





Keuze uit de aanwinsten

20ste-eeuwse fotografie

Toen het Rijksprentenkabinet van het Rijksmuseum ruim tien jaar geleden begon met het verzamelen van fotografie, legde het zich vooral toe op de 19de en de vroege 20ste eeuw, de periode waarin de fotografie was uitgevonden en volwassen werd. Foto's uit het laatste kwart van de 20ste eeuw vonden hun weg naar het museum door de foto-opdrachten die sinds 1975 worden verstrekt door de Afdeling Nederlandse Geschiedenis. De periode tussen circa 1925 en 1975 bleef echter buiten beeld. Met Het Nieuwe Rijksmuseum in zicht, waarin de 20ste eeuw een belangrijke plaats zal krijgen, is het moment aangebroken om de tussenliggende periode in te vullen. Net als bij de 19de eeuw zal de nadruk

liggen op buitenlandse fotografie: die vormt de natuurlijke context van de Nederlandse fotografie en wordt binnen Nederland verder nauwelijks actief verzameld.

De afgelopen jaren slaagde het Rijksmuseum er verschillende keren in belangrijke (groepen) 20ste-eeuwse foto's te verwerven. Een belangrijke impuls is de aankoop van de collectie van Willem Diepraam en Shamanee Kempadoo, die uit ruim 500 foto's bestaat. Daaronder zijn verschillende *desiderata*, zoals een goede vroege André Kertész uit zijn Parijse tijd (1925-1936), een sterk voorbeeld van László Moholy-Nagy's modernistische fotografie en een goed voorbeeld van het werk van Edward Weston.

I ROGER PARRY
(Parijs 1905-1977 Parijs)
Rembrandtplein, Amsterdam 1938
Ontwikkelgelatine-zilverdruk, 29,5 x 23,6 cm.
Verso stempel 'PRIÈRE DE MENTIONNER /
PARRY-PHOTOS / 27^{BIS}, RUE SANTOS-
DUMONT / PARIS XV^E - LEC. 87-70' en
annotatie in potlood 'Amsterdam.
Rembrandtplein / Novembre '38'.
© Ministère de la Culture et de la Communi-
cation, Parijs.

Hoewel het werk van de Fransman Roger Parry vooral geassocieerd wordt met het surrealisme, heeft hij ook foto's gemaakt met een minder ambigu en vervreemdend karakter. Dát deel van zijn werk verraadt een andere invloed, namelijk

van de 'Nieuwe Fotografie'. In de hier afgebeelde opname van het Amsterdamse Rembrandtplein zien we twee beproefde stijlmiddelen van die richting: het hoge standpunt en de diagonale lijnen linksonder.

Na in 1928 met fotograferen te zijn begonnen, werkte Parry vanaf 1933 voor verschillende Franse geïllustreerde tijdschriften, zoals *Vu* en *Match*. In enkele nummers van het jaarlijks verschijnende *Photographie* werden foto's van hem afgedrukt, waaronder in 1939 het interieur van een Voldams café en een aantal vissersboten in een Nederlandse haven. Die twee foto's zullen tijdens dezelfde reis van Parry naar Nederland in 1938 zijn gemaakt. Aanleiding tot die reis was het verschijnen, in 1938, van *Zuyderzée*, de

Franse vertaling van een oorspronkelijk in 1934 gepubliceerde roman van Jef Last.

Het Rijksmuseum legt zich al langere tijd toe op het verzamelen van foto's die in Nederland gemaakt zijn door (vooraanstaande) buitenlandse fotografen. Tot nu toe werden vooral foto's verworven van rond de eeuwwisseling. In het kielzog van kunstenaars bezochten verschillende fotografen, onder wie Alfred Stieglitz, James Craig Annan, Robert Demachy, Alvin Langdon Coburn en Heinrich Kühn, vissersdorpen en steden. Zij waren vooral gecharmeerd door de geest van het verleden en de traditionele klederdracht, leefwijze en ambachten. Gezien Parry's foto van een Volendams café in de in 1939 verschenen editie van *Photographie* bleven vissersdorpen in trek. De opname van het Rembrandtplein is beduidend minder pittoresk dan de gezichten in oud-Hollandse steden die omstreeks 1900 zijn gemaakt.

LITERATUUR:

Christian Bouqueret en Christophe Berthoud, *Roger Parry, le météore fabuleux*, Parijs 1996, p. 105.

HERKOMST:

Willem Diepraam en Shamanee Kempadoo, Amsterdam. Verworven met steun van de BankGiro Loterij, het Paul Huf Fonds en het Huizinga Fonds

(inv.nr. RP-F-2005-107-7).

2a, 2b WOUTER COOL JR.

(Utrecht 1877-1947 Den Haag)

Serie van 143 foto's gemaakt tijdens een rondreis door de Verenigde Staten in 1936. Ontwikkelgelatinezilverdrukken, alle circa 15 x 22 cm.

De meeste foto's zijn op de voorzijde van het karton in pen voorzien van een titel of onderwerpsaanduiding.

In 2004 verwierf het Rijksmuseum een groep van 143 foto's die in 1936 gemaakt zijn tijdens een rondreis door de Verenigde Staten. Hoewel de maker anoniem was, kon uit de vele opnamen van dammen en energiecentrales opgemaakt worden dat hij of zij een grote interesse in 'ingenieurszaken' moet hebben gehad. De handgeschreven onderschriften zijn in het Nederlands gesteld, zodat ofwel de maker ofwel de oorspronkelijke eigenaar van de foto's een Nederlander moest zijn. In één van de bijschriften worden twee namen genoemd, Cool en Fels. Op de bijbehorende foto zien we twee mannen op het achterbalkon van een trein staan. Enig onderzoek wees

uit dat er in die tijd een Nederlandse civiel ingenieur genaamd Wouter Cool jr. had geleefd, wiens nagelaten papieren en stukken tegenwoordig bij het Nationaal Archief in Den Haag berusten. In dat archief bevindt zich onder meer een aantal brieven waaruit blijkt dat Cool tijdens deze reis gefotografeerd heeft, zijn foto's bij lezingen toonde en aan reisgenoten verkocht. Bovendien zijn in zijn nalatenschap negatieven aanwezig die zowel stilistisch als in onderwerpskeuze grote overeenkomst vertonen met de groep die het museum verwierf. Genoeg reden om de 143 foto's toe te schrijven aan Wouter Cool jr., algemeen secretaris van het Koninklijk Instituut van Ingenieurs (KIVI) en hoofdredacteur van het weekblad *De Ingenieur*.

Eén van foto's is een reproductie van een kaart van de Verenigde Staten waarop de route is aangegeven van de *Transcontinental Study Tour*. Die volgde op de derde *World Power Conference* en het tweede *Congress of the International Commission on Large Dams* die in 1936 tegelijkertijd in Washington D.C. werden gehouden. Ongeveer tweeduizend personen uit allerlei landen namen er aan deel en een aantal ging ook mee op de aansluitende rondreis per trein. De drie weken durende tocht voerde van New York naar Canada (Montréal en Ottawa) en vervolgens westwaarts, via Chicago langs de grens met Canada naar Seattle. Daar aangekomen zakte men naar het zuiden af via San Francisco om bij Los Angeles weer naar het oosten te gaan door de zuidelijke staten en via Washington D.C. terug te keren in New York. In totaal werd circa 11.000 kilometer afgelegd. De foto's laten zien waar men onderweg uitstapte. Behalve een groot aantal dammen en energiecentrales, inclusief allerlei technische details, tonen zij stadsgezichten en imposante natuur, waaronder de Niagara Falls en de Grand Canyon.

Cool was een meer dan verdienstelijke fotograaf: veel van de foto's zijn van een hoge visuele kwaliteit en brengen de imposante afmetingen van met name de dammen adequaat in beeld. Ze staan in een toen nog jonge Amerikaanse traditie om zowel de verworvenheden van het moderne leven als het traditionelere aanzien van het platteland in beeld te brengen. In stilistisch opzicht doen de foto's denken aan het werk van vermaarde contemporaine fotografen als Walker Evans, Margaret Bourke-White en Berenice Abbott. Op de cover van het eerste nummer van



BOVENSTE RIJDEK OAKLAND BRIDGE
SAN FRANCISCO

15,3 x 22,9 cm.

2a

Life, verschenen op 23 november 1936, staat een opname van de Fort Peck Dam door Bourke-White, terwijl Cool daar twee maanden eerder ten minste twee foto's maakte. De grote locomotieven, de electriciteitscentrales en dammen, de wolkenkrabbers en het drukke verkeer in de grote steden zijn zó in beeld gebracht dat het ontzag navoelbaar is dat een Europeaan in de jaren '30 moet hebben bevangen bij het (voor het eerst) betreden van de Verenigde Staten.

LITERATUUR:

Persoonlijkheden in het Koninkrijk der Nederlanden in woord en beeld. Nederlanders en hun werk, Amsterdam 1938, pp. 314-315; W.F.J.M. Krul, 'Wouter Cool (Utrecht, 2 April 1877 - 's Gravenhage, 30 Januari 1947)', in *Jaarboek van de Maatschappij der*

Nederlandse Letterkunde te Leiden 1947-1949, pp. 94-101; H.P.H. Nusteling, 'Cool jr., Wouter', in J. Charité (red.), *Biografisch woordenboek van Nederland*, deel 2, Amsterdam 1985, pp. 103-104.

HERKOMST:

Olivier Dégeorges, Parijs
(inv.nrs. RP-F-2004-285-1 t/m 143).

2b



SPILLWAY BOULDERDAM



3

3 HARRY CALLAHAN

(Detroit, Michigan, 1912-1999 Atlanta, Georgia)

Wabash Street, Chicago, 1958

Ontwikkelfelatinezilverdruk, 22,3 x 34,3 cm.

Recto rechtsonder de foto in potlood gesigeneerd 'Harry Callahan', verso in pen: 'Harry Callahan / Wobash St Chicago 1958 / \$ 50-'

© The Estate of Harry Callahan, courtesy PaceWildensteinMacGill, New York.

Amerikanen hebben in toenemende mate de toon gezet in de fotografie. Al in de 19de eeuw behoorden de Verenigde Staten tot de 'grote landen' in de fotografie, maar in de 20ste eeuw hebben zij definitief de eerste plaats ingenomen. Vele stilistische ontwikkelingen vonden hun oorsprong in dat land. De invloed van Amerikaanse fotografen is groot, met name op de generaties Europese fotografen die sinds de jaren '70 werkzaam zijn.

In de Amerikaanse fotografie valt een ontwikkeling waar te nemen van 'gewone' straatfotografie, waarbij duidelijk is wat er in beeld gebeurt en waar het de fotograaf om ging, naar een manier

van fotografieren die minder eenduidig is, waarbij niet onmiddellijk duidelijk is wat het hoofdonderwerp is en wat de fotograaf in beeld wilde brengen. Foto's van bijvoorbeeld Walker Evans, Aaron Siskind en Helen Levitt uit de jaren '30 zijn helder en klassiek gecomponeerd, en zijn vaak bedoeld als reportages van het leven van mensen. De foto's van jongere Amerikaanse fotografen zoals Gary Winogrand, Stephen Shore, William Eggleston en Lee Friedlander zijn daarentegen vaak ambigu, geven hun betekenis minder snel prijs, en zijn (of lijken) een kritische reflectie op de Amerikaanse identiteit. Hun beeldtaal is veel persoonlijker en intellectueler.

In 2005 kocht het Rijksmuseum een foto van Harry Callahan die deze overgang lijkt te markeren. *Wabash Street, Chicago* is in 1958 gemaakt, dus voordat Winogrand, Shore, Eggleston en Friedlander aan het werk gingen. We zien een vrouw half in het licht, half in de schaduw, lopend of staand onder het luchtspoor van Chicago, waar op enkele plaatsen licht naar beneden valt op straat. De foto wordt gedomineerd door grote zwarte partijen, die subtiel worden onderbroken door een patroon van kleine lichtvlekken. Calla-

han heeft vele foto's gemaakt op deze locatie en in dezelfde tijd ook op andere plekken in Chicago voorbijgangers gefotografeerd in een decor van licht en schaduw. Onderwerp van deze foto's is duidelijk het spel van licht en donker. Hierin verschillen zij van de klassieke straatfotografie van oudere fotografen, waar het licht en donker veel gelijkmatiger is verdeeld, zodat alle aandacht uitgaat naar het onderwerp. Dat is op deze foto ondergeschikt aan de compositie. Tegelijkertijd is duidelijk dat op deze foto's van Callahan nog geen conceptuele en intellectuele motieven een rol spelen, dat zij geen kritische reflectie zijn, zoals in het latere werk van een jongere generatie wel het geval is. De compositie is complexer dan gebruikelijk was, maar Callahan is nog wel een duidelijk voorbeeld van een fotograaf die op straat loopt en al rondspurend een visueel motief ontdekt.

LITERATUUR:

Photographs Harry Callahan, Santa Barbara 1964.

HERKOMST:

Deborah Bell Ltd., New York. Verworven met steun van het Paul Huf Fonds

(inv.nrs. RP-F-2005-99).

4a, 4b WALDEMAR TITZENTHALER

(Ljubljana (Laibach) 1869-1937 Berlijn)

Groep van 62 foto's uit de familiekring van de fotograaf, voornamelijk gemaakt in en om het woonhuis van het gezin in Berlijn (Friedrichstrasse) en tijdens vakanties in de omgeving van Berlijn, circa 1911-1918.

Daglicht- en ontwikkelgelatinezilverdrukken op verschillende formaten.

Ongeveer de helft van de foto's is achterop in potlood gedateerd.

© Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlijn.

Beroepsfotografen gebruiken hun camera natuurlijk ook wel eens 'buiten kantooreuren'. Vanwege het private en soms ook pretentieloze karakter van de foto's die daarvan het resultaat zijn, treden ze daarmee echter niet vaak in de openbaarheid. Buiten de familiekring zijn ze nauwelijks bekend en ze komen zelden in museale collecties terecht. Toch hebben zij soms hun kwaliteiten, ook doordat zij situaties in beeld brengen die in het 'echte' werk van beroepsfotografen vaak ontbreken.

In 2004 kreeg het Rijksmuseum een aantal foto's uit de nalatenschap van de in Amsterdam

en Den Haag gevestigde fotograaf C.J.L. Vermeulen (inv.nrs. RP-F-2004-86 t/m 162) waarop we de fotograaf en zijn familie in huiselijke kring zien. In hetzelfde jaar werd op een veiling een groep van 62 foto's gekocht die afkomstig is van de familie van de Berlijnse fotograaf Waldemar Titzenthaler. Die had zich kort vóór 1900 in de Duitse hoofdstad gevestigd en zich gespecialiseerd in het maken van straat-, architectuur- en interieurfoto's. Hij leverde die onder andere aan tijdschriften en kranten, die rond de eeuwwisseling in toenemende mate met foto's werden geïllustreerd. Zo heeft Titzenthaler voor het vanaf 1912 verschijnende blad *Die Dame* de interieurs van vele prominente inwoners van Berlijn gefotografeerd, onder wie regisseur Fritz Lang, actrice Asta Nielsen, operazangeres Fritz Massary, en verder personen uit handel, industrie, kunst en openbaar bestuur. Hoezeer die foto's ook een blik in het leven van deze personen werpen, ze zijn zorgvuldig geësceneerd en gecomponeerd.

Het waren niet de armste inwoners van Berlijn wier interieurs door Titzenthaler werden gefotografeerd, integendeel. Het contrast met Titzenthalers eigen huis is groot, zo blijkt uit de foto's die het Rijksmuseum kocht. Niet dat hij arm zal zijn geweest, maar hij leefde in ieder geval beduidend eenvoudiger. Hij bewoonde met zijn vrouw Olga en hun twee kinderen Marba en Eckart een huis in de Friedrichstrasse. Negenentwintig van de foto's zijn daar gemaakt (inv.nrs. RP-F-2004-252-1 t/m 29). Op het dak was een terras met een zandbak voor de kinderen en kennelijk een hok voor een haan. Een ander deel van de foto's is gemaakt tijdens vakanties die de familie even buiten Berlijn doorbracht (inv.nrs. RP-F-2004-252-30 t/m 57).

Ongeveer de helft van de foto's is gedateerd: die zijn tussen 1911 en 1918 gemaakt, toen de kinderen klein waren. Met name de foto's buiten Berlijn zijn soms idyllisch: we zien het jonge gezin picknickend, zonnend, spelend in een bos, tuinierend en pluimvee voerend. De Eerste Wereldoorlog is letterlijk en figuurlijk ver weg.

LITERATUUR:

Enno Kaufhold, *Berliner Interieurs 1910-1930. Photographien von Waldemar Titzenthaler*, Berlijn 1999.

HERKOMST:

veiling Berlijn (Galerie Gerda Bassenge), 11 juni 2004, lot nrs. 4348-4351

(inv.nrs. RP-F-2004-252-1 t/m 62).



4a



4b



5

5 ANDRÉ KERTÉSZ

(Boedapest 1894-1985 New York)

De Parijse Hallen in de vroege ochtend, 1927

Ontwikkelgelatinezilverdruk, 23,5 x 17,5 cm.

Verso diverse stempels: 'ANDRE KERTESZ / 32 bis rue du Cotentin, PARIS-XV / COPYRIGHT BY', 'André KERTESZ / 75, Boulv Montparnasse / PARIS 6e', 'COPYRIGHT BY I. RONA / COPYRIGHT BY: / I. RONA / "A.B.C." PRESS-SERVICE / AMSTERDAM, Z. / JAN LUYKENSTRAAT 28 / TELEF. 29879 / STORTINGEN UITSLUITEND: / GEM. GIRO: r 2547 / POSTREKENING: 202115' en 'ARCHIEF-EXEMPLAAR / NA PUBLICATIE GELIEVE TE / RETOURNEREN AAN: / ABC PRESS, AMSTERDAM-C / N.Z. VOORBURGWAL 232'.

© Ministère de la Culture et de la Communication, Parijs.

In publicaties als *Het aanzien van de 20e eeuw* zul je het werk van André Kertész niet gauw tegenkomen. Hij volgde zelden tot nooit de 'grote gebeurtenissen' die de voorpagina's van kranten beheersten, maar had vooral oog voor de poëzie van alledag. De fel brandende lampen die door de ruiten van een café het nachtelijke plaveisel verlichten, de pijp en twee brillen van Mondriaan op een tafel, een kunstbeen dat op een bed is gelegd, een buste van Homerus naast een etalagepop voor de ramen van een dakkapel: dat zijn de onderwerpen van Kertész. Zijn manier van kijken – het waarnemen van het ongerijmde toeval en de poëtische schoonheid op straat – heeft school gemaakt, zodat Kertész onbetwist tot de belangrijkste en invloedrijkste fotografen van de 20ste eeuw behoort.

André Kertész werd in 1894 geboren in Boedapest (Hongarije) en verhuisde in 1925 naar Parijs. Gedurende een jaar of tien leverde hij er foto's aan verschillende geïllustreerde tijdschriften, zoals *Vu* en de *Berliner Illustrierte Zeitung*. In 1936 ging hij naar New York. Hoewel hij van plan was er slechts kort te blijven, heeft hij er uiteindelijk tot zijn overlijden, bijna vijftig jaar later, gewoond.

Zijn Parijse jaren leverden tal van foto's op die inmiddels klassiek zijn. Sinds de 'galeriewereld' de fotografie ontdekte in de jaren '70, is er veel werk van oude meesters als Kertész opnieuw gedrukt – op grotere formaten, op glanzend papier en met een handtekening die zo prominent gezet is dat die niet over het hoofd gezien kan

worden. Oorspronkelijke drukken uit de tijd zelf zijn veel zeldzamer, en daardoor beduidend duurder. Tot nu toe moest het museum zijn toevlucht nemen tot een oorspronkelijke druk uit een latere periode van Kertész: na zijn herontdekking in de jaren '70, die gepaard ging met tentoonstellingen en fotoboeken, had de inmiddels tot Amerikaan genaturaliseerde fotograaf zijn oude thema's weer ter hand genomen. Dat leverde in 1977 onder andere een mooi uitzicht vanuit zijn New Yorkse appartement op een besneeuwd dak op, waarin nog slechts enkele details afsteken (inv.nr. RP-F-2002-77). De wens ook een goede Kertész uit zijn Parijse tijd te bezitten, is met de aankoop van de Diepraam/Kempadoo-collectie in vervulling is gegaan.

LITERATUUR:

J'aime Paris. Photographs since the Twenties by André Kertész, New York 1974, pl. 88; Pierre Borhan, *André Kertész. His life and his work*, Boston 2000.

HERKOMST:

Willem Diepraam en Shamanee Kempadoo, Amsterdam. Verworven met steun van de BankGiro Loterij, het Paul Huf Fonds en het Huizinga Fonds (inv.nr. RP-F-2005-107-1).

6 GEORG TRUMP, toegeschreven

(Brettheim 1896-1985 München)

Stilleven met druiven, peren en een appel op een schaal, 1929-1939

Ontwikkelgelatinezilverdruk, 57,6 x 44,8 cm.

Verso etiket met de tekst 'Eigentum von / PROF. GEORG TRUMP MÜNCHEN 9 / Vossstrasse 2'.

Georg Trump staat vooral te boek als typograaf en als docent aan en directeur van de Höhere Graphische Fachschule der Stadt Berlin en de Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker in München. Over zijn fotografische activiteiten is veel minder bekend. Het Rijksmuseum verwierf eind 2004 op een veiling een groot stilleven met druiven, peren en een appel op een schaal. Het lijkt het typische product van een studieopdracht zoals die op academies vaak werd gegeven: het fotograferen van een eenvoudig onderwerp, waarbij het er vooral om ging te experimenteren met compositie en lichtval. Doordat het om studies ging, werden vaak stillevens en portretten gemaakt van voorwerpen en personen die 'onder handbereik' waren: studiegenoten en alledaagse voorwerpen.

De compositie – van bovenaf en krap aangesneden – doet modern aan, evenals het feit dat de golvende rand van de schaal een prominent aandeel heeft en niet, zoals op klassiekere stillevens het geval zou zijn geweest, ondergeschikt is aan het fruit. Het contrast tussen lichte en donkere partijen is groter dan op stillevens van meer traditionele snit, temeer daar het wit van de schaalrand erg hard en kaal geworden is. Slechts de geringe dieptescherpte – alleen de druiventak is haarscherp, alles daar net voor of achter vertoont een zachte onscherpte – maakt dat de foto geen

toonbeeld is van fotografisch modernisme. Ze is er ook net te stemmig voor.

Het is niet volmaakt zeker dat Trump de maker is van dit stilleven: het etiket op de achterzijde vermeldt slechts dat de foto zijn eigendom was. Het is niet uitgesloten dat hij als docent in het bezit ervan is gekomen.

HERKOMST:

veiling Sotheby's Amsterdam 29 november 2004, nr. 131
(inv.nr. RP-F-2004-268).





7

7 ALVIN LANGDON COBURN

(Boston 1882-1966 Rhos-on-Sea,
Groot-Brittannië)

Reflecties in het water, gracht in Rotterdam,
(*'A canal in Rotterdam'*), 1908

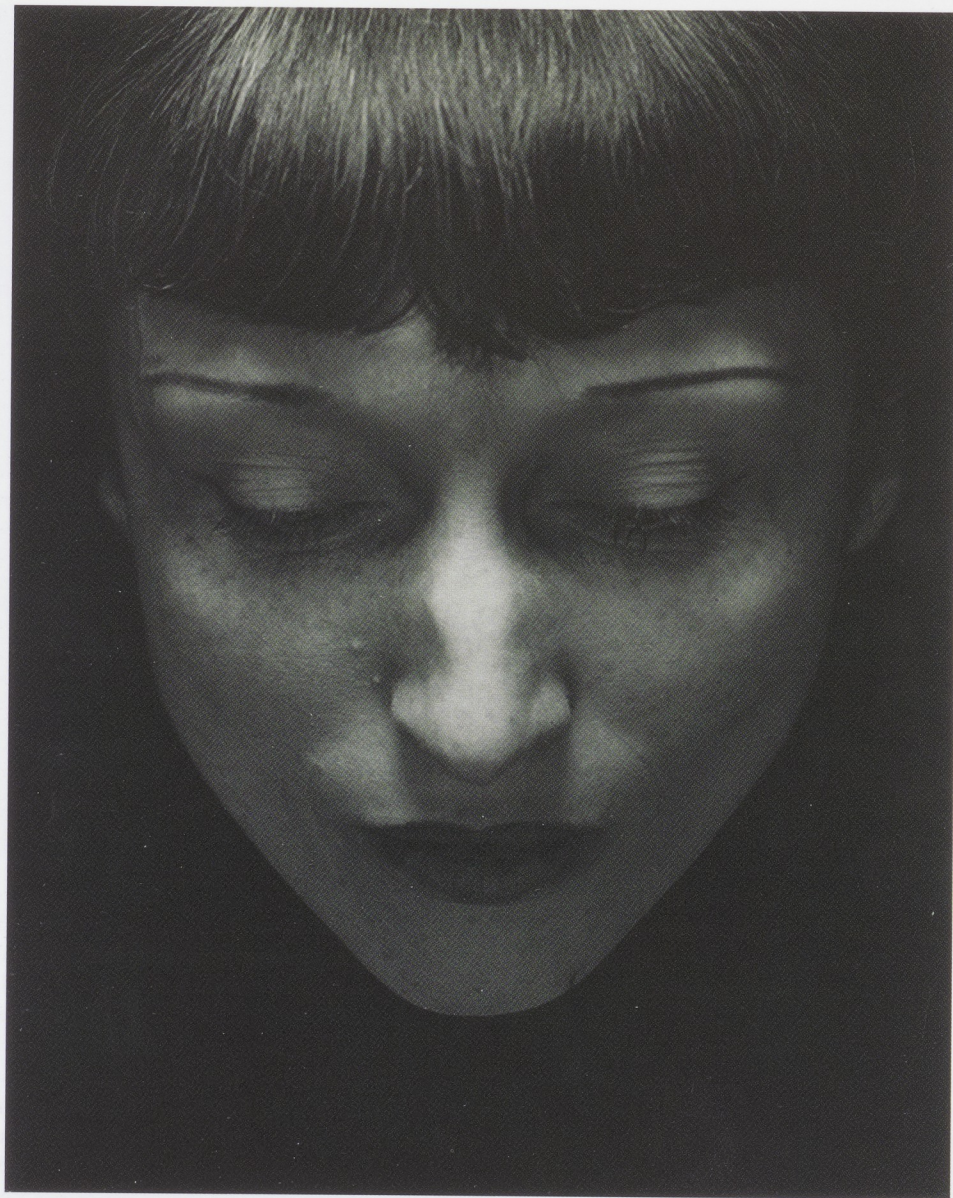
Heliogravure, 30,2 x 39,1 cm.

Verso in potlood 'The Canal in Rotterdam
1908 A.L.Coburn' en 'vi 1908'.

Het Rijksmuseum had *A Canal in Rotterdam*, door Coburn in 1966 voor het eerst gepubliceerd in zijn autobiografie, al lang op zijn verlanglijstje staan. Een buitenlandse fotograaf ziet ons land doorgaans anders dan een, die overbekend is met het onderwerp. Bovendien bestond er een traditie op dat terrein. Buitenlandse kunstenaars van naam hadden onder andere in de late 19de eeuw Nederlandse steden en streken bezocht, zoals James Mc Neill Whistler, wiens werk Coburn bewonderde. Whistler nam in ets en aquarel het water tot onderwerp en koos daarbij doorgaans een laag perspectief. Voor de fotograferende Coburn moet het zware, traag bewegende en

spiegelende water een even spannend stijlmiddel zijn geweest. Een andere fotograaf, de Schot James Craig Annan, maakte al eerder, in 1892, een vergelijkbare studie op het Damrak in Amsterdam. Deze foto werd in 1894 onder de titel *Reflections* gepubliceerd in het kunsttijdschrift *The Studio* en kreeg een ruime verspreiding. Mogelijk kende Coburn de studie van zijn voorganger.

Coburn behoorde tot het picturalisme, de eerste echte 'stroming' in de fotografie. De jonge in Engeland gevestigde Amerikaan was een generatiegenoot van Stieglitz en Steichen. Hij was afkomstig uit de betere kringen en koesterde welbewust het imago van de fotograaf als kunstenaar. Dit resulteerde in contemplatieve zelfportretten, maar ook in studieuze portretten van schrijvers en kunstenaars. Coburn fotografeerde bijvoorbeeld een naakte Bernard Shaw als *Le penseur*. In zijn buitenopnamen sneed hij de ruimte op in lagen en coulissen: met het donkere water op de voorgrond, de contouren van een brug in het midden en onscherpte en beweging in de



diepte. Niets werd aan het toeval overgelaten: elk element had zijn functie. Vormvastheid moet wel Coburns belangrijkste uitgangspunt zijn geweest.

LITERATUUR:

Helmut en Alison Gernsheim, *Alvin Langdon Coburn, photographer: an autobiography*, London 1966, p. 93.

HERKOMST:

Lee Gallery, Winchester, Mass., Verenigde Staten
(inv.nr. RP-F-2004-18).

8 ERWIN BLUMENFELD
(Berlijn 1897-1969 Rome)

Vrouwenkop, circa 1936

Ontwikkelgelatine-zilverdruk, 29,8 x 24,1 cm.

Verso stempels 'COPYRIGHT BY ERWIN
BLUMENFELD AMSTERDAM' en 'FROM
THE ESTATE OF / ERWIN BLUMENFELD'

© c/o Stichting Beeldrecht, Amsterdam.

Het Rijksprentenkabinet had al enkele naakten van Erwin Blumenfeld uit de jaren '40 in zijn bezit. In korte tijd zijn daar vier foto's uit de

Amsterdamse tijd van de latere modefotograaf en art-director van het tijdschrift *Vogue* bijgekomen. Het gaat om twee speelse portretjes van Paul Citroen (geschonken in 2004), een portret van de beeldhouwer John Raedeker uit 1935 (geschonken in 2006) en dit intrigerende vrouwspportret dat vorig jaar werd aangekocht. Over de werkwijze van Blumenfeld in het Amsterdamse is wel wat bekend. Een van zijn modellen uit die tijd, de latere modejournaliste Eva Pennink, leeft nog. Zij wist te vertellen dat Blumenfeld als eigenaar van 'Fox Leather Company', een winkel met tassen en lederwaren in de Amsterdamse Kalverstraat, aan modieuze vrouwen die in de zaak kwamen, vroeg of hij ze in zijn geïmproviseerde studio achter in de winkel mocht portretteren. Op foto's van fototentoonstellingen van Blumenfeld is het resultaat van die ontmoetingen te zien. De fotograaf prikte de wand vol met kloeke portretstudies, de foto's strak tegen elkaar en soms twee dezelfde spiegelbeeldig naast elkaar. Hij exposeerde zijn foto's in Nederland een paar keer, in 1932 en 1933 bij kunstzaal Van Lier aan het Rokin. De laatste expositie gaf hij de sprekende titel *Cinquante Têtes des Femmes*. Zijn foto's uit deze periode zijn ook meer 'koppen' dan portretstudies. Later op de covers van tijdschriften zou dat heel gebruikelijk worden: de kop in close-up, strak uitgekaderd en ongebruikelijk belicht, de perfecte 'eye-catcher'. De variatie in het genre van de kop bleek groot: frontaal, van opzij, van bovenaf, schuin van achter, en profiel, close up, hard en contrastrijk of zacht neutraal belicht. Op de fotowanden valt onze vrouwenkop echter niet te ontdekken. De foto draagt wel het Nederlandse adresstempel: 'Copyright by Erwin Blumenfeld Amsterdam' en dateert mogelijk uit 1936, Blumenfelds laatste jaar in Nederland. De fotograaf reisde toen heen en weer tussen Parijs en Amsterdam waar zijn gezin nog woonde. In Parijs bekwaamde hij zich als vakfotograaf in de mode- en reclamefotografie. De tot nu onbekende vrouwenkop is dus mogelijk ook in de Franse hoofdstad gemaakt, waar Blumenfeld voor de tijdschriften *Verve* en *Vogue* werkte. Belangrijke series van Blumenfelds Nederlandse tijd worden bewaard in het Leidse Prentenkabinet en in het Stedelijk Museum in Amsterdam.

LITERATUUR:

William A. Ewing, *Blumenfeld: a fetish for beauty*, Londen 1996, pp. 44-79.

HERKOMST:

Deborah Bell Ltd, New York. Verworven met steun van het Paul Huf Fonds

(inv.nr. RP-F-2005-1).

9 JOSEF BREITENBACH

(München 1896-1984 New York)

Rue de la Grande Chaumière, Parijs 1939

Ontwikkelgelatine-zilverdruk, 35,1 x 27,8 cm.

© Josef Breitenbach Trust, New York.

Soms is een kunstenaar wars van canon of stroming en volgt hij zijn eigen koers. Dat was ook het geval bij Josef Breitenbach. Deze Duitse fotograaf was een generatiegenoot van Kertész, Brassai en Blumenfeld, maar stond niettemin ver af van deze vooral in Parijs opererende avant-garde, die werkte voor tijdschriften en hun werk in boekvorm publiceerde. In 1933 had ook Breitenbach zich als onafhankelijk portretfotograaf en fotografiedocent in Parijs gevestigd. Na internering in een kamp wist hij in 1941 naar de Verenigde Staten te ontkomen. Na de oorlog fotografeerde hij veel in Azië en maakte hij foto's zoals we ze van de Zwitserse reportagefotografen Werner Bischof en René Burri kennen voor bladen als *Fortune* en *Time*. Ook zijn er overeenkomsten met de 'uitvinder' van de zogeheten subjectieve fotografie, de Duitse fotograaf en verzamelaar Otto Steinert. Deze liggen echter op een ander terrein: dat van het verzamelen van foto's. Steinert legde in de jaren '50 de grondslag voor de belangrijke fotoverzameling van het Museum Folkwang in Essen. Ook Breitenbach legde een verzameling aan met voorbeelden uit de geschiedenis van de fotografie. Deze verzameling kwam in 1983 mét een deel van zijn eigen fotografische nalatenschap terecht in het Fotomuseum van het Münchner Stadtmuseum. Daar bevindt zich een tweede afdruk van deze foto.

Waar fotografen zelf verzamelingen aanleggen met foto's van anderen, wordt de artistieke ontwikkeling van het medium pas goed zichtbaar: dan wordt uitermate kritisch geselecteerd op de kwaliteit van de afdruk en de afwerking ervan. Dan wordt gelet op het ambachtelijke en blijkt dat de magie van de foto voor een belangrijk deel tot stand komt bij het handwerk in de donkere kamer. Het is een soort kijken en zoeken naar de toppen van de fotografie dwars door de tijd heen. Het kan niet anders of die bewondering voor oude en nieuwe meesters van de fotografie komt

ook tot uitdrukking in het eigen werk van de collectionerende fotograaf. Dat streven is zeker voelbaar in de kleine serie Breitenbach-afdrukken in de collectie Diepraam-Kempadoo. Daaronder bevinden zich met de naakten 'oefeningen' in pastelwit en deze Parijse nachtopname uit 1939: een oefening in zwart. De op mat fotopapier afgedrukte opname benadert in zijn resultaat de fluwelige mezzotint uit de prentkunst, waarbij vanuit de donkere delen naar het licht werd 'teruggewerkt'. De verlichte ramen zijn natuurlijk de accenten die de foto zo spannend maken. De nachtopname zien we pas in de 20ste-eeuwse fotografie, toen fotografen voor het eerst sfeer en buitenlicht in hun werk toelieten.

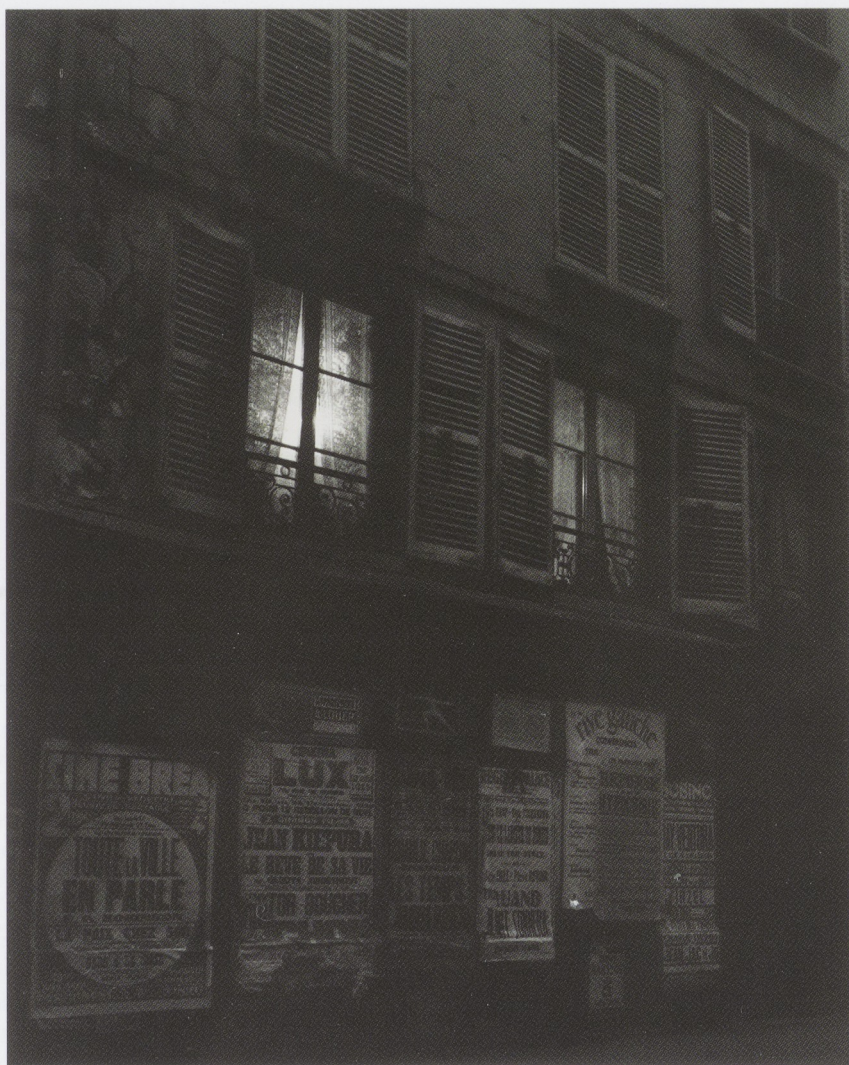
LITERATUUR:

Ulrich Pohlmann, *Fotomuseum 1961-1991 im Münchner Stadtmuseum. Eine Auswahl von 150 Fotografien aus der Sammlung*, München 1991; Klaus E. Götz (red.), *Joseph Breitenbach. Photographien*, München 1996.

HERKOMST:

Willem Diepraam en Shamane Kempadoo, Amsterdam. Verworven met steun van de BankGiro Loterij, het Paul Huf Fonds en het Huizinga Fonds

(inv.nr. RP-F-2005-107-94).





10

10 EVA BESNYÖ

(Boedapest 1910-2003 Amsterdam)

Na het bombardement op Rotterdam, juni 1940

Ontwikkelgelatinezilverdruk 19,2 x 18,7 cm.

Verso: in potlood 'agfa 4', 'R.A. 72', 'x 94'.

© Maria Austria Instituut, Amsterdam.

Geschiedenis is een belangrijke component in het verzamelbeleid van het Rijksmuseum. Bij het verwerven van 20ste-eeuwse fotografie speelt het mogelijk een nog belangrijker rol. De fotografie is immers de kunstvorm die bewust (in journalistieke vormen) of onbewust (in andere vormen) als ooggetuige aanwezig was bij de historische

ontwikkelingen in deze turbulente eeuw. Dat maakt de foto van de Hongaarse immigrante Eva Besnyö van de nasleep van het Rotterdamse bombardement zo interessant. De fotografe heeft altijd fier verklaard, dat ze liever afstand nam van dit werk waarin ze de oorlogsellende veel te veel had geësthetiseerd: *deze foto's zijn de laatste stuip-trekkingen van mijn esthetische fotografie*. In dat esthetiseren – wat is dat eigenlijk anders dan weloverwogen positie kiezen – zit 'm nu net de crux en de kracht van het beeld. Het Rijksmuseum bezat al foto's van het verwoeste Rotterdam. Het ging dan om plaatsen van verwoesting die waren

vastgelegd door verschillende Rotterdamse beroepsfotografen in zakelijke panorama's vol brokstukken die getuigen van Nederlandse eerste echte oorlogsramp in lange tijd. Dan wordt ook onmiddellijk het verschil duidelijk met Besnyö's 'mooigemaakte' foto. Daarin is het historische moment zorgvuldig stilgezet, of ze zich daarbij nu op de vorm concentreerde of niet. De fotografie noteert in een vierkante kadering quasi achteloos een neergestorte trap, een verkoolde boom en een Hollandse molen tegen wat een strakblauwe lente-lucht geweest moet zijn. Daarmee zegt het beeld in één keer wat het moet zeggen.

In de verzameling van het Rijksmuseum zijn deze en een tweede foto uit de reeks een welkome aanvulling op het werk van illegale fotografen uit de oorlogsperiode. Besnyö's serie van Rotterdam in 1940 is veel minder bekend dan die van haar collega's en vrienden Cas Oorthuys en Emmy Andriess, die behoorden tot de groep 'De Ondergedoken Camera'. Deze fotografen volgden vooral in het laatste oorlogsjaar het leven op straat, dat van onderduikers en verzetslieden, en de honger en ellende. Hun werk werd vlak na de oorlog gepubliceerd in verschillende fotoboeken. Het Rijksmuseum bezat al enkele series van Andriess en Oorthuys, evenals het twintig jaar na de oorlog door fotograaf Tony van Renterghem samengestelde album, dat een overzicht geeft van het werk van de illegaal werkende groep. Met Besnyö's vroege oorlogsfoto's is nu een ander aspect van de geschiedenis van Nederland in de Tweede Wereldoorlog vertegenwoordigd.

LITERATUUR:

Willem Diepraam, *Eva Besnyö*, Amsterdam 2000, pp. 135-141;
Joop de Jong, *Rotterdam 1940-45 in foto's en amateurfilms*,
Haarlem 2005, pp. 26-31.

HERKOMST:

Willem Diepraam en Shamanee Kempadoo, Amsterdam.
Verworven met steun van de BankGiro Loterij, het Paul Huf
Fonds en het Huizinga Fonds
(inv.nr. RP-F-2005-107-459).

II PAUL HUF JR.

(Amsterdam 1924-2002 Amsterdam)

*Portret van Ton Raateland bij zijn terugkeer uit
kamp Amersfoort, 1943*

Ontwikkelgelatinezilverdruk, 23,7 x 17,9 cm.

Verso: in potlood 'Paul Huf jr '43' en in pen
'Ton Raateland uit kamp Amersfoort terug'.

© Maria Austria Instituut, Amsterdam.

Paul Huf jr. maakte dit portret van zijn vriend de grafisch ontwerper Ton Raateland toen deze in 1943 terugkwam uit kamp Amersfoort. Het is een ongewoon krachtig portret dat intrigeert. Het doet in de eerste plaats denken aan het werk van modefotograaf Erwin Blumenfeld, die Paul Huf zeer bewonderde. Huf vulde het hele kader met de kop, die hij sterk belichtte. De belichting met de zware schaduwen verleent de foto drama, maar iedere glamour wordt weer teniet gedaan door de stekeltjeskop. De jonge fotograaf brengt ons dicht op de huid van zijn vriend, die ongetwijfeld wel het een en ander had ervaren in dit Duitse strafkamp. Het portret behoort tot een mooie representatieve groep originele afdrucken van Paul Huf jr. die het Rijksmuseum van de fotograaf verwierf. Daaronder zijn foto's uit de jaren '30 en '40, de serie *Vakmanschap is meester-schap*, modefotografie uit het begin van de jaren '60 en verschillende portretten en zelfportretten.

LITERATUUR:

Willemyn Brattinga-Kooy, *Regie: Paul Huf. Het succesverhaal van een serieuze fotograaf*, Amsterdam 1966; Mattie Boom, 'Meer dan duizend woorden', *Spiegel Historiae*, 40 (2005) 2, p. 75.

HERKOMST:

Bonny Huf, Amsterdam
(inv.nr. RP-F-2004-202).

12 CAS OORTHUYS

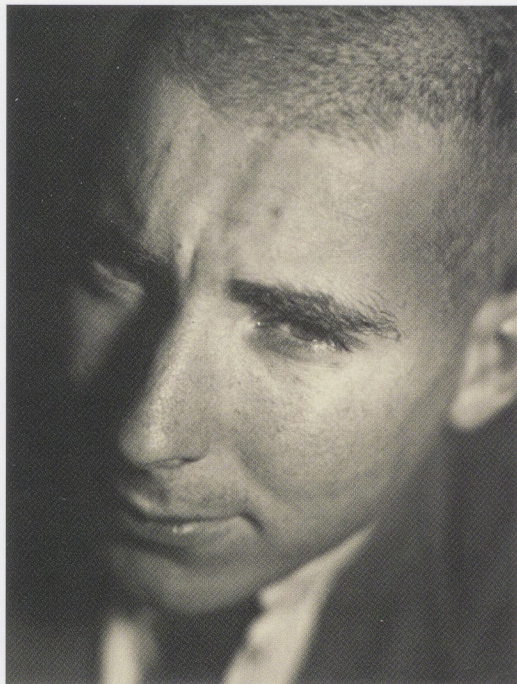
(Leiden 1908-1975 Amsterdam)

Duitse patrouille op straat in Amsterdam, 1941

Ontwikkelgelatinezilverdruk, 49,8 x 59,3 cm.

© Cas Oorthuys / Nederlandse fotomuseum,
Rotterdam.

Tijdens de Duitse bezetting was een groep fotografen actief in het verzet tegen de Duitse overheersers. Naast praktische zaken (het vervaardigen van pasfoto's voor vervalste persoonsbewijzen) hielden zij zich vooral in het laatste oorlogsjaar bezig met illegale reportagefotografie. Ze volgden kinderen op straat op weg naar de gaarkeukens en registreerden zwarte handel. Tijdens de hongerwinter fotografeerden ze de uitgehongerde inwoners van Amsterdam, die naar voedsel zochten en huizen sloopten om aan brandstof te komen. Dit imposante werk uit de oorlogsjaren werd op het moment van vervaardiging nog niet gepubliceerd, omdat het illegaal gebeurde en omdat het nog oorlog was. Kort na de oorlog organiseerde de groep fotografen die zich nu afficheerde als de groep 'De Onder-



II



12

gedoken Camera' voor het eerst een tentoonstelling waarmee ze hun verhaal vertelden. Daar hingen de platen groot aan de muur en werd het drama van de oorlogsjaren voor het eerst verteld in een soort lopend beeldverhaal. De tentoonstelling zou daarna in het Rijksmuseum en in het warenhuis De Bijenkorf worden getoond, maar dat is uiteindelijk niet gebeurd.

Geleidelijk aan werden de foto's na de oorlog gepubliceerd en verspreid, onder andere in twee belangrijke fotoboeken: *Amsterdam tijdens de Hongerwinter* (1947), waarvan de opbrengst ten goede kwam aan de Stichting 40-45, en *Verwoesting en wederopbouw* (1948). Het Rijksmuseum bezit een aanzienlijke groep fotoafdrukken van Cas Oorthuys en Emmy Andriess die werden gemaakt voor deze boeken, die uitkwamen bij Uitgeverij Contact en ook afkomstig zijn uit het archief van deze uitgever. Daarnaast bezit het museum van Oorthuys enkele vergrotingen van de bekendste foto's, de 'iconen', die door Oorthuys of zijn leerlingen in de naoorlogse periode werden gemaakt. Deze blow up van een van bovenaf vastgelegde Duitse patrouille hoort daar ook toe. Op het hele negatief is meer van de achtergrond zichtbaar. In deze uitsnede concentreert de fotograaf zich op de gebeurtenissen op de voorgrond. Door het zo sterk uit te vergroten zijn de krassen en onvolkomenheden van het negatief groot megedrukt. We lijken daardoor door een venster naar een mistig tafereel te kijken dat de sfeer van de grimmige oorlogstijd zo weer oproept. Deze vergroting moet wel voor een tentoonstelling gemaakt zijn. Oorthuys heeft de foto naderhand zelf gepubliceerd in zijn boek *Cas Oorthuys mensen people* (1969), waarin hij de hoogtepunten uit zijn oeuvre presenteerde.

LITERATUUR:

Sybrand Hekking, *Cas Oorthuys fotograaf 1908-1975*, Amsterdam 1982, pp. 37, 155, pl. 4; Flip Bool en Veronica Hekking, *De illegale camera 1940-1945: Nederlandse fotografie tijdens de Duitse bezetting*, Naarden/Wormer 1995.

HERKOMST:

Willem Diepraam en Shamanee Kempadoo, Amsterdam. Verworven met steun van de BankGiro Loterij, het Paul Huf Fonds en het Huizinga Fonds (inv.nr. RP-F-2005-107-10).

13 CHRISTO EN JEANNE-CLAUDE

(Gabrovo, Bulgarije 1935 / Casablanca, Marokko 1935) (foto Harry Shunk) *Ingepakte kustlijn [Wrapped Coast]*, Little Bay, Australië, 1968-1969

Ontwikkelgelatinezilverdruk, 81,5 x 124,9 cm. Verso 'Christo 1969; Photo Shunk-Kender'.

© Christo en Jeanne-Claude

De beschouwer zou eerst deze monumentale landschapsfoto van ruim 1,20 meter bij 81 centimeter moeten zien zonder te weten welke naam en welk verhaal ermee is verbonden. Dan ziet hij of zij een rangschikking van grijze kantige vlakken en iets wat op het eerste gezicht een ijsberg lijkt, een landschap waar je ingetrokken wordt. Pas bij nader inzien ziet hij wat het is en komt hij te weten dat het gaat om een stuk rotskust vlak bij Sydney in Australië dat het Amerikaanse kunstenaarspaar Christo en Jeanne-Claude over een lengte van 2,4 kilometer heeft bedekt met zijn doeken. Dan ontwaart hij ook een eenzame figuur op het doek op de rotsen. De foto is het enige overgebleven artefact van de onderneming. Deze foto is onbetwist een eenling in de fotocollectie van het Rijksmuseum, maar hij is er als object niet minder bijzonder om en we zien ook overeenkomsten met de monumentale 19de eeuwse fotolandschappen in de collectie. Het is wel een paradox dat zo'n overblijfsel van iets wat vanuit de notie van tijdelijkheid is vervaardigd nu heel anders wordt gezien en tot het domein van 'eeuwige' kunst toetreedt.

In de jaren '70 van de 20ste eeuw zijn in de musea voor moderne kunst veel van dergelijke fotografische documenten van een wat onduidelijke statuus binnengekomen. Het waren feitelijk registraties van vluchtige kunstwerken in de categorie land art, happening of installatie door middel van fotografie. In Nederland bevinden zich in Museum Boijmans Van Beuningen, het Stedelijk Museum en het Van Abbe Museum verschillende van dergelijke foto's van Christo en Jeanne-Claude, Richard Long en Hamish Fulton. Het is een soort fotografie waarin het niet om de fotografie gaat, maar om de kunst als happening of om de ingreep in het landschap. De afbeeldingen waren 'schetsmatig' of objectief registrerend en minder van belang in een periode waarin de presentatie van kunst duidelijk ondergeschikt was aan het concept. Vaak zijn de registraties niet door de kunstenaar zelf, maar in zijn opdracht door anderen gemaakt. In dat geval hebben we



13

een kunstenaar als inventor en één als uitvoerder. Ook Christo en Jeanne-Claude werken op deze manier en geven professionele fotografen vaker opdracht om kunstwerken te vereeuwigen. Shunk legde deze foto oorspronkelijk in kleur en zwart-wit vast.

LITERATUUR:

www.christojeanneclaude.net; Jacob Baal-Teshuva, *Christo & Jeanne Claude*, Keulen 1995.

HERKOMST:

Willem Diepraam en Shamanee Kempadoo, Amsterdam.
Verworven met steun van de BankGiro Loterij, het Paul Huf Fonds en het Huizinga Fonds
(inv.nr. RP-F-2005-107-12).

14 EVE ARNOLD

(Philadelphia 1913)

Marilyn Monroe aan de speeltafel, tijdens het draaien van de film 'The Misfits' in 1960

Ontwikkelgelatinezilverdruk 19,8 x 26,0 cm.

Verso stempel 'c Eve Arnold - magnum'.

© Magnum / Hollandse Hoogte.

Er zal geen vrouw in de 20ste eeuw in zoveel gedaantes 'publiek' zijn gemaakt als het Amerikaanse filmidool Marilyn Monroe. Niet alleen in

de film is ze uitentreuren en van alle kanten door cameralieden in beeld genomen, maar ze was ook fotogeniek. De filmster beleefde haar opkomst in een periode waarin het geïllustreerde magazine *Life* veel lezers aan zich trok. Er was een groot Amerikaans publiek voor fotoreportages waarin beroemde acteurs en actrices en de Kennedy's centraal stonden. Monroe moet bovendien hun lijst hebben gestaan, ze sierde verschillende malen de cover van het populaire blad dat ook een ruime verspreiding kende in Europa.

Het Rijksmuseum bezit diverse foto's van de Amerikaanse legende: van Bruce Davidson, Ernst Haas, Cornell Capa, Arnold Newman en Tom Kelley. Ondanks het feit dat elke inbreng van de fotograaf wel het onderspit moet delven bij zo'n allesbepalend onderwerp, maakten verschillende fotografen van Monroe een apart 'project', zoals de Magnumfotografe Eve Arnold. Het lijkt er op dat de vrouwelijke fotograaf het idool niet anders bezag dan haar mannelijke collega's. Deze foto behoort tot een serie aan de goktafel in Las Vegas die Arnold in 1960 maakte. Monroe draaide toen *The Misfits* samen met haar echtgenoot, de toneelschrijver Arthur Miller, die we links op de achtergrond zien staan. Eve Arnold keerde vaak terug



14

op de sets waar Monroe haar films draaide en vulde uiteindelijk een paar boeken (in vele edities) met alleen haar Monroe-foto's. In 1962 overleed de filmster.

LITERATUUR:

Eve Arnold, *Marilyn Monroe. An Appreciation*, New York 1987;
Eve Arnold, *Marilyn Monroe*, New York 2005.

HERKOMST:

Willem Diepraam en Shamanee Kempadoo, Amsterdam.
Verworven met steun van de BankGiro Loterij, het Paul Huf
Fonds en het Huizinga Fonds
(inv.nr. RP-F-2005-107-11).

15 WERNER BISCHOF

(Zürich 1916-1954 Andesgebergte)

*Chinese en Noord-Koreaanse vluchtelingen in
een heropvoedingskamp in Zuid-Korea, tijdens
de Korea-oorlog, 27 januari 1952*

Ontwikkelgelatine-zilverdruk, 29,6 x 20,2 cm.
Verso stempels 'Archief-exemplaar Gelieve
te retourneren aan abc press a'dam- N.Z. Voor-
burgwal 230-232 Telefoon 35798 – Telgr. ABC-

PRESS' en 'Please credit Werner Bischof
Magnum Photos 125 Faub. Saint-Honore Paris
VIIIe BL-Y 51-28'.

© Magnum / Hollandse Hoogte.

In de Korea-oorlog die tussen 1950 en 1953 tussen de 'Democratische Volksrepubliek van Korea' (Noord) en de 'Korea-republiek' (Zuid) woedde, kozen de Verenigde Staten en de Verenigde Naties de kant van Zuid-Korea. De Volksrepubliek China schaarde zich aan Noord-Koreaanse zijde. De Zwitserse fotograaf Bischof, die voor het prestigieuze persagentschap Magnum werkte, maakte verschillende oorlogsreportages zowel in het noorden als het zuiden van Korea. Hij had het jaar daarvoor nog een spraakmakende serie foto's gemaakt van de honger in India voor het tijdschrift *Life*. In 1952 verbleef de fotograaf voor een jaar in Japan om aan een fotoboek te werken. Van daaruit ging hij enkele malen naar Korea om verslag van de oorlog te doen. Deze foto maakte Bischof op het eiland Kôje-do in een 'heropvoedingskamp' van de Verenigde Naties voor Chinese en Noord-Koreaanse krijgsgevangenen.

De foto ademt Bischofs gedistantieerde en ingehouden stijl. Hij was niet een 'rauwe' reportagefotograaf zoals zijn Magnum-collega Robert Capa. De laatste fotografeerde de ellende zoals die op hem afkwam, met veel gevoel voor timing en het dramatische moment. Bischof werkte in de veel weidse, vertellende stijl die zo kenmerkend was (en nog steeds is) voor de Magnum-fotografen, en die wordt gekenmerkt door veel empathie: de menselijke waardigheid wordt altijd in acht genomen. De fotograaf blijft ondanks de situatie toch een stilist. In deze studie van koppen is dat ook mooi te zien. Vanuit zijn positie bijna te midden van de mannen is Bischof de observator. Het schuiven met koppen is een stijlmiddel dat in zijn Japanse foto's terugkomt en dat hij ook toepast als hij in Korea de oorlogskinderen van het getroffen Pousan vastlegt.

Bischofs fotoboek *Japon* kwam in 1954 uit bij de Franse uitgever Robert Delpire. De fotograaf kwam in hetzelfde jaar op 38-jarige leeftijd om het leven bij een auto-ongeluk in de Andes. Postuum werd in 1957, eveneens bij Delpire, zijn fotoboek *Carnet de Route* gepubliceerd, met de wat meer tijdloze foto's uit Azië en Zuid- en Noord-Amerika.

LITERATUUR:

William Manchester, *The world as seen by Magnum photographers*, New York/Londen 1989, pp. 84-85.; Marco Bischof, *Werner Bischof: Life and Work of a Photographer 1916-1954*, (Digital Impresarios) 2005.

HERKOMST:

Willem Diepraam en Shamanee Kempadoo, Amsterdam. Verworven met steun van de BankGiro Loterij, het Paul Huf Fonds en het Huizinga Fonds (inv.nr. RP-F-2005-107-5).



15



16

16 LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY

(Borsod, Hongarije, 1895-1946 Chicago)
Marseille 1929

Ontwikkelgelatinezilverdruk, 29,4 x 22,5 cm.
Verso: stempel 'foto moholy-nagy' en in
potlood 'Marseiller fischers Mittagsschleffen
auf dem Wasser'.

© László Moholy-Nagy Estate c/o Stichting
Beeldrecht, Amsterdam 2006.

De belangrijkste kwaliteit van de 20ste-eeuwse fotografie is de heroriëntatie op het beeld en de ruimte. Vanaf de uitvinding van de fotografie in de 19de eeuw tot aan het begin van de 20ste eeuw werd het beeld gediceerd door het centraal perspectief. Niemand had er ooit aan gedacht van standpunt te veranderen en de camera naar beneden te richten of schuin omhoog. Lang was de horizon het richtpunt en de organisatie van het beeld daarop afgestemd. De schilder, fotograaf en filmer Moholy-Nagy 'componeerde' heel anders, veel minder statisch. De Hongaar belichaamt als geen ander de internationale beweging van de 'nieuwe fotografie' die in de jaren '20 opkwam. Hij rekte de ruimte op, zocht voortdurend naar nieuwe dimensies en wilde het onderwerp van verschillende kanten vastleggen. In 1928 klom hij in Berlijn op de Funkturm, waar hij verschillende foto's als waren het luchtopnamen naar beneden nam. Hij maakte soortgelijke opnamen in 1929 in Marseille vanaf de hoge stalen hangbrug, de Pont Transbordeur. Hij was overigens niet de eerste. De architectuurhistoricus Siegfried Giedion ging hem voor en publiceerde in 1927 een artikel over de brug met een foto van bovenaf genomen. Een jaar later ging Hannes Meyer, een collega van Moholy-Nagy aan het Bauhaus, de brug in de oude haven van Marseille op en Germaine Krull raakte eveneens geïnspireerd door de kabels en de metalen constructies.

Moholy maakte hoog vanaf de brug verschillende opnamen, onder andere van de beneden in slagorde liggende bootjes tussen de plankieren: bijna een plat, abstract beeld. Beneden op de grond fotografeerde hij deze slapende visser op de boot, in een even ongebruikelijk perspectief en bijna in het 'verkort'. De blik wordt geleidelijk aan naar de figuur geleid, van het donker naar het licht via de diagonalen van de touwen en de oplichtende planken naar de bijna verborgen figuur op de achtergrond. Als leraar aan het Duitse Bauhaus was Moholy-Nagy een belangrijk inspirator en theoreticus. Zijn ideeën legde hij

onder andere neer in het boek *Fotografie, Film und Malerei* (1925).

LITERATUUR:

Andreas Haus, *Moholy-Nagy*, Maarssen 1978, pp. 92-93, 98;
Ute Eskildsen en Robert Knodt, *Ein Bilderbuch: die Fotografische Sammlung im Museum Folkwang*, Göttingen 2003, pp. 137, 145.

HERKOMST:

Willem Diepraam en Shamane Kempadoo, Amsterdam.
Verworven met steun van de BankGiro Loterij, het Paul Huf Fonds en het Huizinga Fonds
(inv.nr. RP-F-2005-107-2).

17 KARL STRUSS

(New York 1886-1981)

Gezicht op de bouwput van Hotel McAlpin,
New York 1911

Platinadruk, 8,9 x 11,7 cm.

Recto in potlood '1911'; verso stempel 'KARL STRUSS INTERPRETIVE PHOTOGRAPHS 5 West 31ST STREET New York Madison sq 674' en in potlood Hotel McAlpin Excavation'.

Dit is een van de twee New Yorkse stadsgezichten van Karl Struss die het Rijksmuseum de laatste jaren verwierf. Op de hoek van Broadway en 34th street aan Herald Square werd op dat moment een begin gemaakt met de bouw van Hotel McAlpin, dat in 1913 als grootste hotel van de stad opende. Hier slenterde Struss bij avond of in de vroege ochtend langs de bouwput: op de bouwketen glimmen de lichtpunten. Er hangt stoom onderaan de heipalen, de werkers zijn druk aan het werk voor het viaduct van de Sixth Avenue El (de 'elevated'). De silhouetten van het Herald Building en de hoge 'Billboards' op de omringende gebouwen steken af tegen de lucht. Heipalen doorkruisen het beeld in krachtige diagonalen. De Amerikaanse picturalist en latere Hollywoodfilmer Karl Struss was een echte stadsfotograaf. Tussen 1909 en 1916 maakte hij in New York, waar op dat moment veel bouwactiviteit was en de subway werd aangelegd, honderden impressies in een fotografische stijl die nieuw en ongebruikelijk te noemen is. Er is een verrassend perspectief, altijd een strak kader, en veel aandacht voor de werking van het licht en de weergave van sfeer. Dat alles wijst erop dat deze vroege modernist op zoek was naar een nieuw en ander beeld.

In deze jaren heeft hij in ongeveer vierhonderd opnamen de stad uitgebreid vastgelegd. Hij drukte de foto's - fraaie vignetten op klein for-

17



maat – af op het rijke platinapapier met zijn lange toonschaal en nuances. Waar de afdruk typisch picturalistisch oogt, was Struss' opvatting modern. Hij volgde in een heel eigen stijl zijn voorbeelden Alfred Stieglitz en Alvin Langdon Coburn, van wie hij de stadseries van New York goed kende. De laatste bracht het in 1910 het fotoboek *New York* uit, dat Struss ook in zijn bezit had. Van Struss' New Yorkse foto's resten rond de honderd afdrucken in het Amon Carter Museum in Fort Worth, waar het grootste deel van de nalatenschap van de fotograaf wordt bewaard.

LITERATUUR:

B. Yochelson, 'Karl Struss' New York', in B. McCandler e.a., *New York to Hollywood. The Photography of Karl Struss*, Fort Worth/Albuquerque 1995, pp. 100-101.

HERKOMST:

Willem Diepraam en Shamanee Kempadoo, Amsterdam. Verworven met steun van de BankGiro Loterij, het Paul Huf Fonds en het Huizinga Fonds.

(inv.nr. RP-F-2005-107-97).

18 ROBERT CAPA

(pseudoniem van Andre Friedmann)
(Boedapest 1913-1954 Thai Binh, Vietnam)
Groep van 21 foto's uit de Chinees-Japanse oorlog, 1938

Ontwikkelgelatinezilverdrukken van verschillende afmetingen, meestal circa 18 x 24 cm. Verso op verschillende wijze gestempeld.

© Magnum / Hollandse Hoogte.

Robert Capa waagde zich als een van de eerste fotografen tot in de voorste linies van de gevechten en slaagde er zo in de oorlog van binnenuit te verbeelden. Met het vastleggen van het moment van sterven van een soldaat in de Spaanse burgeroorlog in 1936 en later de invasie in Normandië in juni 1944, vestigde hij voorgoed zijn naam als 's werelds grootste oorlogsfotograaf.

Toen de Nederlandse filmer Joris Ivens en zijn cameraman John Fernhout hem in 1937 vroegen hen als tweede cameraman te vergezellen op de filmexpeditie naar de Chinees-Japanse oorlog, stemde Capa daar meteen mee in. Na aankomst in Hankow in februari 1938 gebeurde er echter weinig tot niets. De filmploeg werd in al zijn bewegingen gehinderd door de strenge Chinese censuur. Ivens gaf Capa daarnaast maar weinig gelegenheid tot fotograferen. De oorlogsfotograaf leed hieronder en werd hoe langer hoe gefrustreerder. Op 17 april schreef hij in een brief:



It really isn't easy to photograph well if you have a big-film camera on your back, four censors around and then have to help the film operator [...] I have to photograph to the side and don't have much time to do it, either.

Deze beperkende omstandigheden maken dat veel van de foto's die aanwezig zijn in de Diepraam-Kempadoo-collectie, misschien niet het acute en indringende hebben wat zijn oorlogsfoto's doorgaans typeert. Acht keer zien we Joris Ivens en John Fernhout achter de camera en enkele foto's lijken *stills* voor de film *Four Hundred Million* te zijn. Toch slaagde Capa er in een aantal belangrijke momenten vast te leggen. De hierbij afgebeelde gewonde soldaat, terugkerend van de gevechten, toont ons, ondanks Capa's afwezigheid aan het front, evengoed het gezicht van de oorlog.

Terwijl hij foto's schoot van de plaatselijke bevolking of van het bevoorraden van de milities, wachtte Capa ongeduldig op werkelijke actie. De teleurstelling die hij voelde toen er na een luchtalarm weer geen echte bombardementen kwamen, strookt niet helemaal met zijn beroemde motto *the war photographer's most fervent wish is for unemployment* en toont ons de vreemde paradoxen in de praktijk van een oorlogsfotograaf.

LITERATUUR:

Joris Ivens, *The Camera and I*, Berlijn 1969; Richard Whelan, *Robert Capa: A Biography*, New York 1986; Robert Capa, *The Definitive Collection*, Londen 2001.

HERKOMST:

Willem Diepraam en Shamane Kempadoo, Amsterdam. Verworven met steun van de BankGiro Loterij, het Paul Huf Fonds en het Huizinga Fonds (inv.nr. RP-F-2005-107-4, RP-F-2005-107-128 t/m 145, RP-F-2005-107-288 en RP-F-2005-107-365).

19 EDWARD WESTON

(Highland Park, Illinois, 1886-1958 Carmel, California)

Zeegras, Point Lobos ('Kelp'), 1930

Ontwikkelgelatinezilverdruk, 18,9 x 19,0 cm.

Recto in potlood gesigineerd 'EW1930', verso in potlood geannoteerd en gesigineerd '3 κ '30' en '- Kelp - / Edward Weston 1930'.

© Edward Weston / 1981 Center for Creative Photography Arizona, Board of Regents, Tucson, Arizona.

In het jaar 1929 verhuisde de Amerikaanse fotograaf Edward Weston naar het Californische

kustplaatsje Carmel, waar zich in die jaren een kunstenaarskolonie begon te vormen. Carmel werd omringd door prachtige natuur, met als hoogtepunt het gebied Point Lobos. Weston trok er keer op keer op uit, zijn zware 8 x 10 camera met zich meeslepend, en steeds weer slaagde hij erin nieuwe onderwerpen of een nieuwe uitwerking van een al bekend thema vast te leggen.

Deze vormstudie van aangespoeld zeewier is typerend voor de modernistische fotografie van Weston op Point Lobos, waarin het draaide om de lijnen, vormen en textuur van rotsen, bomen en zeewier. De touwachtige vormen van het zeewier vormen een intrigerend patroon, dat abstract aandoet. Dit effect wordt nog aangezet door de sterke licht-donkercontrasten.

De strak geordende compositie verkreeg Weston door zijn in werkelijkheid zeer rommelig aandoende onderwerp door de lens van zijn camera te isoleren. Het 8 x 10 formaat verschaftte hem de mogelijkheid het onderwerp in al zijn details al op ware grootte op het matglas te beschouwen en zo precies het gewenste standpunt te kunnen innemen.

In de dagboeken van Edward Weston zijn verscheidene passages over zeewier terug te vinden, een thema dat hem een decennium lang in de greep hield. In 1930 schreef hij lyrisch over zijn eerste zeewieropnamen: *Yesterday I made photographic history: for I have every reason and belief that two negatives of kelp done in the morning will someday be sought as examples of my finest expression and understanding* (8 maart 1930). Of in de tekst over deze opname wordt gesproken, valt lastig te achterhalen: Weston fotografeerde rond dezelfde tijd vele variaties op het onderwerp. Weston selecteerde later wel deze afbeelding voor zijn boek *My Camera on Point Lobos* (1968).

Piet Zwart, de fotograaf die in Nederland het voortouw nam in het uitvoeren van modernistische experimenten, illustreerde zijn pleidooi voor een nieuwe *Fotovisie* (Wereldkroniek 1930) onder meer met deze toen zeer recente foto van Edward Weston. Zwart had het werk van Weston in 1929 onder ogen gekregen op de FiFo in Stuttgart, en was zodanig geïnspireerd, dat hij vanaf 1930 de Nederlandse natuur in trok om met gedetailleerde vormstudies terug te keren.



LITERATUUR:

Piet Zwart, 'Fotovisie', *De Wereldkroniek* 20 december 1930, pp. 1061-1064; Edward Weston, *My Camera on Point Lobos*, New York 1968, pl. 5; Edward Weston, *The Daybooks of Edward Weston*, New York 1990; Terence Pitts e.a., *Edward Weston 1886-1958*, Keulen 1999; cat. tent. *Edward Weston: Photography and Modernism*, Boston (Museum of Fine Arts) 1999.

HERKOMST:

Willem Diepraam en Shamane Kempadoo, Amsterdam.
Verworven met steun van de BankGiro Loterij, het Paul Huf Fonds en het Huizinga Fonds
(inv.nr. RP-F-2005-107-3).

20a en b HANNES MEYER

(Basel 1889-1954 Crocifisso, Italië)

Twee portretten van Lotte Beese, 1928-1929

Ontwikkelgelatine-zilverdrukken,
beide 11,1 x 8,3 cm.

Verso in pen: '1929' (mogelijk in latere hand).

De Zwitserse architect Hannes Meyer maakte deze twee portretten van zijn leerlinge Lotte

Beese in 1928 of 1929, toen hij directeur was van het Bauhaus in Dessau. Beese zou later trouwen met de Nederlandse architect Mart Stam, met wie ze ook zou gaan samenwerken als architect in Rusland.

Fotografie nam in die jaren een moeilijk te definiëren positie in binnen het Bauhaus, aangezien er geen officiële afdeling voor bestond. De in 1923 als leraar aangetreden fotograaf László Moholy-Nagy stimuleerde naast het documentair gebruik van de fotografie een vrijere blik op het medium, waardoor de studenten de camera ter hand namen om hun leven binnen de school op ongedwongen wijze vast te leggen. Net als Moholy-Nagy zelf, waren bijkans alle leerlingen technisch gezien autodidact. De camera werd nog niet beschouwd als een gewichtig medium: er werd vooral spelenderwijs gezocht naar een nieuwe vormtaal die aansloot bij hun modernistische idealen.

Het portret was een van de vormen waarmee aan het Bauhaus zeer intensief werd geëxperi-

menteed door de camera om de beurt op elkaar te richten. Dat was eveneens het geval bij de vele portretten die Hannes Meyer en Lotte Beese over en weer maakten. Hoewel bedoeld als vormstudie, worden deze portretten stuk voor stuk gekenmerkt door een gevoel van intimiteit: zij waren immers geliefden. Deze intimiteit komt tot uiting in de nabijheid van Meyers camera: hij zit haar in deze portretten dicht op de huid. De textuur van haar gezicht en haar zijn mooi zichtbaar in het sobere daglicht.

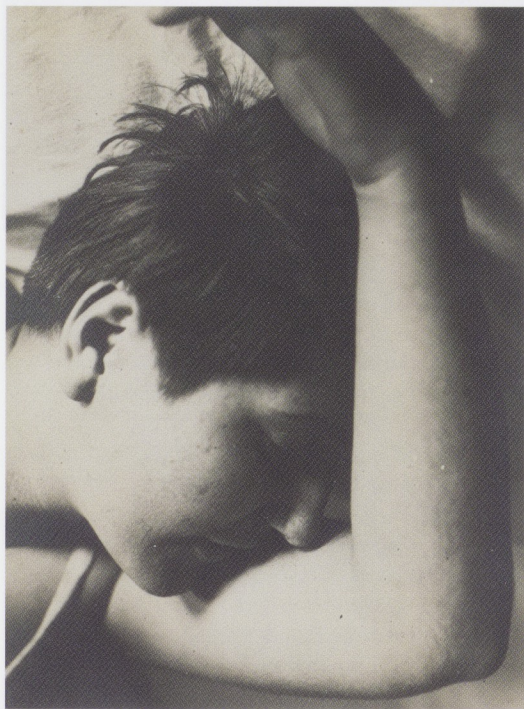
In 1929 vroeg Meyer de Duitse fotograaf Walter Peterhans een fotografische opleiding op te zetten, waarmee er een einde kwam aan de spontane fotografische experimenten aan het Bauhaus. Onder zijn leiding kwamen de leerlingen tot een technische perfectie en werden de vrije uitingen van 'het nieuwe zien' vervangen door de fotografische canon van 'de nieuwe zakelijkheid'.

LITERATUUR:

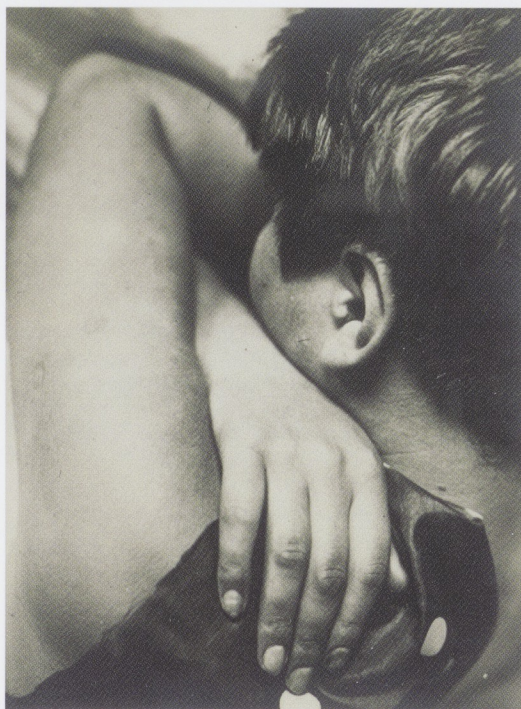
Roswitha Fricke, *Bauhaus Fotografie*, Düsseldorf 1982; Jeannine Fiedler, *Fotografie am Bauhaus*, Berlin 1990.

HERKOMST:

Willem Diepraam en Shamanee Kempadoo, Amsterdam. Verworven met steun van de BankGiro Loterij, het Paul Huf Fonds en het Huizinga Fonds (inv.nr. RP-F-2005-107-354 en RP-F-2005-107-355).



20a



20b

Summaries

History in a Diorama

BY C. MEDENDORP

The Rijksmuseum recently acquired a diorama of 1830 by Gerrit Schouten (1779-1839) showing slaves dancing on a plantation in Surinam (Fig. 1, Note 1). From the late 17th century onwards there were hundreds of plantations along the rivers in Surinam, run by European immigrants and worked by slaves from West Africa. Their most flourishing period in the mid-18th century ended with a crisis in 1773, after which many owners were forced to sell their plantations. These were then run by directors under an administration appointed by absentee owners in the home country. By 1830 around 370 were still in existence and slavery was not ended until 1863.

Dance festivals

To keep the slaves productive on the plantations, where they far outnumbered the whites, they were allowed one or more dance festivals a year, at New Year, sometimes around 1 July, to mark the bringing in of the harvest or the appointment of a new director. A painting by Dirk Valkenburg (Fig. 2, Note 2) shows such a festival at the beginning of the 18th century. In Schouten's diorama one of the slaves' cabins can be seen beside the dance tent. In the literature such scenes are often erroneously described as views of the life of bush negroes, the descendants of escaped slaves

(Note 3), but Schouten is highly unlikely to have come into contact with them.

On such occasions, when the slaves were often given presents, the proceedings were led by the *Sisi*, the plantation owner's housekeeper and concubine (Note 4). The festival usually lasted three days, two for dancing from midday to the following morning, the third for resting, and slaves from neighbouring plantations would come and join in. The most common dance was traditionally the *banya*, a row dance mainly for women, but sometimes for both sexes. During the dance a song was sung by a lead soloist, the *trokiman*, and a female chorus or *pikiman*. This was often written to commission to poke fun at someone, although no names were allowed, and it was later expanded into a drama (Note 6). Early forms eventually developed into the *du*, first in Paramaribo, later in plantations along the rivers. In this role playing there were a number of permanent characters, reminiscent of the *commedia dell'arte*.

On the left of the open tent in the diorama stand four musicians (Fig. 3). One plays the flute or *loango tou-tou*, named after the Congolese kingdom of Loango, from which thousands of slaves were shipped. Two play drums and the fourth the most important percussion instrument, the *kwakwabangi*, another partly Congolese name. The woman nearest the musicians is probably *Afrankeri* (Fig. 4), the narrator. The women's costume later developed into the *kotomisi*, which is still worn on festive occasions. The standing man in costume is probably *Kownu*, the king and the only one wearing shoes (Fig. 5), with next to him