pp. 24-40.

Hoewel de fascinatie met convulsive beauty en the uncanny bij uitstek zichtbaar is in surrealistische fotografie zijn er ook uitzonderingen. Bijvoorbeeld de foto *Dolls* ('zie afb. 11') gemaakt door László Moholy-Nagy. Een foto die ondanks de constructivistisch ruimtelijke compositie, waarbij de verticale en horizontale vlakken door een patroon van licht en schaduw tot een eenheid worden gesmeed, een sterke associatie opwekt met het onheilspellende effect van the uncanny. Vergelijkbaar met *La Poupée* ('zie afb. 7') van Hans Bellmer is, het gefotografeerde onderwerp, de pop. De schaduw van het hek lijkt de poppen in *Dolls* ('zie afb. 11') gevangen te houden. Het omineuze effect wordt verder versterkt door de tegenstelling van naakte kwetsbaarheid van de poppen met de hun omringende zwarte schaduwen. Daarmee wekt de foto een naargeestig voorgevoel van geweld en angst op, dat eerder past bij het surrealisme dan bij de gemechaniseerde utopische idealen van de constructivisten.<sup>52</sup>



Afbeelding 12. Herbert Bayer, *Lonely Metropolitan*, 1932, Foto op papier, 26.8 x 34 cm, Victoria and Albert Museum, London. Foto: Dawn Ades, *Photomontage*, London 1976, afb. 76.

---

<sup>52</sup> Fawkes 1975 (zie noot 34), p. 193.

De foto *Lonely Metropolitan* ('zie afb. 12') van de constructivist Herbert Bayer wekt ook sterke associaties op met het surrealisme. Op de foto is de techniek van duplicering<sup>53</sup> die Rosalind Krauss noemt als een kenmerk van surrealistische fotografie toepasbaar. Daarbij doet het ontbreken van diepte en de fragmentarische voor- en achtergrond denken aan het werk van de surrealistische kunstenaar René Magritte.



Afbeelding 14. Herbert Bayer, *Metamorphosis*, 1936, fotomontage, 33 x 43,2 cm, Marlborough Gallery, New York. Foto: Dawn Ades, *Photomontage*, London 1976, afb. 93.



Afbeelding 13. Man Ray, *Mathematical Object*, 1934-35, gelatine zilverprint, 30 x 23.3 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, California. Foto: Weston Naef, *Man Ray: Photographs from the J. Paul Getty Museum*, California 1998, p. 78.

Bij de constructivistische fotografie van het Bauhaus is een fascinatie voor het meetbare object en voor geometrische vormen waarneembaar. Moholy-Nagy geloofde dat het objectieve beeld van de werkelijkheid door de camera binnen handbereik was. Het fotograferen van meetbare objecten of het vanuit vogel- of kikkvorsperspectief fotograferen van alledaagse objecten droeg bij aan het vastleggen van een onbevooroordeeld beeld van de wereld. Uit de geschreven teksten van Moholy-Nagy lijkt hij op een zeer formele wijze te kijken naar voorwerpen en minder naar de onderliggende associaties die ze konden oproepen.<sup>54</sup> Constructivistische foto's en illustraties van Bauhaus student en docent Herbert Bayer tonen ook een preoccupatie met geometrische objecten. Deze fascinatie voor het meetbare object is

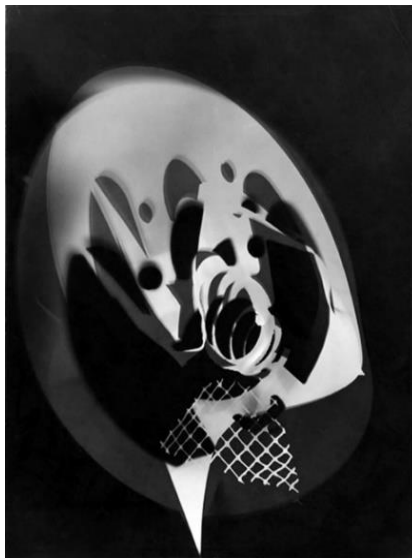
---

<sup>53</sup> \* of 'doubling'.

<sup>54</sup> Kostelanetz 1970 (zie noot 32), p. 212.

over het algemeen niet aanwezig bij de surrealisten. Een uitzondering hierop is de foto *Mathematical object* ('zie afb. 14') van Man Ray die door zijn onderwerp en titel zeer constructivistisch aandoet.

Sommige constructivistische fotomontages wijken af van dit gangbare onderwerp. Zo toont *Metamorphosis* ('zie afb. 13') van Herbert Bayer de fascinatie voor geometrische objecten. Echter is de toevoeging van een romantisch landschap in de achtergrond een vreemde toevoeging. Dit venster doet klassiek en schilderachtig aan en past niet binnen het gangbare beeld van de constructivistische fotografie.<sup>55</sup> Zelfs de foto's van László Moholy-Nagy zouden volgens Caroline Fawkes niet geheel passen in de constructivistische visie die hij overbracht in zijn geschriften. Zij beschrijft de experimentele werkwijze van Moholy-Nagy als afwijkend van zijn geschriften. Volgens haar is zijn fascinatie voor geometrische objecten vooral zichtbaar in zijn schilderijen. Uit zijn fotografische werken blijkt dat hij zich niet beperkte tot geometrische objecten maar allerlei voorwerpen uit het dagelijks leven als onderwerp koos en met diverse technieken experimenteerde, wat niet lijkt te passen in zijn zoektocht naar 'objective vision'.<sup>56</sup>



Afbeelding 15. László Moholy-Nagy, *Photogram*, 1938, gelatine zilverfotogram, 50.1 x 40.2 cm, The Art Institute of Chicago, Chicago. Foto: Mathew S. Witkovsky (red.), Moholy-Nagy: Future Present, uitgave bij tent. New York (Solomon R. Guggenheim Museum), Chicago, 2016, p. 114.

<sup>55</sup> Ades 1976 (zie noot 3), p. 21-22.

<sup>56</sup> Fawkes 1975 (zie noot 34), p. 175-196.

De fotogrammen van Moholy-Nagy ('zie afb. 15'), waarmee hij rond 1920 begon, zijn een voorbeeld van deze experimentele manier van werken. Een belangrijk element voor de keuze van objecten voor zijn fotogrammen was lichtval.<sup>57</sup> Moholy-Nagy gebruikte verschillende objecten om te onderzoeken hoe licht als een gecontroleerd materiaal (zoals kleur) in een kunstwerk toegepast kon worden: *'The photogram appears to be a bridge leading to new visual creation for which canvas, paint-brush and pigment cannot serve... the materialization of light, hitherto secondary becomes more direct.'*<sup>58</sup> Hij maakte gebruik van het fotogram omdat die hem op directe wijze in staat stelde met het effect van licht te experimenteren.<sup>59</sup>



Afbeelding 16. Man Ray, *Rayograph*, gelatine zilver-rayogram, 28.2 x22.5 cm., locatie niet gevonden. Foto: Mathew S. Witkovsky, *Moholy-Nagy: Future Present*, uitgave bij tent. New York (Solomon R. Guggenheim Museum), Chicago (The Art Institute of Chicago), Los Angeles (Los Angeles County Museum of Art), 2016, p. 128.

---

<sup>57</sup> Witkovsky 2016 (zie noot 23), p.188-90.

<sup>58</sup> Witkovsky 2016 (zie noot 23), p.188.

<sup>59</sup> Witkovsky 2016 (zie noot 23), p.189.

Opmerkelijk is dat de surrealist Man Ray rond 1921 gebruikmaakte van dezelfde techniek maar dat hij ze rayogrammen noemde ('zie afb. 16').<sup>60</sup> De resultaten van Man Ray en Moholy-Nagy zijn formeel gezien zeer vergelijkbaar. Uiteraard blijft de aanpak en achterliggende gedachte verschillend. Moholy-Nagy bewoog de objecten en experimenteerde met verschillende lichtbronnen om licht en beweging vast te kunnen leggen, terwijl Man Ray vooral de compositie lijkt te laten bepalen door de toevallige plaatsing van objecten.<sup>61</sup>

Surrealistische fotografen tonen een interesse voor objecten die een psychologisch effect van convulsive beauty of the uncanny bij de kijker teweegbrengen. De surrealisten fotografeerden het gevonden object, l'objet trouvé, om deze concepten visueel te maken en op de kijker over te brengen. Uitzonderlijk zijn daarom de constructivistische foto's die elementen van de surrealistische thematiek bevatten, zoals *Dolls* ('zie afb. 11') van Moholy-Nagy en *Lonely Metropolitan* ('zie afb. 12') van Herbert Bayer.

De constructivistische fotografie wijkt hiervan af door een fascinatie voor het meetbare object en voor geometrische vormen. Moholy-Nagy geloofde dat door gebruik te maken van extreme vogel- of kikvorsperspectief alledaagse objecten op een onbevooroordeelde (objectieve) wijze konden worden vastgelegd. Bij de meeste surrealistische foto's is geen overeenkomst met de constructivistische fotografie waarneembaar. Een uitzondering hierop is de foto *Mathematical Object* ('zie afb. 14') van Man Ray door de preoccupatie met het meetbare object.

Een overeenkomst tussen de surrealistische en constructivistische fotografie blijkt uit de experimentele toepassing van het fotogram. Moholy-Nagy en Man Ray maakten rond dezelfde periode gebruik van deze techniek met formeel vergelijkbare resultaten.

---

<sup>60</sup> Ades 2016 (zie noot 47), p.37.

<sup>61</sup> Metropolitan Museum of Modern Art < <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/283277> > (14-08-2017).

## 2.3 Seksualiteit

Het deelaspect seksualiteit is vooral bij de surrealistische fotografie een veelbesproken onderwerp. De theorieën van Sigmund Freud over het onderbewustzijn werden door de surrealisten gebruikt als een invalshoek om de maatschappij te confronteren met zijn falen. Ze konden door Freuds theorie thema's die door de kapitalistische en rationalistische regimes werden onderdrukt weer onder de aandacht brengen. Zo is bijvoorbeeld de betekenis van het vrouwelijk lichaam een dominant thema in de surrealistisch iconografie. Het vrouwelijk lichaam bracht allerlei betekenissen naar boven: het infantiele, primitieve, onderbewuste, erotische, monsterachtige, buitensporige, verachtelijke en gestoorde.<sup>62</sup> Er is weinig geschreven over de uiting van seksualiteit in constructivistische fotografie. Welke overeenkomsten en verschillen zijn er dan in de verbeelding van seksualiteit in de surrealistische en constructivistische fotografie?

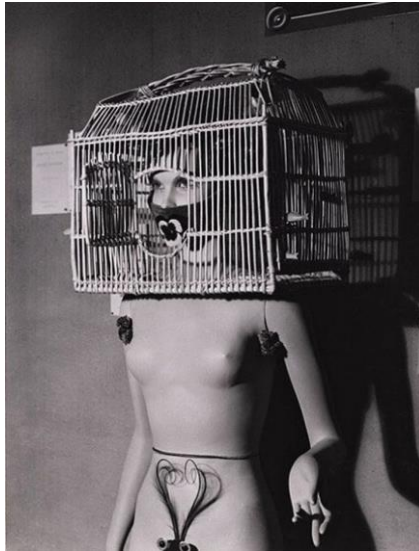


Afbeelding 17. Raoul Ubac, *Le Combat des Penthésilées (The Battle of the Amazons)*, 1939, fotomontage (solarisatie), afmetingen niet gevonden, Galerie Adrien Maeght, Paris, Foto: Dawn Ades, Rosalind Krauss, Jane Livingston, *l'Amour Fou. Photography & Surrealism*, New York 1985, p. 71.

---

<sup>62</sup> Tirza True Latimer, 'Equivocal Gender: Dada/Surrealism and Sexual Politics between the Wars', in: David Hopkins, *A Companion to Dada and Surrealism*, Chichester 2016, p. 354.

De manier waarop Hans Bellmer in *La Poupée* ('zie afb. 4') een pop op griezelige wijze heeft toegetakeld en daarna in verontrustende houdingen vastgebonden en gefotografeerd maakt de onbeschaafde lichamelijke verlangens van de mens zichtbaar. De manier waarop hij de pop laat poseren lijkt een verwijzing naar het klassieke naakt, een veelvoorkomend thema in de Westerse kunst, waaraan hij donkere onderbewuste seksuele driften koppelt. Deze fotoserie van Hans Bellmer is vanuit meerdere theoretische perspectieven beschreven en te analyseren. De feministische theoretici geven aan dat een opvallend grote hoeveelheid surrealistische beelden de vrouw objectificeren, onderwerpen of misbruiken.<sup>63</sup>



Afbeelding 18. Man Ray, *Mannequin with a Bird Cage over her Head* van *Resurrection des Mannequins* (gemaakt door André Masson), 1938, gelatine zilverprint, 18,4 x 13,6 cm, National Gallery of Australia, Canberra. Foto: The J. Paul Getty Museum < <http://www.getty.edu/art/collection/objects/201306/man-ray-andre-masson's-mannequin-american-negative-1938-print-1966/> > (13-08-2017).

Verschillende foto's van Raoul Ubac en Man Ray tonen deze obsessie met de vrouw. Bijvoorbeeld de foto die Man Ray maakte van een pop vervaardigd in 1938 door André Masson voor de *Exposition Internationale du Surréalisme* ('zie afb. 18').

---

<sup>63</sup> Latimer 2016 (zie noot 61), p. 354.



De vrouw wordt getoond als een gekooid wezen waarvan de mond is gesnoerd.<sup>64</sup> Of de foto *The Battle of the Penthesilea* ('zie afb. 15') van Raoul Ubac waarop de vrouw als een erotisch en gevaarlijk wezen wordt afgebeeld. Deze fotomontage bevat verwijzingen naar de mythologische verhalen over Amazones, vrouwelijke krijgers.<sup>65</sup> Het gefragmenteerde beeld toont hun naakte huid en de wapens waarmee ze elkaar aanvallen.



Afbeelding 20. Moholy-Nagy *Jealousy*, 1930, gelatine zilverdruk van fotomontage, afmetingen niet gevonden, International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester. Foto: Dawn Ades, *Photomontage*, London 1976, p. 109.



Afbeelding 19. Marianne Brandt, *Mit allen zehn Fingern* (With All Ten Fingers), 1930, *gelatine zilverdruk van fotomontage, afmetingen niet gevonden*, Bonn. Foto: Elizabeth Otto, *A "Schooling of the Senses": Post-Dada Visual Experiments in the Bauhaus Photomontages of László Moholy-Nagy and Marianne Brandt*, New York 2009, p. 91.

Onderliggende seksuele of gewelddadige betekenissen worden bij de constructivistische fotografie vrijwel niet aan de vrouw toegeschreven. De vrouw wordt doorgaans op een beschaafde wijze en zonder veel seksuele symboliek weergegeven. De andere sekse wordt door László Moholy-Nagy niet vaak als hoofdonderwerp voor zijn foto's gekozen. De focus lag voornamelijk op de plaatsing van objecten en personen in de ruimte. Een uitzondering hierop is de serie fotomontages (of 'photoplastics') met de titel *Jealousy* ('zie afb. 19'). In deze montage

<sup>64</sup> Patricia Allmer, *Angels of Anarchy, Women Artists and Surrealism*, tent. cat. Manchester (Manchester Art Gallery), New York 2009, p.21.

<sup>65</sup> Krauss 1985 (zie noot 17), p. 70.

heeft Moholy-Nagy zichzelf verbonden met zijn toenmalige vrouw Lucia Moholy door een lijn tussen hun harten. Vanuit een psychoanalytische blik zijn de serie werken die hij maakte vanuit het thema jaloezie, geanalyseerd als een weerspiegeling van de problematische relatie die László Moholy-Nagy en zijn vrouw Lucia Moholy hadden. De dubbele en driedubbele beelden en schaduwen van de man en de vrouw in de montages zouden staan voor de onderliggende verhoudingen en verlangens binnen de relatie.<sup>66</sup> Weliswaar gaan de montages niet over seksuele symboliek zoals bij de surrealisten maar uit de montage spreekt wel een duidelijke emotionele lading. Een psychologische verwerking van emoties die constructivisten op een rationele wijze toonden.

Op de fotomontage *Mit allen zehn Fingern* ('zie afb. 20') van Marianne Brandt is een moderne jonge vrouw te zien. Ze is als een marionet afgebeeld waarvan de touwen in handen zijn van een oudere traditioneel geklede man. De constructivistische invloed van Moholy-Nagy is duidelijk zichtbaar in haar compositie, waarbij ze veel ruimte openlaat rond de fotofragmenten. In haar fotomontages toont ze de worsteling die ze ervoer als een vrouw in een wereld gedomineerd door mannen.<sup>67</sup>

Uit het voorgaande blijkt dat de surrealisten op uitgesproken wijze de seksualiteit van de vrouw verwerkten in hun fotografie. Naast de uitgesproken erotische manier waarop ze de vrouw vastlegden is de dominantie van de man, in foto's van naakte vrouwen of vrouwelijke mannequins, alom aanwezig.<sup>68</sup>

Daarmee vergeleken wordt de seksualiteit of positie van de vrouw in constructivistische fotografie anders benaderd. De focus bleef voornamelijk op de plaatsing van objecten en personen in de ruimte. Desondanks toont *Jealousy* ('zie afb. 19') de emotionele gevoelens van Moholy-Nagy en drukt *Mit allen zehn Fingern* ('zie afb.20') de ondergeschikte gevoelens van Marianne Brandt. Uit de besproken fotomontages van Moholy-Nagy en Marianne Brandt blijkt dat in sommige werken wel degelijk een psychoanalytische lading te bespeuren is.

---

<sup>66</sup> Kaplan 1995 (zie noot 51), pp. 135-136.

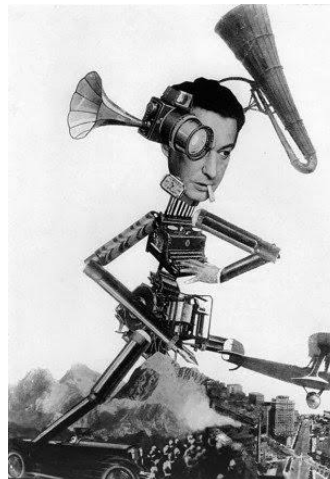
<sup>67</sup> Otto 2009 (zie noot 40), pp. 91-92.

<sup>68</sup> Latimer 2016 (zie noot 61), p. 354-55.

## 2.4 Machine

De verbeelding van de machine komt in de fotografie van beide stromingen terug. Zowel bij het surrealisme als het constructivisme is een conflict waarneembaar tussen optimisme over de technologisch vooruitgang en angst voor de gevolgen van deze ontwikkelingen. De tegenstrijdige gevoelens worden zichtbaar in de verschillende fotomontages van hybride mens-machines. Hiermee tonen de surrealisten en constructivisten een conflicterende fascinatie voor de moderne machine. Enerzijds zetten ze de mechanische vormen, als fotografie en film, in als een uniek teken van moderniteit.<sup>69</sup> Anderzijds maakten ze anti-machines, onzin machines en erotische antropomorfe machines om de rationele en onpersoonlijke waarden van de 20<sup>ste</sup> eeuw onderuit te halen.<sup>70</sup>

De constructivist Otto Umbehr toont in *The Roving Reporter* ('zie afb. 21') een journalist die behalve zijn hoofd en handen volledig mechanisch is geworden. De cameraleens heeft zijn oog vervangen, volledig in lijn met de filosofie van Moholy-Nagy. Het grote formaat van de journalist als machine torent over het volk heen en zou ze kunnen verpletteren. De fotomontage bevat daarmee een beangstigend element maar tegelijkertijd getuigt zijn formaat van een optimisme over de macht van de technologie.



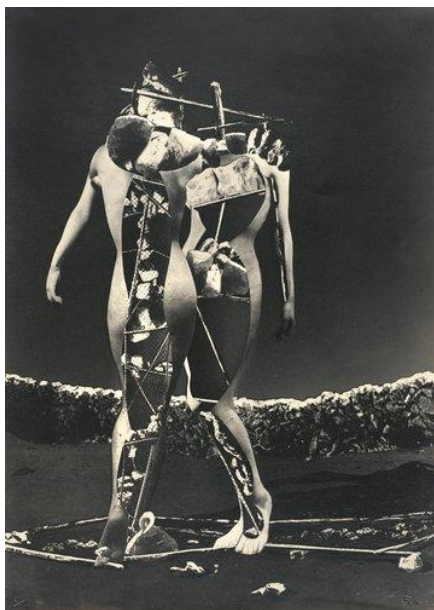
Afbeelding 21. Otto Umbehr, *The Roving Reporter*, 1926, Weimar. Afmetingen niet gevonden. Privécollectie Berlijn, Dawn Ades, Photomontage, London 1976, p. 101.

<sup>69</sup> Ades 2016 (zie noot 47), pp. 40-44.

<sup>70</sup> Hal Foster, 'Exquisite Corpses', in: *Compulsive Beauty*, Massachusetts 1993, pp. 149-153.

Raoul Ubac maakte verschillende foto's van de vechtende Amazones maar op afbeelding 22 lijken twee vrouwelijke krijgers tot één lichaam verbonden. Delen van het vrouwenlichaam zijn opengebrouwen. Eronder is geen vlees en bloed zichtbaar maar een systematische constructie. Een ander voorbeeld van een surrealistische machine is een foto uit de serie *La Poupée* ('zie afb. 23') van Hans Bellmer, waarop delen van het lichaam van een pop zijn vervangen door metalen protheses en aandrijfwielen.

De surrealisten waren van mening dat de mens als een robot werd voortgedreven door zijn onderbewuste driften. De foto's van de vrouw als mannequin of halve machine tonen dit terugkomende thema, waarin het organische lichaam wordt verbonden de mechaniek van de machine.<sup>71</sup> De industrie had in de jaren twintig en dertig een grote invloed op de veranderende wereld. De fascinatie en de angst voor deze ontwikkelingen is in de fotografie van constructivisten en surrealisten op een vergelijkbare manier zichtbaar gemaakt.



Afbeelding 23. Raoul Ubac, *Penthésilée*, 1937, gelatine zilverprint, 39.37 cm x 28.58 cm, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Foto: SFMOMA < <https://www.sfmoma.org/artwork/88.403> > (02-07-2017)



Afbeelding 22. Hans Bellmer, *La Poupée*, 1934, Collectie John Waddell, New York. Foto: Dawn Ades, Rosalind Krauss, Jane Livingston, *l'Amour Fou. Photography & Surrealism*, New York 1985.p. 105.

<sup>71</sup> Neil Cox, 'Desire Bound: Violence, Body, *Machine*', in: David Hopkins, *A Companion to Dada and Surrealism*, Chiccester 2016, p. 345.

In onderstaande tabel wordt een overzicht gegeven van de behandelde fotografische werken naar stroming. In de middelste twee kolommen staan kunstwerken waarin de grenzen tussen de stromingen overschreden worden.

<b>Fotografische werken naar stroming*</b>			
<b>Surrealistisch</b>	<b>Surrealistisch met constructivistische elementen</b>	<b>Constructivistische met surrealistische elementen</b>	<b>Constructivistisch</b>
<i>Demain (tomorrow)</i> , Man Ray. Afb.2.	<i>Mathematical Object</i> , Man Ray. Afb. 14.	<i>Lonely Metropolitan</i> , Herbert Bayer. Afb.12.	<i>Militarismus</i> , László Moholy-Nagy. Afb.7.
<i>Rayograph</i> , Man Ray. Afb. 6.	<i>Penthésilée</i> , Raoul Ubac, Afb. 23.	<i>Herbert Bayer, Metamorphosis.</i> Afb. 13.	<i>Photograph (Berlin Radio Tower)</i> László Moholy-Nagy, Afb. 5.
<i>Mannequin with a Bird Cage over her Head</i> , Man Ray. Afb. 18.	<i>La Poupée</i> , Hans Bellmer. Afb. 22.	<i>Dolls</i> , László Moholy-Nagy. Afb. 11.	
<i>La Poupée</i> , Hans Bellmer. Afb. 4.		<i>Photogram</i> , László Moholy-Nagy. Afb.15.	
<i>Le Combat des Penthésiléés</i> , Raoul Ubac. Afb. 17.		<i>Jealousy</i> , László Moholy-Nagy. Afb.19.	
<i>Distortion #29</i> , André Kertész. Afb. 3.		<i>Mit allen zehn Fingern</i> , Marianne Brandt. Afb. 20.	
		<i>The Roving Reporter</i> , Otto Umbehr. Afb. 21.	
* Deze tabel bevat werken die in dit onderzoek zijn geanalyseerd. De foto's uit het thema Propaganda zijn hierin niet opgenomen omdat ze minder goed te classificeren zijn op deze wijze.			

## Conclusie

Hoewel de fotografie al in 1850 is uitgevonden werd er pas in de jaren twintig en dertig, door de avantgardistische kunststromingen zoals dada, surrealisme en constructivisme, uitgebreid met het medium geëxperimenteerd. Mede door de Oktoberrevolutie in 1917 in Rusland geloofden deze Europese avant-gardes in een revolutie op wereldschaal.<sup>72</sup> Dit idealisme veroorzaakte de oprichting van internationale bladen en tentoonstellingen. Deze internationale samenwerkingen zorgden ervoor dat de fotografie zich sterk ontwikkelde in deze relatief korte periode.

Uit literatuuronderzoek blijkt daarentegen dat de constructivistische en surrealistische fotografie vrijwel niet met elkaar vergeleken zijn. Daarom wordt in dit onderzoek de fotografie van de twee stromingen vergeleken aan de hand van de hoofdvraag: *Welke verschillen en overeenkomsten zijn er tussen surrealistische en constructivistische fotografie?*

In hoofdstuk een wordt gekeken of de secundaire theorieën uit de jaren zeventig en tachtig wel overeenkomen met de ideologische denkbeelden uit de jaren twintig en dertig. Dat de visies op surrealistische en constructivistische fotografie niet eenduidig zijn, blijkt uit discrepanties tussen de geschriften van primaire en secundaire bronnen bij beide stromingen.

Zo wordt de rol van de fotografie binnen het surrealisme, door de oprichter van het surrealisme, André Breton niet helder benoemd. Rosalind Krauss en Hal Foster geven de fotografie echter een centrale positie binnen het surrealisme. Zij beargumenteren deze visie met behulp van de termen convulsive beauty, automatisme en the uncanny.

De primaire bron van het constructivisme, László Moholy-Nagy, heeft het belang van de fotografie in zijn geschriften duidelijk benoemd. Toch benaderen, de secundaire bronnen, Benjamin Buchloh, Richard Kostelanetz en Caroline Fawkes zijn constructivistische visie op fotografie allemaal anders. Benjamin Buchloh bekijkt de constructivistische fotografie vanuit een voornamelijk politieke invalshoek. Richard Kostelanetz vertegenwoordigt de gangbare visie op constructivistische fotografie, die van objectieve en systematische fotografie. Deze aanpak staat tegenover de nadruk

---

<sup>72</sup> Benson 2003 (zie noot 2) p. 25.

die Caroline Fawkes legt op de experimentele aard van de fotografie in het leven en werk van Moholy-Nagy.

In hoofdstuk twee worden de voorgaande bevindingen en opvattingen over constructivistische en surrealistische fotografie ingezet voor thematische beeldanalyses. De beeldanalyses geven de overeenkomsten en verschillen tussen de surrealistische en constructivistische fotografie aan op het gebied van stijl en ideologie.

Uit het thema **Propaganda** blijkt dat de foto's bij de constructivisten van het Bauhaus voornamelijk niet politiek van aard waren. Daarentegen wordt met de fotomontages van Moholy-Nagy en Herbert Bayer aangetoond dat sommige constructivistische foto's wel als propaganda gebruikt zijn.

Bij surrealistische foto's zijn politieke boodschappen meestal niet direct zichtbaar. Wel wordt hun focus op het onderbewustzijn van de mens gezien als kritiek op de rationele samenleving. De commerciële foto's die Man Ray maakte, kunnen worden gezien als een milde vorm van propaganda.

Uit de bespreking van het thema **Object**, bleek dat de manieren waarop de constructivisten en surrealisten objecten vastleggen sterk van elkaar verschillen. De surrealisten fotograferen objecten die een psychologisch effect, van convulsive beauty of the uncanny, bij de kijker teweeg moesten brengen.

De constructivistische fotografen richtte zich meer op het vastleggen van het meetbare object. Bij de meeste surrealistische foto's is er geen overeenkomst met de constructivistische fotografie waarneembaar. Daarentegen lijken de constructivistische foto's van Moholy-Nagy en Herbert Bayer wel surrealistische elementen te bevatten.

Het thema **Seksualiteit** wordt in de surrealistische fotografie veel meer uitgesproken weergegeven dan in de constructivistische fotografie. De foto's van naakte vrouwen of vrouwelijke mannequins tonen een preoccupatie met de seksualisering van het vrouwelijk lichaam.

Daarmee vergeleken wordt het naakte vrouwelijke lichaam in de constructivistische fotografie vrijwel nooit weergegeven. De focus bleef voornamelijk op de plaatsing van objecten en personen in de ruimte. Hoewel uit de besproken fotomontages van Moholy-Nagy en Marianne Brandt blijkt dat in sommige constructivistische fotowerken wel degelijk een psychoanalytische lading te

bespeuren is.

Bij het thema **Machine** blijken de overeenkomsten tussen de surrealistische en constructivistische fotografie het grootst. De invloed van industriële ontwikkelingen in de jaren twintig en dertig uit zich bij beide stromingen, in de herhaaldelijk terugkomende hybride vorm van de mens en de machine. De constructivistische fotografie getuigt van een optimisme over de macht van de technologie tegenover een angst voor zijn implicaties.

De surrealisten waren van mening dat de mens als een robot werd voortgedreven door zijn onderbewuste driften. De foto's van de vrouw als mannequin of halve machine tonen dit terugkomende thema. De fascinatie en de angst voor de mechanisering van de wereld is in de fotografie van constructivisten en surrealisten op een vergelijkbare manier zichtbaar gemaakt.

Dit onderzoek heeft slechts een fractie van de werken en theorieën over constructivistische en surrealistische fotografie kunnen behandelen. Hieruit kwam naar voren dat er meer voorbeelden zijn van constructivistische foto's met surrealistische elementen dan andersom. Zo is bijvoorbeeld het surrealistische effect van the uncanny zichtbaar in de foto *Dolls* ('zie afb. 11') van Moholy-Nagy en wordt het effect van convulsive beauty mede door duplicering bereikt in *Lonely Metropolitan* ('zie afb. 12') van Herbert Bayer. De foto's van de surrealisten Hans Bellmer en Raoul Ubac vertonen weinig overeenkomsten met de constructivistische ideologie of vormtaal, afgezien van de verbeeldingen van de machine die in beide stromingen terugkomen. Vooral de manier waarop Bellmer en Ubac de vrouw op seksuele wijze vastleggen wijkt sterk af van de constructivistische fotografie. De foto's van de surrealist Man Ray vertonen de meeste verwantschap met het constructivisme in de foto *Mathematical Object* (zie afb. 14).

Dit onderzoek draagt bij aan de nuancering van de verschillen en overeenkomsten tussen constructivistische en surrealistische fotografie. Enerzijds blijkt het interessant om naar de fotografie te kijken vanuit het kader van kunststromingen. Op die manier wordt duidelijk wat als kenmerkend wordt beschouwd voor de surrealistische en constructivistische fotografie. Anderzijds is het van belang te zien hoe de grenzen tussen de stromingen worden opgezocht en overschreden in individuele foto's. Hierdoor wordt de wederzijdse beïnvloeding van vormtaal en denkbeelden, en de invloed van de sociaal-maatschappelijke context, op fotografen van beide stromingen zichtbaar.



## Bronnen

- Ades, Dawn, *Photomontage*, London 1976.
- Ades, Dawn, 'Instrument of a New Vision. Photography in the First Machine Age', in: Simon Baker (red.) en Shaoir Mavlian, *The Radical Eye, Modernist Photography from the Elton John collection*, uitgave bij tent. London (Tate Modern), New York 2016, pp. 28-45.
- Ades, Dawn, Rosalind Krauss en Jane Livingston, *l'Amour Fou. Photography & Surrealism*, New York 1985.
- Allmer, Patricia, *Angels of Anarchy, Women Artists and Surrealism*, tent. cat. Manchester (Manchester Art Gallery), New York 2009.
- Arnason, [Harold] H. en Elizabeth C. Mansfield (red.), *History of Modern Art. Painting, Sculpture, Architecture, Photography*, London 2013<sup>7</sup> (1968).
- Baker, Simon (red.) en Shaoir, Mavlian, *The Radical Eye. Modernist Photography from the Elton John collection*, uitgave bij tent. London (Tate Modern), New York 2016.
- Benson, Timothy O. en Éva Forgács, *Between Worlds, A sourcebook of central European avant-gardes, 1910-1930*, Massachusetts 2003.
- Breton, André, 'Manifeste du Surréalisme', (1924) in: Richard Seaver en Helen R. Lane, *Manifestoes of Surrealism*, Michigan 1969, pp. 1-48.
- Buchloh, Benjamin H.D, 'From Faktura to Factography', *October* (1984), Vol. 30 (herfst), pp. 82-119.
- Brodskajaïa, Nathalia, *Surrealism: Genesis of a Revolution*, New York 2009.
- Fawkes, Caroline, 'Photography and Moholy-Nagy's Do-It-Yourself Aesthetic', in: Peninah R. Petruck(red.), *The Camera Viewed. Writings on Twentieth-century Photograph. Volume 1: Photography Before World War II*, New York 1975, pp. 175-196.
- Cox, Neil, 'Desire Bound: Violence, Body, Machine', in: David Hopkins, *A Companion to Dada and Surrealism*, Chicester 2016, pp. 334-351.
- Greenberg, Allan C. (red.), *Artists and Revolution. Dada and the Bauhaus, 1917-1925*, Michigan 1979.
- Foster, Hal, *Compulsive Beauty*, Massachusetts 1993.
- Foster, Hal, 'Exquisite Corpses', in: *Compulsive Beauty*, Massachusetts 1993, pp.125-154.

- Krauss, Rosalind, 'Photography in the Service of Surrealism', in: Dawn Ades, Rosalind Krauss, Jane Livingston, *L'Amour Fou. Photography & Surrealism*, New York 1985, pp. 15-54.
- Kostelanetz, Richard, *Moholy-Nagy*, New York 1970.
- Latimer, Tirza True, 'Equivocal Gender: Dada/Surrealism and Sexual Politics between the Wars', in: David Hopkins, *A Companion to Dada and Surrealism*, Chichester 2016, pp. 352- 365.
- Legge, Elizabeth, *Nothing ventured: Paris Dada into Surrealism* in: David Hopkins (red.), *A Companion to Dada and Surrealism*, Chichester 2016, pp. 89-109.
- Metropolitan Museum of Modern Art <  
<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/283277> > (14-08-2017).
- Moholy-Nagy, László, 'Light: A Medium of Plastic Expression', *Broom* (1923), vol. 4, nr.4 (maart), pp.283–284.
- Moholy-Nagy, László, *Malerei Photographie Film (Painting Photography Film)*, 1925.
- Moholy-Nagy, László, 'The New Vision. From Material to Architecture', in: *The New Vision and Abstract of an Artist*, Daphne M. Hoffmann, New York 1947<sup>4</sup> (1928), pp. 9-87.
- Moholy-Nagy, László, 'Malerie, Photographie, Film' (1925), in Janet Seligman, *Painting Photography Film*, London 1969, pp. 7-140.
- Moholy-Nagy, László, 'Isms of Art', in: Richard Kostelanetz, *Moholy-Nagy*, New York 1970, pp. 34-35.
- Otto, Elizabeth, *A "Schooling of the Senses": Post-Dada Visual Experiments in the Bauhaus Photomontages of László Moholy-Nagy and Marianne Brandt*, New York 2009.
- Read, Herbert, 'What is Revolutionary art?' (1935), in: Charles Harrison & Paul Wood, *New Edition: Art in Theory 1900-2000, An anthology of Changing Ideas*, Blackwell 2003, pp. 510-514.
- Witkovsky, Mathew, S. (red.), Carol S. Eliel en Karole P.B. Vail, *Moholy-Nagy: Future Present*, uitgave bij tent. New York (Solomon R. Guggenheim Museum), Chicago (The Art Institute of Chicago), Los Angeles (Los Angeles County Museum of Art), 2016.

## Lijst van Afbeeldingen

- Afbeelding 1. Max Ernst, *Untitled of The Murdering Airplane*, 1920, collage van fotofragmenten op papier, 6.35 cm x 13.97 cm, Privécollectie, Verenigde Staten. Foto: Dawn Ades, *Photomontage*, London 1976, afb. 62. 12
- Afbeelding 2. Man Ray, *Demain (tomorrow)*, 1924, fotomontage, afmetingen niet gevonden, MoMA, Paris. Foto: Dawn Ades, Rosalind Krauss, Jane Livingston, *l'Amour Fou. Photography & Surrealism*, New York 1985, p. 149. 13
- Afbeelding 3. André Kertész, *Distortion #29*, 1933, gelatine zilverdruk, 17.8 x 22.2 cm, Pace-Macgill Gallery, New York. Foto: Dawn Ades, Rosalind Krauss, Jane Livingston, *l'Amour Fou. Photography & Surrealism*, New York 1985, p.103. 14
- Afbeelding 4. Hans Bellmer, *La Poupée*, 1936, gelatine zilverdruk, 11.7 x 7.6 cm, MoMA, New York. Foto: Website MoMA < [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/hans-bellmer-plate-from-la-poupee-1936](https://www.moma.org/learn/moma_learning/hans-bellmer-plate-from-la-poupee-1936)> (13-08-2017) 15
- Afbeelding 5. László Moholy-Nagy, *Photograph (Berlin Radio Tower)*, 1928/29, gelatine zilverprint, 36 x 25,5 cm, © 2017 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn, The Art Institute of Chicago, Julien Levy Collection, Special Photography Acquisition Fund, 1978. Foto: Mathew S. Witkovsky (red.), Carol S. Eliel, Karole P.B. Vail, *Moholy-Nagy: Future Present*, uitgave bij tent. New York (Solomon R. Guggenheim Museum), Chicago (The Art Institute of Chicago), Los Angeles (Los Angeles County Museum of Art), 2016, p. 103. 16
- Afbeelding 6. El Lissitzky, *Fotomontage voor de catalogus van het Sovjet Paviljoen bij de Pressa Tentoonstelling (in Cologne)*, fotomontage, 1928. Afmetingen en locatie niet gevonden. Foto: Benjamin H.D Buchloh, 'From Faktura to Factography', *October*, Vol 30 (Herfst,1984) p. 99. 20
- Afbeelding 7. László Moholy-Nagy, *Militarismus*, 1924, gelatine zilverdruk van fotomontage (photoplastic), 17.9 x 12.9 cm, The G. Paul Getty Museum, Los Angeles, Copyright: © Estate of László Moholy-Nagy / Artists Rights Society (ARS), New York. Foto: Dawn Ades, *Photomontage*, London 1976, afb. 143. 20
- Afbeelding 8. Herbert Bayer, Fotomontage voor de brochure van de tentoonstelling Deutschland Ausstellung, 1936, fotomontage, afmetingen niet gevonden, J. Paul Getty Museum. Foto: Benjamin H.D Buchloh, 'From Faktura to Factography', *October*, Vol 30 (Herfst,1984) p. 119. 21
- Afbeelding 9. Man Ray, *Serge Lifar dans Roméo et Juliette*, 1926, gelatine zilverprint, 21.7 x 15 cm, collectie en locatie niet gevonden. Foto: Artnet: < [http://www.artnet.com/artists/man-ray/serge-lifar-in-romeo-and-juliet-sGEvFwHPhzs6q6\\_m1PzHTg2](http://www.artnet.com/artists/man-ray/serge-lifar-in-romeo-and-juliet-sGEvFwHPhzs6q6_m1PzHTg2)> (12-08-2017). 23
- Afbeelding 10. Man Ray, *Fashion editorial for Harper's Bazaar*, 1936, gelatine zilverprint van vrouw voor schilderij, afmetingen en locatie niet gevonden. Foto: Website Dazed Digital, <<http://www.dazeddigital.com/fashion/article/33664/1/how-man-ray-changed-the-face-of-fashion-photography>> (07-08-2017) 24
- Afbeelding 11. Moholy-Nagy, *Dolls*, 1926, gelatine zilverprint, 23.5 x 17.5 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. Foto: Metropolitan Museum of Art < <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/283291> > (05-08-2017) 25
- Afbeelding 12. Herbert Bayer, *Lonely Metropolitan*, 1932, Foto op papier, 26.8 x 34 cm, Victoria and Albert Museum, London. Foto: Dawn Ades, *Photomontage*, London 1976, afb. 76. 26

- Afbeelding 14. Man Ray, *Mathematical Object*, 1934-35, gelatine zilverprint, 30 x 23.3 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, California. Foto: Weston Naef, *Man Ray: Photographs from the J. Paul Getty Museum*, California 1998, p. 78. 27
- Afbeelding 13. Herbert Bayer, *Metamorphosis*, 1936, fotomontage, 33 x 43,2 cm, Marlborough Gallery, New York. Foto: Dawn Ades, *Photomontage*, London 1976, afb. 93. 27
- Afbeelding 15. László Moholy-Nagy, *Photogram*, 1938, gelatine zilver- fotogram, 50.1 x 40.2 cm, The Art Institute of Chicago, Chicago. Foto: Mathew S. Witkovsky (red.), *Moholy-Nagy: Future Present*, uitgave bij tent. New York (Solomon R. Guggenheim Museum), Chicago (The Art Institute of Chicago), Los Angeles (Los Angeles County Museum of Art), 2016, p. 114. 28
- Afbeelding 16. Man Ray, *Rayograph*, gelatine zilver-rayogram, 28.2 x 22.5 cm., locatie niet gevonden. Foto: Mathew S. Witkovsky, *Moholy-Nagy: Future Present*, uitgave bij tent. New York (Solomon R. Guggenheim Museum), Chicago (The Art Institute of Chicago), Los Angeles (Los Angeles County Museum of Art), 2016, p. 128.. 29
- Afbeelding 17. Raoul Ubac, *Le Combat des Penthésiléés (The Battle of the Amazons)*, 1939, fotomontage (solarisatie), afmetingen niet gevonden, Galerie Adrien Maeght, Paris, Foto: Dawn Ades, Rosalind Krauss, Jane Livingston, *l'Amour Fou. Photography & Surrealism*, New York 1985, p. 71. 31
- Afbeelding 18. Man Ray, *Mannequin with a Bird Cage over her Head van Resurrection des Mannequins (gemaakt door André Masson)*, 1938, gelatine zilverprint, 18,4 x 13,6 cm, National Gallery of Australia, Canberra. Foto: The J. Paul Getty Museum < <http://www.getty.edu/art/collection/objects/201306/man-ray-andre-masson's-mannequin-american-negative-1938-print-1966/> > (13-08-2017). 32
- Afbeelding 19. Moholy-Nagy *Jealousy*, 1930, gelatine zilverdruk van fotomontage, afmetingen niet gevonden, International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester. Foto: Dawn Ades, *Photomontage*, London 1976, p. 109. 33
- Afbeelding 20. Marianne Brandt, *Mit allen zehn Fingern (With All Ten Fingers)*, 1930, gelatine zilverdruk van fotomontage, afmetingen niet gevonden, Bonn. Foto: Elizabeth Otto, *A "Schooling of the Senses": Post-Dada Visual Experiments in the Bauhaus Photomontages of László Moholy-Nagy and Marianne Brandt*, New York 2009, p. 91. 33
- Afbeelding 21. Otto Umbehr, *The Roving Reporter*, 1926, Weimar. Afmetiingen niet gevonden. Privécollectie Berlijn, Dawn Ades, *Photomontage*, London 1976, p. 101. 35
- Afbeelding 23. Hans Bellmer, *La Poupée*, 1934, Collectie John Waddell, New York. Dawn Ades, Rosalind Krauss, Jane Livingston, *l'Amour Fou. Photography & Surrealism*, New York 1985.p. 105. 36
- Afbeelding 22. Raoul Ubac, *Penthésilée*, 1937, gelatine zilverprint, 39.37 cm x 28.58 cm, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Foto: SFMOMA< <https://www.sfmoma.org/artwork/88.403> > (02-07-2017) 36