

**DE DIEPTE VAN HET BEELD**  
**LA CHAIR DE L'IMAGE**



**DE DIEPTE VAN HET BEELD**  
Experimentele fotografie in België

**LA CHAIR DE L'IMAGE**  
Photographie expérimentale en Belgique

RONNY VAN DE VELDE  
FIBAC  
2018

Van in het begin van de 20ste eeuw wilden moderne kunstenaars de grenzen tussen technieken en artistieke praktijken neerhalen. Schilderkunst, beeldhouwkunst en film werden terreinen voor experiment, nieuwe gebieden om te veroveren.

De fotografie bleef lange tijd beperkt tot de wereld van de wetenschap, scheikunde en optische procédés, en had als voornaamste taak de werkelijkheid zo getrouw mogelijk weer te geven.

De avant-gardes bevrijdden de fotografie uit dit getto. Schilders, beeldhouwers en schrijvers begonnen met haar te experimenteren en vandaag is ze een van de meest gebruikte expressiemiddelen, zowel bij het grote publiek als bij kunstenaars die zich niet altijd specifiek ‘fotografen’ willen noemen.

Deze tentoonstelling en de begeleidende catalogus belichten de naoorlogse experimentele fotografie in België. We wilden aansluiten bij de drang van de moderne kunst om grenzen te doorbreken en confronteren daarom foto’s met schilderijen van kunstenaars uit dezelfde periode, werken die uit deze ontmoetingen zijn voortgekomen.

Dès le début du 20<sup>e</sup> siècle, les artistes de la modernité n’eurent de cesse de décroisonner les techniques et les pratiques artistiques. Peinture, sculpture, poésie et cinéma se mêlèrent dès lors comme autant de champs d’expérimentations, de territoires nouveaux à conquérir.

Longtemps confinée à la connaissance scientifique, à la chimie et aux procédés de l’optique, la photographie apparaissait jusqu’alors comme essentiellement vouée à la reproduction la plus fidèle du modèle extérieur.

Avec les avant-gardes, elle sortit progressivement de son ghetto, peintres, sculpteurs ou écrivains s’en emparant, la photographie devenant de nos jours le mode d’expression le plus largement utilisé, que ce soit par le grand public ou les créateurs, lesquels ne se reconnaissent plus spécifiquement comme « photographes ».

Cette exposition et le catalogue qui l’accompagne traitent de la photographie expérimentale en Belgique après-guerre. Il nous a cependant semblé opportun, en cette volonté de décroisonnement qu’amènera l’art moderne, de confronter les œuvres photographiques à celles d’œuvres des peintres de la même époque, d’évidentes affinités plastiques surgissant de ces rencontres.





Willy Anthoons

Xavier Canonne  
Directeur van het Musée de la Photographie in Charleroi

## DE DIEPTE VAN HET BEELD

### Experimentele fotografie in België

‘Tonen wat het oog niet ziet; tonen wat het oog ziet, maar anders.’

Jacques Brunius, *La photo et le cinéma*, 1928.

‘De fotografie heeft het aan zichzelf te danken dat ze gebrek heeft aan prestige bij de kunsthandel van de zelfverklaarde kritiek. Tot nog toe heeft ze al te blind vertrouwd op de bijziende geleerden die haar het technisch materiaal leveren.’

Man Ray, *La photographie n’est pas de l’art*, 1937.

In het begin van een eeuw bij nog zwak flinkerend licht, verschijnen vreemde vormen op het lichtgevoelige papier in de duisternis van donkere kamers. Licht en scheikunde plagen de fotograaf die heeft besloten ze te temmen. Maar speelsheid is nog niet echt welkom in de fotografie: het is een schandelijke ziekte die de erudiet moet versluieren.

‘Versluieren’ dat is een mooi woord om te verwijzen naar de per ongeluk overbelichte afdruk, verspild papier dat meteen wordt weggegooid. Vergissen is menselijk en techniek voor verbetering vatbaar. Je moet niet blijven hangen bij die ongewenste spookbeelden, die aureolen of schaduwhoeken die weigeren het gewenste motief te reproduceren. Het zou nog bijna een eeuw duren eer ze bewust werden opgeroepen en stof werden voor dromerijen, zoals een kind vormen zoekt in de wolken.

De fotografie, eerst wetenschappelijke uitvinding en dan pas artistieke expressie, moest in de eerste plaats beelden en ontdekkingen leveren voor de wetenschap. In 1834 slaagde William Henri Fox Talbot (1800-1877) erin om afdrukken te maken van varens op papier dat voorzien was van een laag sodiumchloride en zilvernitraat. Hij presenteerde deze ‘photogenic drawings’ in 1839 aan de Royal Society van Londen, naar aanleiding van een lezing ‘over de kunst van het fotogenisch tekenen, of het proces waarmee natuurlijke objecten zichzelf tekenen zonder hulp van het potlood van de kunstenaar’. Datzelfde jaar exposeerde hij ze bij de British Association van Birmingham. Als een object op papier voorzien van een laag nitraatoplossing of zilverchloride, wordt gelegd en dan wordt belicht, laat het een wit spookbeeld op reële grootte achter, dat vervolgens moet gefixeerd worden. Zo reproduceerde Talbot silhouetten van planten, granen, soms kant, een herbarium van papier zonder planten – beelden gemaakt zonder camera en trouwer gereproduceerd dan met een camera. Talbot belichtte ze vaak een tweede keer, om een positief beeld te krijgen, dat hij soms naast het origineel toonde. De effecten van het zonlicht, van de verkleuringen die het veroorzaakt op de huid, op textiel of gekleurd papier waren natuurlijk al lang bekend, maar hier was het de bedoeling om de resultaten van de werking van dat licht te bewaren, de eigenschappen ervan aan te wenden voor de reproductie van beelden.

In 1840, minder dan een jaar nadat minister Arago in Frankrijk aan de Académie des Sciences en de Académie des Beaux-Arts de uitvinding van de daguerreotypie had bekend gemaakt en ze ‘aan de hele wereld’ schonk, perfectioneerde Talbot de ‘calotypie’ – of ‘talbotypie’ – die het mogelijk maakte om via een chemisch proces van een papieren negatief een positief beeld op papier af te drukken en meerdere afdrukken te maken van hetzelfde negatief. In diezelfde tijd produceerde de Engelse botaniste Anna Atkins (1799-1871) met behulp van cyanotypie herbaria die ze publiceerde. Ze was waarschijnlijk de eerste vrouw die foto’s maakte.

De fotografie wijdde zich vervolgens volledig aan de meest getrouwe weergave van de realiteit, geheel en al in beslag genomen door het perfectioneren van lenzen, optiek, sluiters en van het negatief. Ze had steeds minder aandacht voor wat toen nog niet de naam ‘fotogram’ had. Het is een grote paradox: hoe meer de fotografie vorderde in de verovering van de realiteit en het vastleggen van het moment en daarna van kleur, hoe meer de moderne kunst haar de rug lijkt toe te keren, en de eenduidige weergave ervan wilde doorbreken. De kubisten en futuristen spanden zich in om het beeld van de werkelijkheid te fragmenteren of beweging simultaan weer te geven, terwijl de abstractie weldra elke band met de externe realiteit doorsneed.



William Henry Fox Talbot



Anna Atkins





Alvin Langdon Coburn



Christian Schad



Man Ray

Alvin Langdon Coburn (1882-1966) was blijkbaar de eerste die ‘abstracte’ foto’s maakte. Onder invloed van de kubistische schilderkunst, produceerde hij rond 1916 zijn ‘vortografieën’. Voordien had hij een lange weg afgelegd en de esthetica van de fotografie van zijn tijd op de voet gevolgd. In 1903 werd hij lid van de *Linked Ring* van Londen en van de *Photo-Secession* in New York. Hij was een waardig vertegenwoordiger van het picturalisme en bewerkte veeleer de afdruk dan het negatief en experimenteerde daarvoor met de mogelijkheden van gomdruk en platinadruk. Hij had een bijzondere interesse voor fotogravure en publiceerde zes fotoboeken die getuigen van zijn voorliefde voor de stad – *London* (1909) en *New York* (1910). Hij liet het illustratieve meer en meer varen en wilde de mentale stad oproepen, de wanorde, het spel van licht en schaduw of maakte opnames vanuit vogelperspectief, zoals in *The Octopus* (1912). Dit was een van de laatste foto’s die hij in New York maakte voor zijn vertrek naar Engeland. Hij toont een ‘nieuwe visie’ op stedenbouw en de dynamiek van de architectuur. In 1913 sloot hij zich aan bij ‘Vortex’ een Britse groep post-kubistische en futuristische kunstenaars. Met zijn ‘vortoscoop’, een soort driehoekige caleidoscoop, experimenteerde hij met de superpositie van beelden om een abstracte foto te produceren. Doorheen dit instrument fotografeerde hij fonkelende elementen, lichtende metaalachtige prisma’s, die in facetten lijken gesneden te zijn en symmetrisch ontdubbeld. In 1917 paste hij dit procedé toe op het portret van Ezra Pound, dat doet denken aan de portretten uit Picasso’s analytische periode. In februari van datzelfde jaar exposeerde hij zijn ‘Vortographies and paintings’ in de Camera Club in Londen. Daarna zou hij de fotografie voor lange tijd de rug toekeren. ‘Ik denk niet dat wij nog maar begonnen zijn om alle mogelijkheden van de donkere kamer te verwezenlijken’, schrijft hij in 1916.<sup>1</sup> De tijd zal hem gelijk geven.

### Fotogram

Alvin Langdon Coburn maakte nog gebruik van een camera als ‘beeldentrekker’. Bij de Duitser Christian Schad (1894-1982) was dat niet langer het geval toen hij allerlei dingen direct op lichtgevoelig papier legde en zo de eerste ‘fotogrammen’ – zo noemde hij ze – zonder wetenschappelijk doel maakte in de geschiedenis van de fotografie. Hij werkte in de lijn van dada, dat hij in 1915 in Zürich had leren kennen toen hij daarheen gevlucht was voor de Eerste Wereldoorlog. Hij was voor zover bekend de eerste die doelbewust een ‘anti-fotografie’ propageerde en de techniek en representatieve functie van fotografie op losse schroeven zette. Zijn vriend Walter Serner stuurde deze fotogrammen naar Tristan Tzara die voorstelde om ze ‘schadografieën’ te noemen – spelend met de woorden ‘Schad’ en ‘shadow’. In het tijdschrift *Dada* en daarna in *Dada Phone* publiceerde Tzara een fotogram dat Schad in 1918 in Genève had gemaakt. Schad keerde in 1925 terug naar een realistische schilderkunst aansluitend bij de Nieuwe Zakelijkheid en zijn fotografisch werk werd overschaduwd door de faam van Man Ray. In 1960 nam Schad echter de draad weer op. Hij herwerkte oude ‘schadografieën’ en maakte er nieuwe. In 1978 publiceerde hij het boek *Gaspard de la Nuit oder die Hochzeit der Romantik mit dem Geist Dadas* met 180 fotogrammen en collages.

Tristan Tzara was eveneens de bedenker van de term ‘rayogram’ – soms ook ‘rayografie’ genoemd – voor de fotogrammen van Emmanuel Radnitsky, bijgenaamd Man Ray (1890-1976). In 1921, het jaar waarin hij in Parijs ging wonen, belichtte Man Ray ‘toevallig’ – zo beweert hij althans – fotografisch papier en was opgetogen over het resultaat. Hij begint met het procedé te experimenteren in de lijn van de ‘photographics drawings’ van Henry Fox Talbot. Hij legt laboratoriumgereedschap op het papier alvorens het te ontwikkelen en herhaalt dat daarna met andere objecten – sleutels, een revolver, aansteker, glas... ‘Het zijn projecties verrast in transparantie, met het licht van tederheid, objecten die dromen en spreken in hun slaap’<sup>2</sup>, schrijft hij hierover aan Tristan Tzara. Deze schreef in 1922 de tekst ‘La photographie à l’envers, Les Champs délicieux’, als voorwoord bij een album waarin voor het eerst twaalf fotogrammen van Man Ray verzameld werden. In 1922 werd een aantal ervan gepubliceerd in het nummer van 26 mei van het tijdschrift *Les feuilles libres* uitgegeven door Maurice Raval. Jean Cocteau schreef hierbij de begeleidende tekst ‘Lettre ouverte à Man Ray, photographe américain.’

In tegenstelling tot de fotogrammen van Christian Schad, zijn op die van Man Ray de belichte objecten herkenbaar, hij speelt met hun contouren, vlakken, transparantie, de densiteit van schaduwen die op het blad vallen. Trouwens, Man Ray beweerde dat hij het bestaan van het werk van Schad niet kende, wat verwonderlijk is gezien hun gemeenschappelijke vriendschap met Tzara. Volgens Man Ray kwamen zijn fotogrammen voort uit het gebruik van de aerograaf, veeleer dan onder invloed van Schad. Begin 1923 kwam Man Ray naar buiten met zijn eerste cinematografisch fotogram, de kortfilm *Le Retour à la Raison*. Hij combineerde hiervoor beelden van bewegende vormen en nachtelijke verlichting met objecten die hij op de pellicule gooide – korrelsuiker, spelden, duimspijkers, spijkers – wat resulteerde in een discontinu grafisch ballet: ‘Deze beelden zijn oxydaties van residu’s vastgelegd door het licht en de scheikunde, levende organismen.’<sup>3</sup> ‘Ik probeer mijn fotografie automatisch te maken, mijn apparaat te gebruiken als een schrijfmachine. Ooit zal ik erin slagen en tegelijk het toeval weren waarvoor wetenschappelijke instrumenten zo’n voorkeur hebben. Ik ben op zoek naar de waarheid. Vaak is er te veel van, of is ze een beetje overdreven’, schrijft hij in 1921 aan Katherine Dreier.<sup>4</sup> In 1931 verschijnt *Electricité* in opdracht van de Compagnie Parisienne de Distribution d’Electricité, een boek met tien fotogrammen, spookbeelden van kussen, neonverlichting, strijkijzers, schepen in flessen die in de vrije ruimte van het blad veeleer lijken te zweven dan te drijven.

In 1922, op het Internationale Kongress der Konstruktivisten und Dadaïsten in Weimar, toonde Tristan Tzara de fotogrammen gepubliceerd in *Les Champs délicieux* aan László Moholy-Nagy (1895-1946). Al in 1920 experimenteerde de Hongaar met zijn *Telefonbilder* en maakte hij zijn eerste fotogrammen. Hoewel hij beweert dat het werk van Man Ray geen beslissende invloed op hem heeft gehad, heeft het onmiskenbaar zijn fotografische en schilderkunstige stijl vrijer gemaakt: ‘Ik begon fotomontages te maken onder invloed van de kubistische collages, de Merz-schilderijen van Schwitters en het brutale lef van het dadaïsme. Zo heb ik in diezelfde periode de techniek van het fotogram (fotografie zonder camera) *herontdekt* [cursivering van ons].’<sup>5</sup> Voor Moholy-Nagy was transparantie primordiaal. Hij wilde de statische massa van het object en zijn herkenbaarheid overstijgen om tot een simultane visie te komen; termen als ‘visie in beweging’ en ‘simultane visie’ komen vaak voor in zijn teksten. Tussen 1922 en 1930 werkte hij aan zijn *Lichtrequisit*. Dit werk is niet zozeer een sculptuur op zich, dan wel een lichtende, roterende constructie bestaande uit metalen roosters en harpen, elementen in rhodoïd en plexiglas, een modulator van nieuwe beelden. Het lichtende toestel produceert altijd veranderende vormen die hij op lichtgevoelig papier vastlegt. Het geprojecteerde licht is het eigenlijke materiaal van de fotograaf, zoals verf dat is voor de schilder. De notie van schilderij was voortaan achterhaald: ‘Ik droomde van apparaten die zouden toelaten om door middel van een manuele of automatisch-mechanische installatie, lichtende beelden in de lucht te projecteren, in uitgestrekte ruimten, op ongewone schermen, op mist of gas, op wolken.’<sup>6</sup> In 1923 wordt hij uitgenodigd om les te geven aan het Bauhaus in Weimar, waar hij de experimenten met zijn *Licht Modulator* verderzet. Hij wil ‘schilderen met licht’, een regelbaar elektrisch licht, lichtgevoelig papier moet het doek van de schilder vervangen.

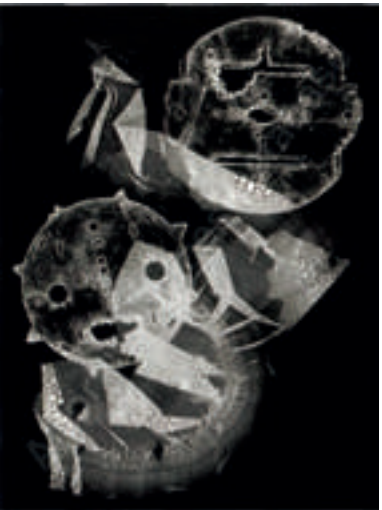
Op zijn fotogrammen zijn geen concrete herkenbare objecten te zien – met uitzondering van zijn *Zelfportret met sigaar*, 1924 (Eastman House Rochester) waarvan hij tussen 1924 en 1926 meerdere versies maakte – , het zijn veeleer abstracte en zuivere vormen die vrij over het blad zweven. Ze spelen met positief en negatief, licht en schaduw, hernemen dezelfde elementen als in zijn schilderijen, en hebben de dynamiek van zijn foto’s van Ascona (1926) met vogel- en kikkerperspectieven en het spel van schaduwen op de grond die een prefiguratie zijn van zijn ‘nieuwe visie’. Het toeval wordt hier in bedwang gehouden door de strikte geometrie, door een dynamiek van volumes die hij met – soms simultaan weergegeven – positieve en negatieve afdrukken vervormt.

Zijn eerste fotogrammen worden in maart 1923 samen met die van Man Ray gereproduceerd in het vierde nummer van het Amerikaanse tijdschrift *Broom*, waarin ook Moholy-Nagy’s tekst *A medium of Plastic Expression* verschijnt een van de eerste theoretische teksten over fotogrammen: ‘... het lichtgevoelige oppervlak werd altijd onderworpen aan de principes van de *camera obscura* en dus aan de traditionele wetten van het perspectief en zo werden de vele mogelijkheden die deze combinatie biedt, nooit geëxploreerd. Als men de eigenschappen van het lichtgevoelige materiaal beter had benut, zouden fenomenen aan het licht zijn gekomen die aan het menselijk oog ontsnappen en dat had geperfectioneerd kunnen worden met het fotografische procedé (...) Men zou ook nieuwe apparaten kunnen maken, vertrekkend van de *camera obscura* om het perspectief te elimineren; men zou een toestel kunnen construeren dat door middel van lenzen en spiegels alle hoeken van de dingen rondom zou kunnen belichten die dan vervolgens door een ander apparaat dat volgens nieuwe optische principes werkt, worden vastgelegd. Zo zou men de mogelijkheid hebben om “licht te componeren”, door licht als basismateriaal te gebruiken zoals verf dat is voor de schilderkunst en klank voor muziek.’<sup>7</sup> In zijn boek *Malerei Fotografie Film* dat in 1925 verschijnt en al snel het referentiewerk wordt van de avant-garde in Europa, wijdt Moholy-Nagy een heel hoofdstuk aan het fotogram, en werpt zich op als belangrijkste ‘gebruiker’ en bedenker van de techniek. In 1928 in het vijfde nummer van het Berlijnse tijdschrift *UHU* wordt Moholy-Nagy voorgesteld als de uitvinder van het fotogram, dat wordt beschreven als ‘een nieuw amusement met behulp van gevoelig papier en licht.’

In het eerste nummer van het tijdschrift *Bauhaus* van 1928 verschijnt zijn tekst *Fotografie ist Lichtgestaltung*, geïllustreerd met fotogrammen: ‘De analfabeet van morgen zal niet diegene zijn die niet kan schrijven, maar diegene die de fotografie niet kent.’<sup>8</sup> De fotogram-techniek verspreidde zich snel en bleef niet langer beperkt tot avant-gardetijdschriften maar ook tijdschriften voor amateurfotografen en voor vrijetijdsbesteding of bedrijven die fotopapier produceerden besteedden er volop aandacht aan. De tentoonstelling *Film und Foto*<sup>9</sup> in mei 1929 in Stuttgart betekende de officiële erkenning van het procedé. In datzelfde jaar ontwierp Oskar Neirlinger (1893-1969) reclame en illustraties voor kinderboeken op basis van fotogrammen van uit zijdepapier uitgesneden silhouetten. In 1931 introduceerde Raoul Hausmann (1886-1971) zijn ‘melanografieën’, positieve of negatieve vormen vertrekkend van een sterk belicht object, bijvoorbeeld een stoel, die hij verwerkte in zijn collages of die hij combineerde met uitgesneden of uitgescheurd papier dat hij op het fotogram legde. Vervolgens legde hij zich toe op ‘fotopictogrammen’ waarvoor hij zaagsel op het lichtgevoelige papier gooide en er met zijn vinger vormen in trok. In het vierde nummer van zijn tijdschrift *Merz* reproduceerde Kurt Schwitters (1887-1946) in 1923 zijn fotogram *Banalitäten* en in 1929 in het nummer 8/9 van datzelfde blad publiceerde hij een fotogram van Man Ray. In 1935 hergebruikte Brassai (1899-1964) bestaande glasnegatieven van de schilders van de school van Barbizon – verre voorouders van de artistieke fotogrammen. Hij graveerde tekeningen in de donker geworden glazen platen, belichtte ze daarna om ze vervolgens af te drukken. In 1926 begon de Belg E.L.T. Mesens (1903-1971), lid van de Brusselse groep surrealist en de eerste die daar fotografie introduceerde, met fotogrammen te experimenteren. Hij combineerde ze met zijn collages, zoals in *La lumière déconcertante (Het verwarrende licht)*, 1928) (Amsab-Gent) waarin hij een fotogram combineert met een gezicht op een Amerikaanse



László Moholy-Nagy



Oskar Neirlinger



E.L.T. Mesens





E.L.T. Mesens & Robert De Smet



E.L.T. Mesens & Robert De Smet



George Grosz

stad. Met de hulp van fotograaf Robert De Smet, die net als hij voor galerist en tijdschriftdirecteur Paul Gustave van Hecke werkte, maakte hij in 1926-27 de intussen befaamde diptiek *Comme ils l'entendent, Comme nous l'entendons* (Zoals zij het begrijpen, zoals wij het begrijpen). De foto van zijn hand in een Amerikaans boksijzer wordt als een van de eerste surrealistische foto's in België afgedrukt in *L'Adieu à Marie* dat in 1927 verscheen. Mesens organiseerde in oktober 1928 in *Galerie L'Epoque* in Brussel de *Exposition de photographie moderne* – de eerste aan dit thema gewijde expositie, hoewel voor een select publiek, maar nog voor *Film und Foto*. In 1930 ontwerpt hij een gedeeld zelfportret waarvoor hij zijn profiel combineerde met dat van zijn vriend Man Ray, aan weerszijden van een stuk glas. Op het frontispice van zijn *Alphabet sourd aveugle* dat in 1933 verschijnt, reproduceert hij een van zijn collages-photogrammen.

De lijst is veel te lang om al diegenen op te noemen die zich korte of lange tijd met de fotogramtechniek hebben beziggehouden. Sommigen beschrijven het fotogram als een 'fotografisch amusement' terwijl het voor Moholy-Nagy 'de sleutel van de fotografie' is. El Lissitzky (1890-1941), de rivaal van Moholy-Nagy, publiceerde in 1927 *Fotopis (Schilderen met fotografie)*, waarin hij het aandeel van de Hongaar in de ontwikkeling van het fotogram minimaliseert en hem ervan beschuldigt Man Ray en Raoul Hausmann te hebben geplagieerd. Als verdere stap in zijn streven naar een synthese van de fotografie, film en kinetica, ontwerpt Moholy-Nagy in 1930, lang voor de term 'installatie' bestond, zijn *Raum der Gegenwart (Ruimte van het heden)*, een immateriële en multidimensionale ruimte waarin de toeschouwer wordt ondergedompeld. Datzelfde jaar doorbreekt hij de traditionele beeldgenres en maakt fotogrammen met materiaal uit zijn film *Lichtspiel, Schwarz, Weiss, Grau*, een stille kortfilm van zes minuten.

#### Fotomontage

In 1918 tijdens een vakantie aan de Baltische kust zagen Raoul Hausmann (1886-1971) en Hanna Höch (1889-1978) een gravure van een soldaat waarvan het gezicht vervangen was door een echte foto. Naar verluidt was het toen dat ze de mogelijkheden ontdekten van het combineren van foto's met andere foto's, hetzij al dan niet originele beelden. Uiteraard is dit verhaal, dat door Hans Richter werd overgeleverd, zoals altijd als het over dada gaat, controversieel – vooral met betrekking tot de naamkeuze. George Grosz (1893-1959) en John Heartfield (1891-1968) beweerden dat ze zelf al met de techniek hadden geëxperimenteerd op een namiddag in mei 1916 toen ze reclamebeelden, foto's uit tijdschriften en diverse etiketten op een stuk karton hadden geplakt. Grootmoedig betrok 'dadasoof' Hausmann zijn vrienden bij de naamkeuze: 'Gegrepen door vernieuwingsdrang, moest ik ook nog een naam geven aan die techniek en samen met George Grosz, John Heartfield, Johannes Baader en Hanna Höch besloten we om die werken fotomontages te noemen. Deze term vertaalde onze haat tegen de *kunstenaar* en, vermits we onszelf meer als ingenieurs zagen (vandaar onze voorliefde voor stokersoveralls) wilden we onze werken construeren, assembleren, ze monteren.'<sup>10</sup>

Hier moeten we onderscheid maken tussen het bewust destructureren van het unitaire beeld, het verminken en ontlenen van door anderen gemaakte beelden, en vroegere fotografische praktijken die gebruik maakten van meerdere negatieven, voor één afdruk om de artistieke kwaliteit ervan te verhogen. Tussen 1857 en 1860 maakte de Brit van Zweedse afkomst Oscar Gustave Rejlander (1813-1875) door middel van caches en met de precisie van een mozaïekkunstenaar, 'fotografische tableaux', een opnieuw samengesteld beeld dat veeleer het resultaat is van het werk in de donkere kamer dan van de opname. In diezelfde periode combineerde Gustave Le Gray (1820-1884) het beeld van een lucht met ondergaande zon met een zeezicht dat op een ander moment gefotografeerd was, een procédé dat lange tijd zou worden gebruikt door de picturalisten. Hier moeten we ook de fotomontages vermelden van Eugène Appert (1831-1890) die met minder nobele bedoelingen foto's van de Commune van Parijs samenvoegde tot nieuwe beelden die niet strookten met de werkelijkheid.

Voor dada was fotomontage – als erfgenaam van het uiteenvallen van de structuur bij de kubisten en van collages die verschillende materialen bijeenbrachten – het ideale middel om de kunst en de maatschappij van hun tijd te lijf te gaan. Geen enkel beeld was nog langer 'heilig', alles kon dienen voor de grote recyclage, voor deze 'visuele anarchie'<sup>11</sup> waarin de fotomonteur een 'mecanicien van het beeld'<sup>12</sup> is geworden. De realiteit kan niet langer haar voorrang opeisen. Zoals in fonetische gedichten of in de ruimte van kubistische schilderijen, moet ze opnieuw worden samengesteld, haar uitzicht moet herschikt worden. Diegene die een foto neemt, heeft niet meer noodzakelijk het laatste woord. Hij levert aan de collagekunstenaar of de fotomonteur de elementen van zijn creatie, een alfabet van beelden waaruit naar eigen goeddunken kan geput worden. Hausmann en Hanna Höch exposeerden in juni 1920 hun 'fotografische tableaux', fotomontages en fotocollages op de Erste Internationale Dada-Messe in Berlijn en de hele dada-beweging maakte gretig gebruik van het medium, voor uiteenlopende doeleinden. Bij John Heartfield (1891-1968) krijgen ze een politieke lading. Nadat hij bij een filmbedrijf had gewerkt, ontwierp hij voor de uiterst linkse pers beelden met een bijzonder efficiënte publicitaire kracht en indrukwekkende technische kwaliteit waarmee hij het kapitalisme en het fascisme, de nieuwe machten na de nederlaag van Duitsland, op de korrel nam. De in Amsterdam geboren fotograaf Erwin Blumenfeld (1897-1969) werd na de Tweede Wereldoorlog de bestbetaalde fotograaf van de Verenigde Staten, waar hij onder meer werkte voor het prestigieuze blad *Vogue*. Voordien echter verkeerde hij in dadaïstische kringen en maakte fotomontages waarin hij originele foto's of prentbriefkaarten

combineerde tot beelden tegen de nazidictatuur. Zijn *Hitlerfresse* (1933), een reeks 'portretten' van Adolf Hitler met dodenmasker, blijft een voorbeeld van de zeldzame kracht die fotomontages kunnen opwekken. Paul Citroen (1896-1983) was leerling aan het Bauhaus in Weimar en frequenteerde Berlijnse dadaïstische kringen. Tussen 1920 en 1925 maakte hij zijn reeks *Metropolis* bestaande uit fragmenten van prentbriefkaarten of architectuurfoto's, die een caleidoscopisch beeld geven van de wereld van de stad, een wemeling van flatgebouwen, torens, koepels en bovengrondse metrolijnen. Deze stad die meer gesuggereerd dan voorgesteld wordt, heeft zeker de aandacht getrokken van Fritz Lang. Bepaalde sequenties in zijn film *Metropolis* (1926) vertonen duidelijke gelijkenissen met de stadsbeelden van Citroen. Verwant hieraan zijn de fotocollages van Johannes Baargeld (1892-1927) of die van Max Ernst (1891-1976) die foto's en prentbriefkaarten hergebruikte in werken die eerder lijken op collages dan fotomontages.

Terwijl de fotogram-techniek poëtische en rustige beelden oplevert, die meditatie uitlokken en de verbeelding stimuleren, resulteert fotomontage in een echte overvloed aan beelden die bedoeld zijn om de kijker te verwarren. Ze getuigen van het passionele debat en het jachtige ritme van een vruchtbare tijd. In de Sovjet-Unie werd de fotomontage een politieke taal ten dienste van ideologie en propaganda en was onlosmakelijk verbonden met de foto-, film- en drukpers-industrie. Fotomontages van stralende en vastberaden gezichten, gericht naar de horizon tegen de achtergrond van fabrieken of landbouwmachines, wedijveren met de officiële schilderkunst van het regime. *Lef (Levyi Front Iskustv)*, tijdschrift van het linkse front der kunsten, opgericht door Vladimir Majakovski en Ossip Brik was een schoolvoorbeeld van deze esthetica. Aleksandr Rodtsjenko (1891-1956) ontwierp meerdere covers voor het blad op basis van zijn fotogrammen, een techniek die hij in 1923 als eerste in de USSR introduceerde. Datzelfde jaar illustreerde hij de aan Lili Brik opgedragen dichtbundel *Pro Eto (Daarover)* van Majakovski met fotomontages, de meest gesofisticeerde die hij ooit maakte. In navolging van Moholy-Nagy propageerde hij een aan dada tegengestelde 'nieuwe visie', gebaseerd op geometrie, structuur en soberheid. Hij schrijft: 'We moeten onze optische kennis radicaal veranderen. Blijkbaar is het fotoapparaat het enige dat het moderne leven kan reproduceren.'<sup>13</sup>

Moholy-Nagy noemt de techniek 'fotoplastic' die hij definieert als een 'georganiseerde chaos' verwant aan de simultaneïteit van de futuristen, maar 'helderder en meer geordend', en die gebruik maakt van 'fotografische elementen die gezuiverd zijn van elk storend secundair element.'<sup>14</sup> In zijn collages van de jaren 1923-1926 combineert hij afbeeldingen van atleten, menselijke figuren met lineaire perspectieven, cirkels of geometrische structuren in een kinetische benadering die verschilt van de zuivere fotomontage: 'Samengesteld uit verschillende foto's, zijn ze een experimentele methode van simultane visie, ze condenseren en resumeren de verstrengeling van oog en woord; op een vreemde manier doen ze de meest realistische en meest mimetische middelen overstappen naar de wereld van de verbeelding.'<sup>15</sup>

El Lissitzky die in 1921 Moskou verliet en naar Duitsland verhuisde, werd zelf 'fotomonteur' nadat hij de fotomontages van Raoul Hausmann in diens Berlijnse atelier had gezien. Vanaf 1925 werkte hij voor het tijdschrift *URSS in opbouw* dat meerdere van zijn fotomontages of fotogrammen die met propagandistische of publicitaire doeleinden waren gemaakt, publiceerde. Bekend is zijn publiciteit voor de inkt Pelikan van 1924 waarin hij tekst en fotogram met elkaar combineerde. Een van zijn overdrukfoto's illustreert de cover van *Foto Auge*, een anthologie van de moderne fotografie die in 1929 in Stuttgart verscheen en een selectie publiceerde van werken getoond in de expositie *Film und Foto*. In Frankrijk maakte het tijdschrift *Vu* van Lucien Vogel, die beroep deed op tal van prestigieuze fotografen, geregeld gebruik van fotomontages om zijn artikelen te illustreren.

De Belg Michel Seuphor (1901-1999), pseudoniem van Fernand Berckelaers, is vooral bekend als schilder, tekenaar en historicus van de abstracte kunst, maar ook hij maakte soms gebruik van foto's in zijn werk. In het tijdschrift *Het Overzicht* dat hij in 1921 oprichtte met Jozef Peeters en dat het belangrijkste modernistische tijdschrift was in België, verdedigde hij de constructivistische theorieën. Hij verhuisde in 1925 van Antwerpen naar Parijs en was er vier jaar later medeoprichter van de kortlevende groep Cercle et Carré.

Uit deze periode dateren enkele foto's van een uit de hoogte genomen gezicht op een verlaten trottoir met het eenzame silhouet van een vrouw (1929), een schaduwspel van de bovengrondse metro in het station Glacière (1926), van zijn diagonale spoor in de Parijse mist (1926) of van de hoek van de kade in Menton (1928). Hij heeft vooral oog voor de geometrie van de verticale, horizontale en gebogen lijnen van de stad. Hij is geen fotomonteur of fototechnicus, maar hij staat in volle bewondering voor de mogelijkheden van het fotoapparaat. Hij koppelt zijn formele taal aan een interesse voor vervreemdende beelden, zoals in de foto van gehandschoende handen en hun schaduwen die het thema dematerialiseren. In het voorwoord van het portfolio met tien van zijn foto's, in 1995 uitgegeven door Galerie 1900-2000, schrijft Seuphor: 'De foto van een moment dat voorbij is, kan naar believen bekeken worden in stilte en afzondering. Een document van een "non-existence" dat bijzonder geschikt is om de verbeelding te laten spreken. De ontdekking was baanbrekend. Ze zou het leven veranderen en beslissen over de toekomst van de kunst. Want fotografie bracht ons in zekere zin een nieuw impressionisme, en knoopte tegelijk weer aan bij de academie. (...) Men geloofde er niet in. Ik geloofde er niet in. Maar foto's werden gemaakt. Uit spel. In totale onschuld. Ze gingen niet allemaal verloren. De levenden kunnen ze zien, kunnen zich zelfs verwonderen, als ze dat prachtige vermogen van de mens bezitten.'<sup>16</sup>



László Moholy-Nagy



El Lissitzky



Michel Seuphor





Willy Kessels



Henri Storck



Paul Citroën

Willy Kessels (1898-1974) was een van de belangrijkste en meest talentvolle figuren van de Belgische fotografie van het interbellum. Zijn vernieuwend en veelomvattend werk is bijzonder rijk, divers en complex en wacht nog op een grondig wetenschappelijk onderzoek. Hij volgde een opleiding in de schone kunsten en architectuur in Gent en Sint-Truiden en werd in 1919 tekenaar in het architectuurbureau van Georges Hobé in Brussel en daarna bij Valeer Duynenwaert in Roeselare. In 1921 ontwierp hij een privéwoning in Dendermonde en kwam via de architectuur tot de fotografie, die hij gebruikte om reclame te maken voor de huizen en de meubelen die hij ontwierp – onder meer voor de firma Het Binnenhuis in Roeselare. De zuivere lijnen van zijn meubelen, sculpturen en architectuurontwerpen getuigen van invloeden van het Bauhaus en het constructivisme. Hij werd ook beïnvloed door de theorieën van de Zuivere Beelding en De Stijl. In 1925 bezocht hij in Parijs de Exposition Internationale des Arts décoratifs en probeerde er contact te leggen met Michel Seuphor die daar sinds kort woonde. Vanaf 1930 zou Kessels zich bijna uitsluitend aan de fotografie wijden. Via het tijdschrift *7 Arts* had hij kennis gemaakt met de fotogrammen van Man Ray en van Moholy-Nagy, maar ook met de ‘nieuwe visie’ en de fotomontage. In enkele jaren werd hij een van de boegbeelden van de modernistische fotografie. In 1930 maakte hij foto’s voor *Découverte de Bruxelles* van Albert Guislain, een eerste samenwerking tussen beide mannen. In juli 1932 siert zijn ‘zelfportret’ de cover van de catalogus van de tentoonstelling *Internationale de la photographie* die E.L.T. Mesens, met wie hij geregeld contact had, in het Paleis voor Schone Kunsten van Brussel organiseerde. Deze tentoonstelling bracht grote namen van de fotografie samen, zoals Cami en Sasha Stone die in 1931 van Berlijn naar Brussel waren verhuisd. Kessels was een van de weinige Belgen. Een van de afdelingen van de tentoonstelling was gewijd aan de fotomontage. In 1933 nam hij ook deel aan de *Deuxième Exposition Internationale de la Photographie et du Cinéma*, die Mesens alweer in het Paleis voor Schone Kunsten organiseerde en waarvoor hij de affiche ontwierp. Kessels maakte talrijke reportages voor tijdschriften en fotografeerde in opdracht van architecten hun ontwerpen. Deze foto’s zijn krachtig, zuiver van lijn en sluiten aan bij de visie van de architecten wier ideeën hij deelt. Hij kiest voor een dynamische cadrage in perspectief en aarzelt niet om de klassieke gezichtspunten te doorbreken, zoals blijkt uit zijn foto’s van het Résidence Palace in Brussel (1930) die hij schuin afdrukt om de vluchtlijnen van het gebouw te benadrukken. Hij maakt ook fotomontages met details van gebouwen, onder meer voor *Bruxelles Atmosphère* (1932), eens te meer in samenwerking met Albert Guislain, voor *Synthèse d’Anvers* van Roger Avermaete en *Ons Antwerpen* van Eugene De Ridder. Zoals Christine De Nayer schrijft: ‘Zijn fotomontages, grotendeels gewijd aan architectuur, zijn een gelegenheid om een eigen wereld te creëren waarin de eenheid van het perspectief en de illusie van de derde dimensie worden opgeheven ten voordele van een uitbarsting van vormen en een dynamiek van krachten onder spanning. Een beeld dat doet denken aan de kubistische sculptuur en de modernistische architectuur, vergelijkbaar met de reeks *Métropolis* van Paul Citroën (1922-1925); een volwaardig artistiek oeuvre, dat zich distantieert van het mimetisme van het beeld, dat bijna “genetische” vasthouden aan de realiteit van de fotografie.’<sup>17</sup>

Los van zijn opdrachten voor architecten en reclame, een genre waarin hij excelleerde en al zijn creativiteit inzette, wijdde Kessels zich ook aan een meer persoonlijk onderzoek van het fotografisch materiaal. Hij experimenteerde met omkeringen en solarisaties vertrekkend van foto’s van naakten – van de meest academische tot de meest bizarre – en ook met fotogrammen. In 1933 was hij samen met Sacha Stone filmfotograaf bij de opnames van *Misère au Borinage* van Henri Storck en Joris Ivens. Dit maakt de verwarring over zijn persoonlijkheid alleen maar groter, als we weten dat hij kort daarna een grote fascinatie zou hebben voor de Vlaams nationalistische beweging Verdinaso van Joris Van Severen, die hij portretteerde.

Bovendien maakte hij in 1937 ook een portret van minister Paul Van Zeeland, die tijdens de verkiezingen opkwam tegen Léon Degrelle, de leider van de Rex-beweging. Deze hang naar extremisme bracht Kessels tijdens de oorlog in contact met de belangrijkste figuren van de collaboratie. Degrelle, Staf de Clercq en Jef Van de Wiele passeerden allemaal in zijn studio in de Koningsstraat. Deze omgang met de collaborateurs zou hem duur te staan komen. In 1945 werd Kessels gearresteerd, uit zijn burgerrechten ontzet en kreeg een gevangenisstraf van twintig maanden. Na de oorlog hield hij zich op afstand van publieke activiteiten en hernam zijn fotografische experimenten, zonder echter deel te nemen aan tentoonstellingen. Hij bewerkte zijn oude of recente negatieven, hij graveerde ze, drukte ze over elkaar af in allerlei variaties. Dit resulteerde in foto’s waar het geoefende oog soms het oorspronkelijke beeld nog in herkent. De minerale of plantaardige wereld van zijn abstracte foto’s, beelden die vaak verwant zijn aan het picturale gebaar, staan open voor het toeval, voor de verbeelding. Hij stelde cahiers samen met geïsoleerde stukken van afgedruken van verschillende formaten, abstracte composities die soms worden gecombineerd met een foto van een modern interieur, alsof het beeld op weg is naar andere mogelijkheden en meer abstracte horizonten. Daarin is hij verwant aan de nieuwe tendensen in de moderne fotografie zoals de Subjektieve Fotografie van par Otto Steinert waarover we het verder zullen hebben. Niettemin – de eeuwige tegenstrijdigheid – heeft hij nog altijd oog voor de schoonheid van de Schelde, de landschappen van zijn geboortestreek in Vlaanderen en haar bewoners, foto’s waarmee hij in 1966 het boek *De Schelde van de Bron tot de Zee* illustreert. Dit leverde hem enkele opdrachten en reportages op.

Hoewel het surrealisme de voorkeur gaf aan de collage *stricto sensu* – zij laat directheid en vrijheid van uitvoering toe, terwijl voor fotomontage een zekere technische bagage nodig is – zijn er talloze voorbeelden van ‘surrealistische fotografie’ in de meest diverse vormen. Naast de eerder geciteerde voorbeelden van Man Ray en E.L.T. Mesens, was er de buitengewone fotoreeks *Subversion des images* die Paul Nougé, aanvoerder

van de Brusselse groep surrealisten, tussen in 1929-30 realiseerde met bijzonder elementair materiaal. Met de hulp van enkele medeplichtigen die model stonden en met enige manipulatie, putte hij voor deze reeks gewoon uit het alledaagse leven. Met deze negentien foto’s onderzocht hij, zoals Magritte dat in de schilderkunst deed, onze relatie met objecten, het mysterie van hun aanwezigheid en afwezigheid. De reeks bleef lange tijd onbekend – Nougé exposeerde of reproduceerde ze nooit – maar ze is een schitterend voorbeeld van hoe kwesties als de blik en parameters van de realiteit kunnen worden onderzocht zonder ingewikkelde technische trucs. Wat dit ‘zuivere’ beeld betreft, kunnen we hier ook verwijzen naar René Magritte (1898-1967). Naast foto’s die hij voor de productie van zijn schilderijen gebruikte, maakte hij ook autonome fotocreaties zoals *La marchande d’oubli* (*De verkoopster van vergetelheid*, 1936), *L’ombre et son ombre* (*De schaduw en zijn schaduw*, 1932) of *La vertu récompensée* (*De deugd beloond*, 1934) die kunnen wedijveren met zijn schilderijen. Ook zijn broer, Paul Magritte (1902-1975), maakte korte tijd gelijkaardige ‘zuivere’ foto’s van geïmproviseerde scènes met de jonge Marcel Mariën als model. Ze zijn ook het debuut van Marcel Mariën (1920-1993) op het vlak van fotografie. Hij was de benjamin van het surrealisme in België en begon met zijn eigen communiefoto door collage te bewerken. Later maakte hij foto’s om vergankelijke werken vast te leggen bestaande uit alledaagse elementen en decors, zoals *L’esprit de l’escalier* (*De geest van de trap*, 1952), of vrouwenlichamen waarvan het lichaam bedekt was met op de huid geschreven zinnen. Mariën gebruikte de fotografie als een collage, waarin hij lichamen, objecten of geschreven tekst samenbracht, maar zonder enige technische manipulatie als montage en dat bleef zo tot zijn allerlaatste foto’s. Dat geldt niet voor een van zijn medeplichtigen Leo Dohmen (1929-1999). Deze werd in 1954 aangeworven door de firma Gevaert in Antwerpen en ontdekte in diezelfde tijd het surrealisme. Hij gebruikte voor zijn foto’s diverse technieken. Hij fotografeerde Mariën onder een paraplu waarop een regen van bankbiljetten neerdaalt, of slapend onder dat geld. Hij maakte een zelfportret waarin het flitslampje is vervangen door een kaars, of hij legt vergankelijke bergen vast zoals in *L’ambitieuse* (1958), een foto van een schamheuvel waarop het haar is vervangen door luipaardvel. Maar voor andere foto’s maakt hij gebruikt van diverse procédés als solarisatie of overdruk – een gipsen torso overdrukt met een houtpatroon (*Traité des sensations*, 1955) – of fotomontage – een haardos die uit een kraan komt op het hoofd van een vrouw (*La chute*, 1956). Leo Dohmen blijft ook de onvergetelijke auteur van de fotomontage *Les travaux forcés* op het pamflet *Grande Baisse* dat Marcel Mariën in 1962 ontwierp. Hiervoor verving hij het portret van Leopold I op een briefje van honderd Belgische frank door dat van Magritte. Max Servais (1904-1990), was een compagnon de route van de Brusselse surrealisten, met wie hij samen verschillende pamfletten met gemeenschappelijke verklaringen ondertekende. In de jaren dertig maakte hij dertig fotocollages waarvoor hij gebruik maakte van illustraties uit tijdschriften of originele foto’s. Met uiterste visuele efficiëntie – een tegenpool van de zorgvuldig samengestelde collages van Max Ernst – confronteert hij de kerk, het leger en de macht van het geld met de almacht van liefde en erotiek. Paul Joostens (1889-1960) was de eerste Belgische collagemaker en pionier van de abstractie in België. Na een lange periode van figuratieve schilderkunst, met als thema middeleeuwse madonna’s en Antwerpse lolita’s – hij noemt ze Poezeloezen –, begint hij in de jaren vijftig opnieuw collages te maken. Voor deze ‘retabels van papier’, gebruikt hij beelden uit mode- en filmtijdschriften en mengt periodes en plaatsen door elkaar, nonnen met verleidelijk glimlachende gezichten van actrices duiken op in decors bestaande uit fragmenten van zijn geboortestad.

Binnen het Belgische surrealisme, en daarbuiten, is Raoul Ubac (1910-1985) echter diegene die het meeste en het beste gebruik heeft gemaakt van fotografie. Wat technische kwaliteiten betreft, kan zijn werk zelfs worden vergeleken met dat van Man Ray. In 1930 verbleef hij in Parijs en leerde daar André Breton kennen. Hij begon als autodidact te fotograferen en ging daarna les volgen aan de Kunstgewerbeschule in Keulen waar hij geïnitieerd werd in technieken als fotomontage, fotogram en solarisatie. In 1932, tijdens een lange voettocht doorheen Europa, ontdekte hij de Dalmatische kust en maakte er foto’s van geïmproviseerde assemblages van stenen, een soort spontane sculpturen. Die interesse voor stenen zou blijvend zijn. Naast die strikte gecomponeerde beelden, maakte hij enkele fotogrammen of close-ups van schaduwen en materialen, echter zonder al het oppervlak van de afdruk te bewerken. Hij fotografeerde het lichaam van zijn metgezellin Agui in verschillende klassieke poses, met een spel van licht en schaduw dat getuigt van de invloed van Man Ray. Deze foto’s zou hij later gebruiken voor bijzonder geraffineerde composities. In 1935 het jaar van de publicatie van *Actuation poétique* van Camille Bryen dat Ubac illutreerde onder het pseudoniem ‘Michelet’, ontmoette hij in Parijs Raoul Hausmann die Duitsland had verlaten. Ubac bood zijn collega in ballingschap het gebruik van zijn donkere kamer aan. Datzelfde jaar maakte Ubac een fotomontage van stenen uit Dalmatië met fragmenten van een naakt van Hausmann. In 1936 frequenteerde hij de Parijse groep surrealisten intensiever en maakte hij fotografische landschappen die doen denken aan de vreemde verstilling van de werken van Giorgio de Chirico – hij brengt hulde aan hem in een fotomontage (*La rue derrière la gare / Hommage à Chirico* (1936) –, aan de maritieme ruimten van Yves Tanguy (*Monument devant la mer*, 1936), of de vreemde dagelijkse wereld van René Magritte (*La chambre / L’atelier*, 1938) waarvoor hij diverse foto’s monteert. Het jaar daarop begint hij aan de fotocyclus *Combats* of *Penthesilée*, de heldin van het drama van Heinrich von Kleist gebaseerd op de mythe van de Amazones. Hij verknipt, assembleert, of maakt nieuwe foto’s van de foto’s van het naakte lichaam van Agui en van een vriendin; het resultaat wordt vervolgens gesolariseerd en omgekeerd in een reeks manipulaties waarin het origineel verdwijnt, en de mogelijkheden van het beeld worden verveelvoudigd. De foto’s van *Combats* zijn een combinatie van stenen reliëfs, handen en wapens die versmelten in een sensueel gewoel, erotische exaltaties die de blik geen enkele houvast bieden. Deze foto’s, varianten van grijs, diepzwart, hoeken en rondingen, die in de huid van het beeld gegrift lijken, ‘vertienvoudigen de taal’ volgens de woorden van Christian Dotremont.<sup>18</sup>



Leo Dohmen



Raoul Ubac



Raoul Ubac





Raoul Ubac



Raoul Ubac



Maurice Tabard

Bij niemand, ook niet bij Man Ray of Pierre Boucher, (1908-2000), kundig fotomonteur uit dezelfde periode, is een gelijkaardige bedrevenheid, inventiviteit en technische kwaliteit terug te vinden. Het tijdschrift *Minotaure* publiceert in verschillende nummers Ubacs ‘gefossiliseerde’ beelden en in januari 1938 nam André Breton zijn werk op in de *Exposition internationale du surréalisme* in Galerie des Beaux-Arts in Parijs. Ubac had ook contacten met de Brusselse surrealisten. Hij maakte een gesolariseerd portret van Marcel Lecomte en van Magritte en werkte kort voor de oorlog mee aan het tijdschrift *L’Invention collective* dat hij samen met Magritte publiceerde. In diezelfde periode werkte hij aan een nieuwe cyclus van gesolariseerde beelden – ‘gefossiliseerde’ stenen of gebruiksvoorwerpen – en begon het fotomateriaal zelfs te bewerken met ‘schroeien’ of ‘blazen’. Hiervoor stelde hij het negatief bloot aan een warmtebron om het beeld te wijzigen en een ander te doen ontstaan dat onderworpen was aan de wetten van het toeval: ‘Een beeld, en vooral een fotografisch beeld, geeft van de werkelijkheid slechts een moment weer. Achter die dunne pellicule die een aspect van de dingen vastlegt, binnen dat beeld zelf, bestaat er in latente toestand een ander, of meerdere beelden door de tijd op elkaar gestapeld en die bij het bewerken meestal door het toeval plots worden onthuld.’<sup>19</sup> Deze beelden, de gezwollen gelatine, bijna uiteenspattend door het effect van een vlam, zijn experimenten van een ‘fotografisch automatisme’ dat tot dan toe, anders dan voor de schrijver of de schilder, niet bereikbaar leek voor de fotograaf. In mei 1941 exposeerde Ubac zijn foto’s in galerie Dietrich in Brussel, een van de weinige surrealistische evenementen tijdens de bezetting, want de Brusselse groep had te kampen met verraad en beledigingen in de pers die de bezetter naar de mond praatte. De tentoonstelling zou trouwens op last van de Duitsers worden gesloten. In *L’Expérience souveraine* het voorwoord van Nougé bij de tentoonstelling, schrijft deze: ‘Vandaag, te midden van een verbazingwekkende tornado, duurt het experiment voort. (...) We weten dat het surrealistische experiment vooral steunde op het geschilderde, getekende of gefotografeerde beeld en op “collages”. (...) Maar volgens mij heeft men niet genoeg aandacht besteed aan een primordiaal element van deze onderneming en dat bevindt zich volledig in de geest van de experimentator. Ik wil zeggen dat dit denken het objectieve beeld niet langer ziet als een onaantastbare fataliteit. De mens wordt vrij om er naar eigen goeddunken gebruik van te maken, om er effecten die hem geschikt lijken mee te produceren.’<sup>20</sup> In 1945, nadat hij alle wegen van de fotografie magistraal heeft geëxploreerd, alle technieken heeft uitgetoetst, verlaat Ubac de donkere kamer om zich toe te leggen op beeldhouwen in steen of graven in leistein, en op schilderen. Hij gaf pas veel later toestemming om zijn ‘surrealistische foto’s’ te herdrukken of te publiceren.

Een overzicht van de Belgische surrealistische fotografie zou niet volledig zijn – zo het dat al ooit kan zijn – zonder het werk van Marcel Lefrancq (1916-1974) te vermelden. Hij was de enige fotograaf van de Henegouwse groep waar hij in 1938 via de dichter Fernand Dumont lid van werd. Hij was als fotograaf autodidact. Zijn eerste foto’s getoond op de Wereldtentoonstelling van Brussel in 1935, vertonen met hun vogel- en kikkerperspectieven invloeden van de ‘nieuwe visie’ en van de nachtelijke foto’s die Brassai in Bergen maakte. Hij had een passie voor eigenaardige objecten en volkskunst – de vitrine van zijn fotohandel was een echte kleine ‘wonderkamer’ –, hij zocht het ongewone in het dagdagelijkse dat hij in vreemde stillevens samenbracht; andere foto’s van hem zijn een ode aan het vrouwelijk lichaam. Maar net als zijn voorgangers experimenteerde hij ook met diverse technieken – solarisatie, omkering, overdruk, fotogrammen of fotomontages – en bracht de resultaten daarvan samen in zijn enige publicatie *Aux Mains de la lumière*, een in eigen beheer uitgebrachte portfolio van vijfentwintig foto’s en gedichten van zijn hand. Daarin toont Lefrancq, zonder enige hiërarchie, tussen abstractie en realisme, tussen fantasie en dagelijkse werkelijkheid, zijn technisch meesterschap. Dit staat ten dienste van een geest die altijd op zoek is naar het poëtische buitengewone: ‘Los van de bijzondere kwaliteit van de foto’s van Lefrancq en hun zinsbegoochelende of zelfs hallucinatoire inslag, berust hun historisch en esthetisch belang op de ambivalentie van hun inspiratie en ingebeeelde of reële figuratieve bronnen waarop hun thema’s berusten’ schrijft Jacques Meuris over zijn werk.<sup>21</sup> Christian Dotremont die vergeefs zal proberen om Lefrancq en de surrealistische groep Haute nuit die in 1947 in Bergen werd opgericht, mee te betrekken bij het Cobra-avontuur, reproduceerde een foto van Lefrancq, *Pastorale*, in maart 1949 in het tweede nummer van zijn tijdschrift.

#### Solarisatie

We moeten nog terugkomen op dit procédé dat voor het eerst bewust werd gebruikt door Man Ray, nadat hij het toevallig door een technische fout te maken, had ontdekt. Hij was het in elk geval die deze naam gaf aan wat tot toe bekend stond als het ‘Sabatier effect’. Dit proces van belichting of overbelichting van het negatief of de afdruk op het moment van ontwikkelen, zorgt voor een omkering van negatief in positief, zodat licht wordt wat donker was. Dit zorgt voor een reliëf-effect en benadrukt volumes en maakt ze compacter, terwijl het zwart opgeslokt lijkt. Man Ray en Lee Miller twistten lange tijd over wie het procédé voor het eerst had gebruikt. Het blijft een onzeker en hachelijk proces: een al te sterke of te lange belichting kan het beeld doen verdwijnen, en als het om een negatief gaat is dat voorgoed verloren. Vooraleer ze het onder de knie hebben, moeten beoefenaars van het procédé vele pogingen ondernemen, en de gevoeligheid van het negatief of de afdruk voor de duur of de sterkte van de belichting uittesten. Maurice Tabard (1897-1984), die bevriend was met Man Ray en beïnvloed was door de theorieën van het Bauhaus en het surrealisme, maar die te eenzelvig was om bij een groep aan te sluiten, probeerde het procédé te beheersen. In de nota’s van de lessen die hij na de oorlog gaf aan de Winona Lake School for professional photographers in Indiana en aan de Universiteit van Udson, schrijft hij: ‘Toen ik in 1933 in Parijs een artikel schreef voor *Arts et Métiers graphiques* over “toepassing van solarisatie”, vroeg Man Ray, die een goede vriend was, me waarom ik anderen de geheimen zou vertellen over solarisatie, die hijzelf zo geheim hield. Ik zei hem dat zelfs

als het zogenaamde geheim werd onthuld, er altijd maar één Man Ray zou zijn en dat binnen vijftien jaar zijn meesterwerken van solarisatie boven zouden drijven en dat niemand sinds zijn vertrek uit Parijs ooit zijn plaats heeft ingenomen.’<sup>22</sup> Tabard bestudeerde dus de verschillende aspecten van solarisatie,<sup>23</sup> hetzij ‘strained solarisation’ op het negatief of de afdruk, hetzij negatieven die op elkaar worden gelegd om het beeld te vertroebelen, en opnieuw worden gefotografeerd om het nieuwe negatief opnieuw te solariseren. In het derde nummer van het tijdschrift *Le Surréalisme au service de la Révolution* van 1931, werd voor het eerst een solarisatie gepubliceerd. Ze was van de hand van Man Ray die in 1935 de prachtige en ontroerende bundel *Facile* van Paul Éluard met gesolariseerde foto’s illustreerde. Nush, de levensgezellin van Paul Éluard die voor de foto’s model stond, lijkt op een sirene die tussen de gedichten zwemt.

In april 1940 schreef Raoul Ubac in het tweede nummer van *L’Invention collective* over deze techniek: ‘Het belang van solarisatie kreeg nooit de verdiende erkenning. De techniek werd afgedaan als “trucage”, zonder ervoor aandacht te hebben dat ze een *latente kwaliteit is van het lichtgevoelige papier* (...) Fotografie heeft niets “bevrijd”. Hoogstens kunnen we ze, zoals het perspectief waaruit ze voortkomt, definiëren als een stadium van de evolutie van het oog.’<sup>24</sup>

In september 1950 opende in Galerie Saint-Laurent in Brussel de tentoonstelling *Les Développements de l’œil*, met foto’s van Raoul Ubac, Roland d’Ursel en Serge Vandercam. Achteraf beschouwd, markeerde deze de overgang tussen het surrealisme en een generatie fotografen die, zonder zich er expliciet mee te associëren, de invloed ervan ondergingen. Voor Christian Dotremont die volledig in beslag werd genomen door het avontuur van Cobra, ging het om niets minder dan ‘het fotoapparaat te vergeten’. In het voorwoord met dezelfde door hem bedachte titel van de tentoonstelling, schrijft hij: ‘Het experiment wordt op de ontwikkelingstafel de ontmoeting tussen het object, het apparaat, het licht en de fotograaf. (...) Morgen zal het oog, na de lens, de fysieke geografie van de dingen ontdekken, het zal zien dat noch de contouren, noch hun functie volstaat om ze te definiëren, dat ze vlekken hebben, huid, poriën... Dat is de ontwikkeling van het oog die in volle gang is. (...) Want het doel van fotografie is uiteindelijk niet muren te sieren, maar het oog te onbloten.’<sup>25</sup> De invloed van het surrealisme, ontstaan na de Eerste Wereldoorlog, van zijn ongeziene experimenten op fotopapier en de verschillende richtingen die de abstracte schilderkunst is ingeslagen, bleef zeker doorwerken. Tot nog toe echter, werd er wellicht niet genoeg benadrukt hoe het klimaat na de Tweede Wereldoorlog, het gebruik van atoombomben en de spanningen van de Koude Oorlog, een aantal kunstenaars ertoe hebben aangezet om de realiteit de rug toe te keren en nieuwe fotografische gebieden te gaan exploreren, eerder in de vorm van een herrijzenis dan van een vlucht.

Gelijklopend met de ontwikkeling van een nieuwe generatie abstracte kunstenaars in het naoorlogs België, treedt een nieuwe generatie experimentele fotografen op de voorgrond. Het artistieke traject van Serge Vandercam (1924-2005) is daarvan een perfecte illustratie. Hij werkte tijdens de oorlog in een fotogravure en werd vervolgens naar een werkkamp in Polen gestuurd. Na zijn terugkeer legde hij zich toe op de fotografie. Hij was korte tijd straatfotograaf in Antwerpen maar leerde via zijn vriend Sélim Sasson, de toekomstige filmcriticus, Christian Dotremont kennen die hem introduceerde bij Cobra. In 1948 maakte hij zijn eerste fotogrammen, naast close-ups van geïsoleerde vormen en materialen, met sterke licht- en schaduwcontrasten die de ruwheid van verroest ijzer of de korrel van steen benadrukken. Hij legde stukken beschilderd glas op het lichtgevoelige papier, spijkers en gaasdoek, haken, grassprietten en prikkeldraad, alles kwam van pas, en zette die details om in een picturale benadering. Onder zijn blik wordt het object zowel sculptuur als teken, in stevig gecomponeerde foto’s zonder geometrische regels. Objecten worden getransformeerd, zoals de fotogram-diptiek van een saxofoon waarvan de binnenkant is te zien, heel anders dan het compacte instrument van de muzikant. Dankzij Hans Arp die hem voorstelde aan Hermann Eidenberg, verantwoordelijke voor de afdeling ‘experimentele fotografie’, kon Vandercam in 1952 deelnemen aan de *Exposition mondiale de la photographie* in Luzern, waar ook werk van onder meer Man Ray en Moholy-Nagy te zien was. Het was op deze tentoonstelling dat Otto Steinert (1915-1978) het werk van Vandercam ontdekte. Samen met Hajek-Hacke (1898-1983) was Steinert de spilfiguur van de groep Fotoform (1949-1957) in Duitsland en de stuwende kracht van de Subjectieve Fotografie waarvan de theorieën door Serge Vandercam en Julien Coulommier in België gepropageerd zouden worden. Door middel van de lens en scheikundige ingrepen willen zij de realiteit interpreteren om te streven naar een ‘absolute fotografische creatie’ waar ook beweging en cadrage deel van uitmaken. De subjectieve fotografie sloot aan bij een bredere stroming met in Italië La Bussola, in 1947 opgericht door Giuseppe Cavalli, in Zweden De Unga, in Frankrijk Le groupe des XV en in Finland Uusi Suunta, beïnvloed door de Duitse modernistische beweging van de jaren twintig en het daaraan verwante Fotograafikot dat in 1965 zijn eerste collectieve tentoonstelling in Tampere organiseerde. Subjectieve fotografie was toen de duidelijke antithese van *The Family of Man*, een reizende tentoonstelling in 1953 georganiseerd door Edward Steichen. Deze was gebaseerd op een geloof in de universaliteit van de fotografische taal en in haar vermogen om een boodschap uit te dragen, om ‘de mens aan zijn gelijken voor te stellen’. De eerste tentoonstelling van Subjectieve Fotografie werd in 1951 in Saarbrücken georganiseerd. In de catalogus schrijft Steinert: ‘Deze tentoonstelling is dus eigenlijk gewijd aan een fotografie waarin de kunstenaar de gegevens van de externe werkelijkheid transformaties heeft doen ondergaan die hem worden ingegeven door zijn persoonlijke visie op de wereld.’<sup>26</sup> In 1954 nodigde Steinert Vandercam uit als enige Belgische vertegenwoordiger om deel te nemen aan de tweede tentoonstelling, *Subjectieve Fotografie II* en stelde hem vervolgens voor om les te komen geven in zijn school in Saarbrücken, een uitnodiging waar Vandercam echter geen gevolg aan gaf. Hij zou echter samen met Coulommier de principes van Steinert in België blijven propageren.



Raoul Ubac

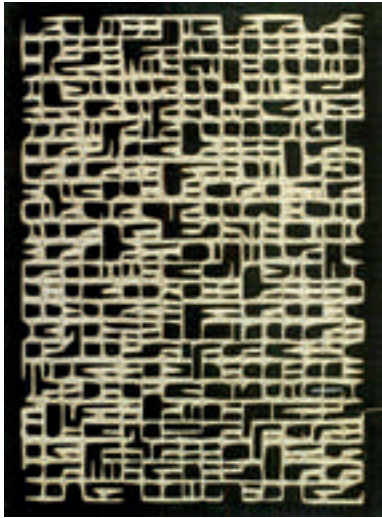


Serge Vandercam

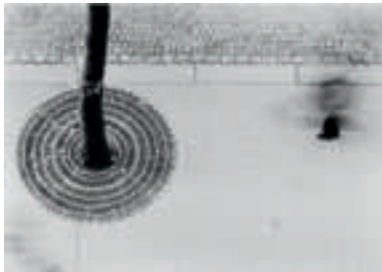


Otto Steinert





Pierre Cordier



Otto Steinert



Antoon Dries

In 1957 waren Coulommier en Vandercam, samen met Pierre Janlet, de commissarissen van de tentoonstelling *Images Inventées* in het Paleis voor Schone Kunsten. Deze was gewijd aan niet figuratieve fotografie, zonder enige band met de werkelijkheid. Naast werk van Vandercam en Coulommier zelf, was er werk te zien van onder meer Otto Steinert, Minor White, Kurt Djemson, Roger Catherineau en Suzy Embo. In 1959 werd eveneens in het Paleis voor Schone Kunsten *Subjektive Fotografie III* getoond, de laatste die Steinert onder deze titel organiseerde.

In 1949 begon Julien Coulommier (1922-2014) als autodidact te fotograferen en kreeg hij interesse voor het surrealisme dat hij tijdens zijn schaarse vrije momenten leerde kennen op tentoonstellingen. In 1950 bezocht hij de tentoonstelling *Les Développements de l'œil* en raakte gefascineerd door fotografische experimenten die een impact hadden op zijn eigen werk. Van 1951 tot 1955 was Coulommier actief lid van de Photo-Ciné-Club van Bosvoorde, met als andere leden onder meer de fotografen Gilbert De Keyser (1925-2001), Roger Besard (1920-2000), Roger Kockaerts (1931) en Pierre Cordier (1933). Deze laatste ontwikkelde in 1956 het 'chimigram' dat de '... fysica van de schilderkunst (vernis, hars, olie) met de scheikunde van de fotografie (lichtgevoelige emulsie, ontwikkelaar, fixeermiddel) combineerde zonder fototoestel, zonder vergroter en in volle licht.'<sup>27</sup> Cordier werd in 1958 een leerling van Otto Steinert. Coulommier behoorde samen met Vandercam tot de groep Taptoe waarvan het artistieke centrum in 1955 in het Oud Korenhuis in Brussel was gevestigd. Daar ontmoette hij Maurice Wyckaert, Roel D'Haese en ook Corneille Hannoset (1926-1997), maker van een aantal 'matïeristische' foto's, close-ups van ruwe stenen of architectuur. Schilders die fotograferen is geen nieuw fenomeen. Vaak voedt de fotografie het plastisch werk zoals een schets of een notitie dat doet. Marc Mendelson (1915-2013), een van de oprichters van de Jonge Belgische Schilderkunst in 1945, maakte rond 1960 in Spanje een reeks foto's met close-ups van muren, deuren en graffiti, die doen denken aan zijn 'schilderij-muren' uit dezelfde periode. Hij waagde zich aan enkele experimenten waarbij hij met een lamp lichtende tekens maakte in de ruimte. Met zijn artikelen in het tijdschrift *Photorama* wilde Coulommier '... de fotografische kunst uit de impasse halen',<sup>28</sup> en andere mogelijkheden bieden, los van de realiteit. In 1954 ontmoette hij Otto Steinert en het jaar daarop Serge Vandercam met wie hij bevriend werd: '... een nieuwe wereld, die van het surrealisme zoals dat door André Breton werd gepropageerd en de lyrische abstractie van de Amerikaanse schilders van die tijd'<sup>29</sup> opende zich voor hem. Op de tentoonstelling *Images Inventées* die hij in 1957 mede-organiseerde in het Paleis voor Schone Kunsten van Brussel, ontmoette hij de dichter Marcel Broodthaers met wie hij bevriend werd. Uit hun ontmoeting ontstond het project van het boek *Statues de Bruxelles*, waarvoor Coulommier de foto's zou maken. Het werd pas dertig jaar later gepubliceerd. Coulommier concentreert zich op fragmenten van het dagelijkse leven en transformeert ze, abstracte beelden waarin de materialen met elkaar in botsing komen, de schaal van de werkelijkheid overhoophalen. Onder zijn blik wordt onkruid een woud en een keitje een berg, een 'transfiguratie van de dingen' die Jean-Claude Lemagny evoceert: 'En elk van die kleine plekjes wordt een autonome wereld.'<sup>30</sup>

Hij nam samen met Gilbert de Keyser en Pierre Cordier deel aan *Subjektive Fotografie III* en in 1962 aan *Foto 62* in het Antwerpse Hessenhuis, georganiseerd door G 58. In de jaren 1990 maakte Coulommier opnieuw fotogrammen, experimenteerde met kleurenfotografie en maakte minder abstracte beelden, maar zijn grote aandacht voor detail en materiaal is gebleven. In 1988 kreeg hij de Prijs van de Vlaamse Gemeenschap voor zijn hele foto-oeuvre en werd een eerste retrospectieve aan zijn werk gewijd in het Fotomuseum van Antwerpen waar hij als een van de belangrijkste experimentele fotografen van België werd geëerd.

Parallel aan de activiteiten van de Photo-Ciné-Club van Bosvoorde, begon de Fotoclub Iris – in 1908 opgericht in Antwerpen en de eerste Nederlandstalige fotografievereniging – zich te wijden aan subjectieve fotografie. Deze kring die van 1912 tot 1966 werd geleid door amateurfotograaf Jozef Emiel Borrenbergen, die een voorliefde had voor het picturalisme, stond open voor nieuwe tendensen die ook aan bod kwamen in *Fotokunst* het blad van de club dat tot aan de vooravond van de Tweede Wereldoorlog verscheen. In 1938 werd Antoon Dries (1910-2004) lid en in 1939 ondervoorzitter. Hij zou een nieuwe wind laten waaïen en de weg banen voor een tweede generatie binnen Iris met fotografen als Bert Bracke (1925-2009) die in 1950 lid werd en Lode Bouwen (1917- ?). Hoewel de aandacht voor techniek een constante was, kwam er steeds meer aandacht voor esthetische vernieuwing die het haalde op het 'mooie beeld'. *La poussette* (*De kinderwagen*, 1939) is een mooi voorbeeld van deze evolutie: een moeder duwt lachend een kinderwagen voort, een sereen beeld in volle zomerlicht. Zij staat helemaal rechts in beeld; het grootste deel van het beeld wordt links van haar in beslag genomen door het perspectief van een stijgende helling eindigend in een rij huizen in de zon. Deze foto getuigt van de invloeden van de 'nieuwe visie', maar ook van een strikte en uiterst bestudeerde compositie, een tendens die zich in de jaren veertig en vijftig zou doorzetten. Dries isoleert elementen uit de realiteit, objecten met uitgekende belichting, uitgezuiverde foto's die getuigen van zijn interesse voor de grafische mogelijkheden van materialen. Voorbeeld daarvan is zijn gesolariseerde *La cruche* (*De kruik*, 1950) waarin de sensualiteit van de curven wordt benadrukt door een spel van licht en schaduw. Hij concentreerde zich steeds meer op fragmenten en dieptewerking in close-ups van verschillende materialen waarin hij speelt met onscherpte en het ondefinieerbare. Het was evident dat hij een aanhanger werd van de theorieën van de Subjectieve Fotografie. Hoewel hij slechts aan de laatste tentoonstelling van Steinert deelnam, had hij geregeld contacten met de leden van de groep. In 1956 was hij met werk aanwezig op de tentoonstelling *Photographie d'aujourd'hui* in Galerie Saint-Laurent in Brussel samengesteld door Jo Delahaut met werk van Robert Besard, Marcel Parmentier, Gilbert de Keyser en Antoon Dries. Samen met Parmentier, Besard, de Keyser en Louis en René Vandenheuvel richtte hij in Brussel de kortlevende

Groupe des cinq op. In de jaren zeventig liet Dries meer en meer zijn 'abstracte' composities achter zich – abstract is misschien niet de juiste term want hij wilde de band met de realiteit niet doorsnijden. Hij maakte diptieken of fotoreeksen waarin het thema een voorwendsel is voor grafische studies van schaduwen en materialen, die verwant zijn aan de contemporaine experimenten van fundamentele abstractie. Hij keerde terug naar het object en focuste op zijn aanwezigheid en materiaal; een stoel, lavabo, asbak fixeert hij in een vreemde eenzaamheid en vanuit verschillende gezichtspunten. Hoewel hij weinig experimenteerde met solarisatie, is zijn zelfportret achter zijn camera met een wolkenhemel op de achtergrond, een van zijn emblematische foto's.

*Subjektive Fotografie III* was het hoogtepunt van het streven naar een absolute fotografie, maar ook een andere gebeurtenis van wereldbelang zou het België van die tijd markeren: de Wereldtentoonstelling van 1958 die het koninkrijk in de hele wereld bekendmaakte. De tentoonstelling *50 jaar moderne kunst* waar slechts twee Belgen, Victor Servranckx en Jean Brusselmans, vertegenwoordigd waren, zorgde voor misnoegen in Belgische artistieke middens. De tentoonstelling *Hedendaagse Belgische kunst*, in het Belgische paviljoen, kon de gemoederen niet bedaren, want ze werd als weinig representatief beschouwd voor actuele stromingen. Daarom werden in dat jaar tal van initiatieven voor tentoonstellingen en manifestaties opgestart, onder meer de oprichting van de groep G58 in Antwerpen, die dankzij burgemeester Craeybeckx het Hessenhuis ter beschikking kreeg en daar tentoonstellingen over internationale tendensen organiseerde. G 58 bestond vooral uit schilders en beeldhouwers, maar ook uit fotografen als Filip Tas (1918-1997) en Suzi en Lou Embo, wat bewijst dat de groep openstond voor alle expressievormen. Filip Tas studeerde aan de kunstacademie in Morsel en dan aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten van Antwerpen. Daarna werkte hij als retoucheur bij Gevaert in Antwerpen waar hij vertrouwd werd met het gebruik van chemicaliën. Na de oorlog opende hij zijn eigen fotowinkel in Berchem. Hij experimenteerde met abstractie in de fotografie en via de beeldhouwer Vic Gentils kwam hij in contact met G58. Het was de periode van fotogrammen en andere experimenten, maar Tas wilde deze niet overlaten aan het toeval en improvisatie. De geometrische fotogrammen van Filip Tas, in een erg persoonlijke stijl, getuigen van de oneindige mogelijkheden van de techniek, maar ook van een drang om deze te confronteren met de kunst van het moment. Hiermee doorbrak hij de categorieën waarin de fotografie al te lang werd opgesloten. Hij maakte doordachte en geritmeerde composities van doorzichtige platen of touwen en speelt met hun hoeken en rondingen. Het zijn foto's van geometrische abstracties met een verbazende kracht en dichtheid die een gevoel van reliëf en diepte wekken en in vele opzichten doen denken aan constructivistische of kinetische kunst. Ze droegen bij aan de voortzetting en vernieuwing van de geometrische kunst in België. In de jaren zestig maakte Tas niet langer abstracte foto's, maar maakte foto's en schreef kritieken voor de krant *De Standaard*; hij werkte voor de Vlaamse televisie en gaf les aan het Nationaal Hoger Instituut voor Bouwkunde en Stedenbouw in Antwerpen. Zijn foto's getuigden echter nog altijd van aandacht voor de compositie en nauwkeurigheid, maar met een hang naar het ongewone en het surreële. Zijn boek *Antwerpen Stad aan de Stroom* is een van de meest oorspronkelijke odes aan zijn geliefde stad.

De fotogramtechniek werd zodanig geëxploiteerd door Man Ray en zijn volgelingen dat men zou denken dat er niets meer aan toe te voegen was. Nochtans zou Olga Morano (1935-1999) er een hoofdstuk aan toevoegen. Deze conceptuele kunstenares werd in Parijs geboren uit Italiaanse ouders en vestigde zich in 1965 in Brussel. Het rijke oeuvre van deze einzelgänger is nog veel te weinig bekend. Zij was bevriend met Marcel Broodthaers, schreef gedichten en schilderde en was gefascineerd door mathematische regels waarvan haar werk doordrongen is. Ze maakte poëzie-objecten, 'mathematische gedichten' en schilderijen en ook fotogrammen. Deze zijn spookbeelden van identificeerbare objecten – scharen, pijpen, springveren, brillen of flessen – op een zwarte achtergrond vermengd met ondefinieerbare vormen. Het toeval, dat vroeger de keuze van de elementen die op het papier werden gelegd, bepaalde, lijkt hier te zijn bedwongen door een weloverwogen compositie. Haar fotogrammen zijn een combinatie van uiterst scherpe en uiterst wazige objecten, van gebruiksvoorwerpen met autonome elementen en lijken op vreemde theatertjes, balletten van objecten waarin de humor nooit ver weg is.

In de jaren zeventig lijkt de drang om te experimenteren uit te doven. Hoewel nog enkele fotografen – Cordier, de Keyser, Coulommier of Kockaert – het aftasten van de grenzen van de abstractie verderzetten, zou het overdreven zijn om nog te spreken over een zich verder ontwikkelende stroming in de Belgische fotografie. Sommige eerder genoemde fotografen – Vandercam, Ubac – stopten zelfs radicaal met fotograferen om te schilderen of te beeldhouwen. Allicht was dit een teken van het klimaat van de jaren. Sociale, documentaire en journalistieke fotografie leken toen experimenten met materialen en lenzen te verdringen. Fotografie werd trouwens onderdeel van het brede veld van de contemporaine kunst en video opende voor veel kunstenaars nieuwe wegen om te exploreren, net als dat een halve eeuw eerder voor de fotografie het geval was geweest. De komst van het digitale tijdperk tien jaar later veranderde het experimenteren al te vaak in gadgets of werd een toevlucht voor nieuwelingen zonder inspiratie.

Net als het automatisch schrijven dat zo geliefd was bij de surrealisten, heeft de experimentele fotografie in al haar variaties zeker niet tot een impasse geleid, maar een roes, vergelijkbaar met de duikersziekte, opgewekt die we vandaag moeten vermijden.

Er zijn eindeloos diepe putten waarover je je niet te lang mag buigen.



Otto Steinert



Filip Tas

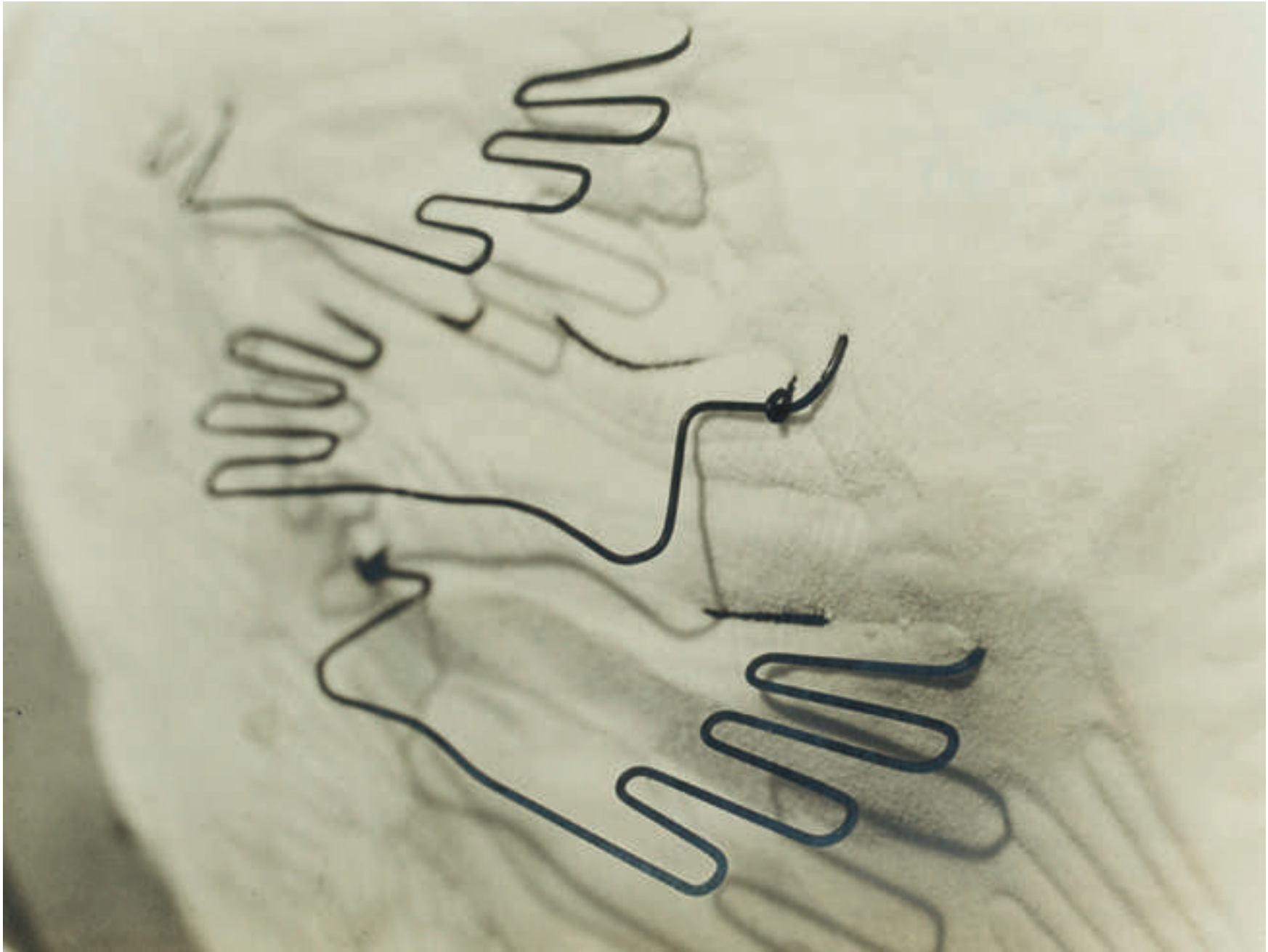


Olga Morano



Noten

- <sup>1</sup> Geciteerd in *Alvin Langdon Coburn*, inleiding van Michel Frizot, Photo Poche, Actes Sud, 2004.
- <sup>2</sup> Tristan Tzara, 'Quand les objets rêvent' in *Man Ray photographs 1920-1934*, New York, James Thrall Soby, 1934.
- <sup>3</sup> Man Ray, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Parijs, Galerie des Beaux-Arts, 1938.
- <sup>4</sup> Man Ray, brief aan Katherine Dreier, geciteerd in *Man Ray photographie*, Philippe Sers éditeur, Parijs, 1981, p. 7.
- <sup>5</sup> László Moholy-Nagy – *The New Vision: From Material to Architecture Abstract of an Artist*, New York, 1947.
- <sup>6</sup> László Moholy-Nagy, brief aan František Kalidova, 1914. Geciteerd in *László Moholy-Nagy*, Marseille Musée Cantini, 5 juli-15 september 1991, Réunion des Musées Nationaux-Musées de Marseille, p. 22.
- <sup>7</sup> László Moholy-Nagy, *Théorie de la lumière comme moyen d'expression. A medium of Plastic Expression*.
- <sup>8</sup> László Moholy-Nagy, *La photographie ou la mise en forme de la lumière, Bauhaus*, Dessau, 1928, nr. 1. Geciteerd in *Fotogrammes 1918 jusqu'à nos jours*, Kassel, Goethe-Institute, 1987, p. 19.
- <sup>9</sup> Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds Film und Foto (FiFo) in de Städtische Ausstellungshallen, Stuttgart, 1929.
- <sup>10</sup> Raoul Hausmann, *Courrier Dada*, Parijs, 1948, p. 22. Geciteerd in Dawn Ades, *Photomontage*, Parijs, Chêne, 1976, p. 7.
- <sup>11</sup> Michel Frizot, 'Les vérités du photomenteur' in *Photomontages photographie expérimentale de l'entre-deux guerres*, Photo Poche, Parijs, Centre National de la Photographie, 1987, s.p.
- <sup>12</sup> Id.
- <sup>13</sup> Aleksandr Rodtsjenko, *Wege der Zeitgenössischen fotografie*, 1928. Geciteerd in Wolfgang Kemp in *Théorie der Fotografie 1912-1945*. Volume II, München, Schirmer & Mosel, 1979, p. 87-88.
- <sup>14</sup> László Moholy-Nagy, Bauhaus, Dessau, nr. 1, 1928. Geciteerd in *László Moholy-Nagy*, Marseille, Musée Cantini, op.cit., pp. 404-405.
- <sup>15</sup> László Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film*, Bauhaus Bücher, nr. 8, München, 1925.
- <sup>16</sup> Michel Seuphor, *L'instant et la durée*, Parijs, Galerie 1900-2000, 1995.
- <sup>17</sup> Christine De Nayer, *Willy Kessels*, Musée de la Photographie à Charleroi, 1996, p. 22.
- <sup>18</sup> Christian Dotremont, 'Les développements de l'œil', in *Points de repère*, nr.1, Brussel, Galerie Saint-Laurent (over de foto's van Raoul Ubac, Roland D'Ursel en Serge Vandercam), 1950.
- <sup>19</sup> Raoul Ubac, 'l'envers de la face', in *Exercice de la pureté*, Jean Lescure, Brussel, 1942.
- <sup>20</sup> Paul Nougé, 'L'Expérience souveraine' in *Exposition Raoul Ubac*, Brussel, Galerie Dietrich, 1941. Gereproduceerd in Marcel Mariën, *L'activité surréaliste en Belgique*, Brussel, Le fil rouge / Lebeer-Hossmann, 1979, p. 329.
- <sup>21</sup> Jacques Meuris, 'La photographie sera surréaliste ou ne sera pas' in *Pour une histoire de la photographie en Belgique*, Charleroi, Musée de la Photographie, 1993.
- <sup>22</sup> Maurice Tabard, notes inédites, Charleroi, Musée de la Photographie.
- <sup>23</sup> Maurice Tabard, *Notes sur la solarisation, Arts et Métiers graphiques*, nr. 38, Parijs, 15 november 1933.
- <sup>24</sup> Raoul Ubac, 'Les pièges à lumière' in *L'Invention collective*, nr. 2, Brussel, april 1940. Gereproduceerd in Marcel Mariën, *L'activité surréaliste en Belgique*, op.cit., p. 320.
- <sup>25</sup> Christian Dotremont, *Les Développements de l'œil*, op.cit.
- <sup>26</sup> Otto Steinert, *Par-delà les possibilités formelles de la photographie*, 1951. Geciteerd in *L'Invention d'un Art*, Parijs, Adam Biro, Centre Georges Pompidou, 1989, p. 186.
- <sup>27</sup> Geciteerd in *Pour une histoire de la photographie en Belgique*, op.cit, p. 123.
- <sup>28</sup> Julien Coulommier, *Comment sortir l'art photographique de l'impasse, Photorama*, Brussel, nr. 19, januari-februari 1955, pp. 606-608.
- <sup>29</sup> Julien Coulommier, brief aan Gerhard Glüher, 24 mei 1995. geciteerd in *Julien Coulommier, Entremondes*, Charleroi, Musée de la Photographie, 2006, p. 107.
- <sup>30</sup> Jean-Claude Lemagny, 'Julien Coulommier ou les visions d'un scarabée photographique', Brussel, *Bulletin Contretype*, nr. 32, 1993, p. 19. Geciteerd in *Julien Coulommier, Entremondes*, op.cit, p. 10.



Xavier Canonne  
Directeur du Musée de la Photographie à Charleroi

## LA CHAIR DE L'IMAGE

### Photographie expérimentale en Belgique

« Montrer ce que l'œil ne voit pas ; montrer ce que voit l'œil, mais autrement. »

Jacques Brunius, *La photo et le cinéma*, 1928.

« Le photographe doit s'en prendre à lui-même s'il manque de prestige auprès du négoce d'art de la critique auto-accréditée. Jusqu'ici, il s'est fié trop aveuglément aux savants myopes qui lui fournissent son matériel technique. »

Man Ray, *La photographie n'est pas de l'art*, 1937.

Dans le matin d'un siècle à la lumière encore tremblante, d'étranges formes s'invitent sur le papier sensible dans le secret des laboratoires. La lumière, la chimie, se jouent du photographe qui a entrepris de les dompter, mais le jeu n'est pas encore le bienvenu en photographie : c'est une maladie honteuse que le savant se doit de voiler.

« Voiler », voici bien le joli mot pour désigner l'épreuve insolée par étourderie, papier gâché aussitôt abandonné. L'erreur est humaine et la technique perfectible, il convient de ne pas s'attarder à ces spectres indésirables, ces auréoles ou ces coins d'ombre qui se refusent à reproduire le motif désiré ; il faudra patienter près d'un siècle encore pour les provoquer et les offrir à la rêverie comme à l'enfant la forme des nuages.

La photographie, invention scientifique avant que d'être expression artistique, se doit avant tout d'apporter à la science son bagage d'images et de révélations. William Henri Fox Talbot (1800-1877) parvient en 1834 à fixer sur un papier enduit de chlorure de sodium et de nitrate d'argent l'empreinte de feuilles de fougères, ses « photogenic drawings » présentés en 1839 devant la Royal Society de Londres à l'occasion d'une conférence « sur l'art du dessin photogénique ou procédé par lequel les objets naturels peuvent se tracer eux-mêmes sans l'aide du crayon de l'artiste. », les exposant la même année à la « British association » de Birmingham. Posé sur le papier enduit d'une solution de nitrate ou de chlorure d'argent, l'objet laisse sur celui-ci, une fois insolé, un spectre blanc à taille réelle qu'il faudra ensuite fixer. Ce sont des silhouettes de plantes, de graines, parfois de dentelles, un herbier de papier sans végétaux, photographié sans caméra, plus fidèlement reproduit qu'avec celle-ci. Talbot les photographiait souvent une seconde fois afin de rétablir une image positive qu'il présentait parfois à côté de l'original. Certes, les effets du soleil, de sa morsure sur la peau, le tissu ou le papier coloré étaient depuis longtemps connus mais il s'agissait ici de conserver le phénomène produit, d'en domestiquer les propriétés à des fins de reproduction.

En 1840, moins d'un an après que le ministre Arago ait proclamé en France devant l'Académie des Sciences et l'Académie des Beaux-Arts réunies l'invention du daguerréotype et l'ait, selon la formule, « offerte au monde entier », Talbot mettait au point le « calotype » – ou encore « talbotype » – permettant le développement de l'image latente sur le papier sensible et le négatif sur papier favorisant la multiplication d'une image, il s'en était fallu de peu. À la même époque, la botaniste anglaise Anna Atkins (1799-1871) fabriquait à l'aide de cyanotype des herbiers qu'elle publiait, première femme probablement à avoir confectionné une photographie.

Tout entier voué à la reproduction la plus fidèle du réel, absorbée par la perfection des lentilles, des questions d'optique et d'obturateur autant que par la qualité du négatif, la photographie délaisse peu à peu ce que l'on ne nomme pas encore le « photogramme ». Ce n'est pas le moindre des paradoxes : autant la photographie, toute à la conquête du réel, s'est approchée de l'instant puis de la couleur, autant l'art moderne semble vouloir s'en éloigner, en déstructurer la représentation unitaire : les cubistes et les futuristes s'emploient à sa fragmentation ou à la simultanéité de la représentation, l'abstraction tranchant bientôt tout lien avec le modèle extérieur.

Alvin Langdon Coburn (1882-1966) semble bien avoir été le premier photographe à concevoir une photographie « abstraite ». Inspirées de la peinture cubiste, ses « vortographies » apparaissent vers 1916 à l'issue d'un long cheminement à travers l'esthétique de la photographie de son temps : membre dès 1903 du *Linked Ring* de Londres et de la *Photo-Secession* à New York, il est un digne représentant du pictorialisme,



William Henry Fox Talbot



Anna Atkins





Alvin Langdon Coburn



Christian Schad



Man Ray

choisissant d'intervenir sur le tirage plutôt que sur le négatif, en explorant les possibilités de la gomme bichromatée ou du tirage au platine. Passionné de photogravure, il publie six ouvrages témoignant de son intérêt pour la ville, des portfolios célébrant *London* (1909) ou *New York* (1910), s'éloignant peu à peu de l'illustration du lieu pour évoquer une ville mentale, toute en enchevêtrements, en croisées d'ombres et de lumières ou en plongées, tel *The Octopus* (1912), l'une des dernières images de New York avant son départ pour l'Angleterre, une « nouvelle vision » de l'urbanisme et du dynamisme de l'architecture. Membre en 1913 du « Vortex », groupe d'artistes post-cubistes et futuristes britanniques, il entreprend d'abord de superposer ses images pour produire une photographie abstraite dont son « vortoscope », sorte de kaléidoscope triangulaire, devient l'instrument. À travers celui-ci, il photographie des éléments scintillants, des prismes lumineux métalliques, comme taillés en facettes et symétriquement dédoublés, un procédé appliqué en 1917 au portrait d'Ezra Pound, évoquant ceux de la période du cubisme analytique de Picasso. Il expose la même, en février, au *Camera Club* de Londres ses « Vortographies and paintings », avant de connaître une longue éclipse de la pratique photographique.

«Je ne crois pas que nous ayons même commencé à réaliser les possibilités de la chambre noire. »<sup>1</sup> écrivait-il en 1916. La suite va lui donner raison.

### Le photogramme

Si Alvin Langdon Coburn agissait encore à l'aide de sa chambre en « preneur d'images », il en va autrement de l'Allemand Christian Schad (1894-1982) qui confectionne dès 1918 à l'aide de résidus superposés sur le papier photosensible les premiers « photogrammes » – ainsi les dénomme-t-il – de l'histoire de la photographie à finalité non scientifique. Dans le droit fil de *Dada* – il a fait la connaissance de ses membres à Zurich dès 1915, fuyant le premier conflit mondial – Schad remet en cause la technique photographique autant que sa fonction de stricte représentation, premier exemple connu d'une « anti-photographie » consciente. Son ami Walter Serner les envoie à Tristan Tzara qui, jouant des consonances « Schad » et « shadow », propose de les baptiser « schadographies ». Il reproduit dans la revue *Dada* puis dans *Dada Phone* un photogramme réalisé par Schad à Genève en 1918. Un temps oubliés par la renommée de Man Ray et par le retour de Schad vers 1925 à une peinture réaliste qualifiée de « Nouvelle Objectivité », les « schadographies » réapparaîtront vers 1960 après que Schad les eut revues puis reprises, publiant en 1978 l'ouvrage *Gaspard de la Nuit oder die Hochzeit der Romantik mit dem Geist Dadas* rassemblant 180 photogrammes et collages.

C'est encore à Tristan Tzara que l'on doit l'invention du mot « rayogramme » – parfois écrit « rayographie » – pour désigner les photogrammes produits par Emmanuel Radnitsky, dit Man Ray (1890-1976). En 1921, l'année de son installation à Paris, il expose « par hasard », c'est du moins sa version, du papier photographique à la lumière, s'amusant du résultat obtenu. Envisageant rapidement de tirer parti de l'accident, dans la lignée des « photographic drawings » de Henry Fox Talbot, il dispose tout d'abord sur la feuille les ustensiles du laboratoire, avant de la développer puis, s'emparant d'autres objets – clés, revolver, briquet ou verre – d'en fixer le spectre. « Ce sont des projections, surprises en transparence, à la lumière de la tendresse, des objets qui rêvent et parlent dans leur sommeil. »<sup>2</sup>, écrit à leur propos Tristan Tzara qui préfacera en 1922 avec le texte *La photographie à l'envers, Les Champs délicieux*, un album de douze photogrammes, le premier ouvrage en rassemblant, avant leur diffusion par la revue *Les feuilles libres* de Maurice Raval en son numéro 26 d'avril-mai 1922 qui reproduit l'un deux, accompagné d'un texte de Jean Cocteau, *Lettre ouverte à Man Ray, photographie américain*.

À la différence de ceux de Christian Schad – dont Man Ray dit avoir ignoré l'existence, ce qui peut sembler étonnant considérant leur amitié commune avec Tzara, ses photogrammes dérivant selon lui davantage de la pratique de l'aérographe que de son influence – permettent d'identifier l'objet insolé, jouant de ses contours, de ses aplats, de sa transparence, de la densité de l'ombre portée sur la feuille. Dans la foulée, Man Ray réalise en 1923 le premier photogramme cinétique, le court-métrage *Le Retour à la Raison*, projeté au début de l'année 1923 où, entre formes mobiles et éclairages nocturnes, il imagine de jeter sur la pellicule du sucre en grain, des épingles, punaises et clous, son déroulement suscitant un ballet graphique discontinu : « Ces images sont des oxydations de résidus fixés par la lumière et la chimie, des organismes vivants ».<sup>3</sup> « J'essaie de rendre ma photographie automatique, de me servir de mon appareil comme d'une machine à écrire. Un jour j'y parviendrai tout en écartant l'aléatoire pour lequel les instruments scientifiques ont un si fort penchant. Je suis à la recherche de la vérité. Il y en a parfois trop ou bien elle est un petit peu exagérée. » écrivait-il en 1921 à Katherine Dreier.<sup>4</sup> En 1931 paraît *Electricité*, une commande de la Compagnie Parisienne de Distribution d'Electricité, un ouvrage reproduisant dix photogrammes, spectres de baisers, d'éclairages aux néons, de fers à repasser, de bateaux prisonniers de bouteilles planant plutôt qu'elles ne voguent dans l'espace libre de la feuille.

C'est lors du *Congrès constructiviste* de Weimar en 1922 que Tristan Tzara montre à László Moholy-Nagy (1895-1946) les photogrammes de Man Ray parus dans *Les Champs délicieux*. Dès 1920, le Hongrois s'était absorbé dans la confection de ses *Telefonbilder* et de ses premiers photogrammes. S'il ne cite pas ceux de Man Ray comme une étape décisive en son œuvre, il est indéniable que ceux-ci viendront libérer son

style en une étroite corrélation avec sa peinture : « J'ai commencé à m'occuper des photomontages sous l'influence des collages cubistes, de la peinture Merz de Schwitters et de l'audace insolente du dadaïsme. Ainsi je suis arrivé à la même époque à la *redécouverte* [nous soulignons] de la technique du photogramme (photographie sans caméra) ». <sup>5</sup> Pour Moholy-Nagy, le problème de la transparence est primordial, désireux de dépasser la masse statique de l'objet et de son identification, pour atteindre à une vision simultanée, « vision en mouvement », « vision simultanée » étant des termes qui reviennent fréquemment en ses textes. Son *Lichtrequisit* va l'occuper entre 1922 et 1930 ; il ne s'agit pas, confectionnant cet objet, d'une œuvre en soi, d'une sculpture, mais plutôt d'un dispositif lumineux pourvu de grilles en rotation, de harpes métalliques, de rhodoïd et de plexiglas, un modulateur de nouvelles images, l'appareil à lumière produisant des formes en perpétuel devenir que fixe le papier sensible. La lumière projetée est la matière même du photographe comme l'est la couleur pour le peintre, la notion du tableau s'en trouvant dès lors dépassée : « Je rêvais d'appareils qui permettraient, grâce à un dispositif manuel ou automatique-mécanique, de projeter des visions lumineuses dans les airs, dans les vastes espaces, sur des écrans d'une conception inhabituelle, sur des étendues de brume ou de gaz, sur les nuages. »<sup>6</sup> Appelé en 1923 au Bauhaus de Weimar, il y prolonge l'expérience de son *Licht Modulator* : il s'agit de « peindre avec la lumière », une lumière électrique réglable, le papier sensible venant se substituer à la toile du peintre.

Les formes abstraites et pures de ses photogrammes se refusent à toute identification de l'objet – à l'exception toutefois de son *Autoportrait fumant un cigare*, 1924 (Eastman House Rochester) qu'il décline entre 1924 et 1926 – , flottant librement sur la feuille sans y être directement posées. Elles jouent du positif et du négatif, de l'ombre et de la lumière, retranscrivant les mêmes éléments qu'en ses tableaux, retrouvant le dynamisme des photographies d'Ascona (1926) qui offrent les plongées, les contre-plongées et les jeux d'ombres au sol préfigurant sa « nouvelle vision ». Le hasard semble ici contenu par la rigueur géométrique, par une dynamique associant les volumes dont il renverse les valeurs en empreintes positives et négatives présentées parfois simultanément.

Ses premiers photogrammes sont reproduits en mars 1923 avec ceux de Man Ray dans le quatrième numéro de la revue américaine *Broom*, en lequel Moholy-Nagy livre le texte *A medium of Plastic Expression*, l'un des premiers textes théoriques consacré aux photogrammes : « … la surface sensible a toujours été soumise aux conditions de la *camera obscura* et, par-là, aux lois de la perspective traditionnelle et c'est ainsi que les multiples possibilités qui résultent de cette combinaison n'ont jamais été explorées. Si on avait jamais utilisé le matériel sensible conformément à ses propriétés, on aurait mis en évidence des phénomènes qui échappent à la perception de l'œil humain et cela aurait pu être perfectionné grâce au procédé photographique. (...) On pourrait aussi fabriquer de nouveaux appareils, en partant de la *camera obscura* pour éliminer la perspective en construisant un appareil qui, au moyen de lentilles et de miroirs, pourrait saisir les choses qui l'entourent sous tous leurs angles et ensuite en utilisant un appareil qui fonctionnerait selon de nouveaux principes optiques. On aurait ainsi la possibilité de « composer la lumière », en se servant de la lumière comme matériau de base comme l'est la couleur en peinture et le son en musique. »<sup>7</sup> Dans son ouvrage *Malerei fotografie film* qui paraît en 1925 et ne tarde pas à devenir le livre de référence de l'avant-garde en Europe, Moholy-Nagy consacre un chapitre entier au photogramme, s'imposant de la sorte comme son principal « usager » et inventeur du vocable. En son cinquième numéro de l'année 1928, la revue berlinoise *UHU* le présente comme son inventeur, le photogramme y étant décrit comme « un nouvel amusement à l'aide de papier sensible à la lumière ».

Le premier numéro de la revue *Bauhaus* de 1928 reproduit son texte *Fotografie ist lichtgestaltung*, illustré de ses photogrammes : « L'analphabète de demain ne sera pas celui qui ne sait pas écrire mais celui qui ne connaît pas la photographie ».<sup>8</sup>

L'usage du photogramme n'aura dès lors de cesse de se répandre, glissant des revues d'avant-garde vers celles des amateurs de photographie ou des revues de loisirs, les firmes de papier photographique y trouvant largement leur compte ; l'exposition *Film und Foto* de Stuttgart en mai 1929 consacre le procédé : Oskar Neirlinger (1893-1969) réalise la même année des publicités et des illustrations de livres pour enfants à base de photogrammes produits à l'aide de silhouettes découpées dans du papier de soie ; en 1931, Raoul Hausmann (1886-1971) se lance dans la confection de « mélanographies », des formes positives ou négatives au départ d'objets, une chaise par exemple, vivement éclairés, qu'il incorpore à ses collages ou à des papiers découpés ou déchirés posés sur le photogramme. Il s'emploie ensuite à la réalisation de « photopictogrammes », jetant de la sciure sur le papier sensible et y traçant des formes de ses doigts. Kurt Schwitters (1887-1946) qui reproduit dans le quatrième numéro de sa revue Merz en 1923 le photogramme *Banalitäten*, marque de même son intérêt pour la technique en reproduisant également en 1929 dans le numéro 8/9 de sa revue un photogramme de Man Ray ; Brassai (1899-1964) grave vers 1935 des plaques de verre déjà imprimées, détournant les clichés-verre des peintres de l'école de Barbizon gravant des plaques noircies avant que de les insoler et de les reproduire, lointains ancêtres du photogramme artistique. En Belgique, E.L.T. Mesens (1903-1971), membre du groupe surréaliste bruxellois et premier usager de la photographie en son sein, cède à son tour vers 1926 au photogramme, le combinant à ses collages comme dans *La lumière déconcertante*, 1928 (Amsab-Gand) combinant le photogramme et la vue d'une ville américaine. Aidé du photographe Robert De Smet qui comme lui travaille pour le galeriste et directeur de revue Paul Gustave van Hecke, il crée en 1926-27 le désormais célèbre diptyque *Comme ils l'entendent, Comme nous l'entendons*, sa main serrée sur un coup de poing américain qui sera reproduit comme l'une des premières photographies surréalistes en Belgique dans *L'Adieu à Marie* qui paraît en 1927. Organisateur en octobre 1928 à la *Galerie L'Epoque* à Bruxelles de l'*Exposition de photographie*



László Moholy-Nagy



Oskar Nerlinger



E.L.T. Mesens





E.L.T. Mesens

*moderne* – la première, bien que confidentielle, avant *Film und Foto* –, Mesens livre en 1930 un autoportrait partagé, son profil s’imprimant devant celui de son ami Man Ray, de part et d’autre d’un éclat de verre taillé. Son *Alphabet sourd aveugle* qui paraît en 1933 reproduit en frontispice l’un de ses collages-photogrammes.

La liste serait trop longue pour énumérer tous ceux qui, un temps ou durablement, recourent à ce que d’aucuns décrivent alors comme une « récréation photographique » quand le photogramme demeure pour Moholy-Nagy « La clef de la photographie ». Rival de Moholy-Nagy, El Lissitzky (1890-1941) qui publie en 1927 *Fotopis (Ecriture photographique)*, tentera de minimiser l’apport du Hongrois au photogramme, l’accusant d’avoir plagié Man Ray et Raoul Hausmann. Poursuivant son entreprise de synthèse de la photographie, du film et de la cinétique, Moholy-Nagy envisage en 1930 d’immerger le spectateur dans *L'Espace du présent*, dispositif immatériel et pluridimensionnel quand le terme « installation » n’avait encore cours. La même année, décloisonnant la pratique de l’image, il réalise des photogrammes qu’il tire de son film *Lichtspiel, Schwarz, Weiss, Grau*, un court-métrage muet de six minutes.

### Le photomontage

Ce serait durant l’année 1918, en villégiature sur la côte Baltique, s’avisant d’une gravure représentant des soldats dont on avait substitué le visage à une photographie réelle, que Raoul Hausmann (1886-1971) et Hanna Höch (1889-1978) envisagèrent les possibilités qu’offraient le prélèvement de photographies et leur agrégation à d’autres épreuves, originales ou non. Cette version, offerte par Hans Richter, est comme toujours s’agissant de *Dada*, et particulièrement du choix de ce nom, naturellement controversée, George Grosz (1893-1959) et John Heartfield (1891-1968) prétendant avoir eux-mêmes expérimenté cette technique un après-midi de mai 1916 en collant des publicités, des images de magazines et diverses étiquettes sur un morceau de carton. Magnanime, le « Dadasophe » Hausmann associera ses compagnons dans la sélection du vocable : « Saisi d’un zèle innovateur, j’avais également besoin de donner un nom à cette technique et avec George Grosz, John Heartfield, Johannes Baader et Hanna Höch, nous avons décidé que ces œuvres s’appelleraient photomontages. Ce terme traduisait notre haine de l’*artiste* et, nous concevant plutôt comme des ingénieurs (d’où notre goût pour les bleus de chauffe) nous voulions construire, assembler nos œuvres, les monter. »<sup>9</sup>

Il convient ici de distinguer de la volonté de déstructurer l’image unitaire, de mutiler et d’emprunter des images par d’autres réalisées, avec les pratiques photographiques antérieures ayant entraîné le recours à plusieurs négatifs au sein d’une image afin d’en accréditer la qualité artistique. Réalisant entre 1857 et 1860 à l’aide de caches, avec la précision d’un mosaïste, ses « tableaux photographiques », le Britannique d’origine suédoise Oscar Gustave Rejlander (1813-1875) amenait une image recomposée, davantage élaborée en laboratoire qu’à la prise de vue. Gustave Le Gray (1820-1884) ajustait à la même époque sur la découpe de la ligne d’horizon d’un paysage marin un ciel au soleil couchant photographié à un autre moment afin de renforcer la valeur esthétique de son œuvre, un procédé qui aura longtemps cours chez les pictorialistes. Mentionnons également, dans des desseins souvent moins nobles, les photomontages d’un Eugène Appert (1831-1890) interprétant des scènes de la Commune de Paris auxquelles il n’avait assisté.

Héritier de la vision déstructurée du cubisme et de ses collages empruntant aux matières, le photomontage apparaît donc chez *Dada* comme l’arme de contestation par excellence pour violenter l’art et la société. Plus aucune image n’est considérée comme « sacrée » ou préservée, toutes pouvant devenir l’aliment de ce grand recyclage, en cette « anarchie visuelle »<sup>10</sup> où le photomonteur est devenu « un mécanicien de l’image ».<sup>11</sup> Le réel n’en est plus à imposer sa primauté ; comme les poèmes phonétiques, l’espace du tableau cubiste, il convient de le recomposer, de réagencer son apparence. Celui qui prend l’image n’aura plus nécessairement le dernier mot, qui fournit au collagiste ou au photomonteur les éléments de sa création, un alphabet d’images où puiser quand et comment bon il lui semblera. Hausmann et Hanna Höch exposent « leurs tableaux photographiques », photomontages ou photocollages à la *Première foire internationale Dada* de Berlin en juin 1920 et c’est *Dada* tout entier qui s’empare du procédé, en des sensibilités et des finalités diverses : charge politique chez John Heartfield (1891-1968) qui, après avoir travaillé dans une firme cinématographique compose pour la presse d’extrême-gauche des images à l’efficacité publicitaire, d’une impressionnante qualité technique, pour dénoncer le capitalisme et le fascisme, les nouveaux pouvoirs issus de l’Allemagne de la défaite. Avant d’avoir été le photographe le mieux payé des États-Unis après la Seconde Guerre mondiale, travaillant notamment pour le prestigieux magazine *Vogue*, Erwin Blumenfeld (1897-1969), dada amstellodamois s’illustra également en cette discipline, collant des photographies originales ou des cartes postales pour attaquer le dictateur nazi. Sa série de « portraits » d’Adolph Hitler au masque de mort, *Hitlerfresse* (1933) demeure un exemple de photomontage d’une rare puissance. Elève au Bauhaus de Weimar, ayant fréquenté les dasdas berlinois, Paul Citroen (1896-1983) réalise entre 1920 et 1925 sa série *Métropolis* sur base de fragments de cartes postales ou de photographies d’architecture, offrant une vision démultipliée de l’univers urbain, un kaléidoscope d’immeubles, de tours, de coupoles et de métros aériens. Cette ville ressentie plutôt que représentée, n’échappera sans doute pas à Fritz Lang dont les séquences urbaines du film *Métropolis* (1926) offrent avec son œuvre d’évidentes similitudes. Citons également les photocollages de Johannes Baargeld (1892-1927) ou les emprunts que fit Max Ernst (1891-1976) aux photographies et aux cartes postales en des œuvres apparaissant plus nettement comme des collages que des photomontages.



Raoul Hausmann



George Grosz

Quand le photogramme livre des images poétiques et apaisées, offertes à la méditation et à l’imaginaire, c’est à une véritable logorrhée d’images, se bousculant pour troubler le spectateur, que s’emploie le photomonteur, témoignant du débat passionnel et du rythme trépidant d’une époque fertile. En Union Soviétique, le photomontage devient un langage politique au service de l’idéologie et de la propagande, indissociable de l’industrie de la photographie, du film et de l’imprimerie. Visages radieux et déterminés tournés vers l’horizon, sur fond d’usines ou de machines agricoles, le photomontage le dispute à la peinture officielle du régime. La revue *Lef (Levyi Front Iskustv)*, revue du *Front gauche des Arts*, fondée par Vladimir Maïakovski et Ossip Brik, favorise entre autres cet essor. Alexandre Rodtchenko (1891-1956) en réalise des couvertures avec ses photogrammes consacrant en 1923 la première apparition de cette technique en URSS. La même année, il illustre de ses photomontages le recueil *Pro Eto (De ceci)* de Maïakovski, le plus achevé de ceux qu’il illustrera, un ouvrage de poèmes dédiés à Lili Brik. Proposant avec Moholy-Nagy à l’inverse des travaux dasdas, une « nouvelle vision » offrant géométrie, structure autant que dépouillement, il écrit : « Il faut révolutionner notre reconnaissance optique. Il semble bien que seul l’appareil photo puisse reproduire la vie moderne. »<sup>12</sup> Moholy-Nagy parle quant à lui de « photoplastique » la définissant comme une « confusion organisée » proche de la simultanéité futuriste, mais plus « claire et ordonnée », utilisant « les éléments photographiques épurés de tout effet secondaire gênant. »<sup>13</sup> Ses collages des années 1923-1926 associant des figures d’athlètes, des silhouettes humaines à des perspectives linéaires, des cercles ou des structures géométriques construites au trait en une approche cinétique se distinguent du photomontage pur : « Composées de diverses photographies assemblées, elles sont une méthode expérimentale de vision simultanée, elles condensent et résument l’intrication de l’œil et du verbe ; de façon aberrante, elles font passer les moyens les plus réalistes, les plus mimétiques du côté de l’imaginaire ».<sup>14</sup>

Quittant Moscou pour l’Allemagne en 1921, El Lissitzky qui aurait vu les photomontages de Raoul Hausmann en son atelier berlinois, se définit à son tour comme « photomonteur ». Il travaille dès 1925 pour la revue *URSS en construction* où seront reproduits divers de ses photomontages ou ses photogrammes réalisés à des fins de propagande ou de publicité, tel celui pour l’encre *Pelikan* en 1924, associant l’écrit et le photogramme. L’une de ses photographies, une surimpression, illustrera la couverture de *Foto Auge*, anthologie de la photographie moderne qui paraît à Stuttgart en 1929, reproduisant des œuvres sélectionnées dans l’exposition *Film und Foto*. En France, *Vu*, la revue d’actualité de Lucien Vogel, à la pointe du langage photographique qui accueillit tant de photographes prestigieux, recourut régulièrement au photomontage en accompagnement de ses articles.

Mieux connu comme peintre, dessinateur ou historien de l’art abstrait, le Belge Fernand Berckelaers, dit Michel Seuphor (1901-1999), n’eut qu’un usage très limité de la pratique photographique. Ouvert aux théories constructivistes, fondateur avec Jozef Peeters de la revue *Het Overzicht* en 1921, principale revue moderniste en Belgique, il quitte Anvers pour Paris en 1925, y co-fondant quatre années plus tard l’éphémère groupe *Cercle et Carré*.

C’est de cette époque que sont parvenues quelques photographies de vues plongeantes vers des trottoirs déserts pour isoler la silhouette d’une passante (1929), de jeux d’ombres du métro aérien à la station Glacière (1926), du jet diagonal de son parcours dans la brume parisienne (1926) ou de l’angle d’un quai à Menton (1928), entre verticales, horizontales et courbes, la ville offrant l’écho à ses préoccupations géométriques. S’il n’est pas un photomonteur ni un technicien de la photographie, il ne s’émerveille pas moins des possibilités de l’appareil, associant son langage formel à une quête d’étrangeté comme en cette photographie de formes gantées projetant leurs ombres pour en dématérialiser le sujet. Dans la préface du portfolio que lui consacre en 1995 la Galerie 1900-2000 rassemblant dix de ses photographies, Seuphor écrit : « Le cliché d’un instant qui fut peut s’interroger à loisir dans le silence et l’isolement. Document d’une « inexistence » particulièrement propre à faire parler l’imagination. La découverte était de taille. Elle allait changer la vie et décider de l’avenir de l’art. Car la photographie nous apportait en quelque sorte un nouvel impressionnisme et, à côté de lui, renouait avec l’académie. (...) On n’y croyait pas. Je n’y croyais pas. Mais des photos furent faites. Par jeu. Dans une totale innocence. Toutes n’ont pas été perdues. Les vivants peuvent les voir, peuvent même s’étonner, s’ils sont capables de cette merveilleuse faculté humaine. »<sup>15</sup>

Figure incontournable de la photographie en Belgique dans l’entre-deux guerres, l’un des plus doués, des plus novateurs, sinon des plus complets de sa génération, ainsi apparaît Willy Kessels (1898-1974) dont l’œuvre attend encore une étude approfondie tant elle est riche en sa diversité autant qu’en sa complexité. Formé aux Beaux-Arts et à l’architecture à Gand et à Saint-Trond, il est en 1919 dessinateur dans l’atelier d’architecture de Georges Hobé à Bruxelles et pour Valeer Duynenwaert à Roulers. Concepteur en 1921 d’une habitation particulière à Termonde, c’est par le biais de l’architecture qu’il entre en photographie afin de promouvoir les habitations et les meubles qu’il dessine, notamment pour la société *Het Binnenhuis* à Roulers. Les formes pures de ses meubles, de ses sculptures et de ses projets architecturaux témoignent de son intérêt pour le Bauhaus et le constructivisme, sensible aux théories de la « plastique pure » et de *De Stijl* ; à Paris, où il séjourne en 1925 à l’occasion de l’*Exposition Internationale des Arts décoratifs*, il tente de rencontrer Michel Seuphor y installé depuis peu. Dès 1930, Kessels va s’absorber presque exclusivement dans la pratique photographique. Par les revues d’art, *7 Arts* notamment, il a pris connaissance des photogrammes de Man Ray et de ceux de Moholy-Nagy mais aussi de la « nouvelle vision » autant que du photomontage.



John Heartfield



László Moholy-Nagy



Willy Kessels





Paul Citroën

En peu d’années, il vient s’imposer comme l’une des figures de proue de la modernité en photographie. En 1930, il illustre l’ouvrage d’Albert Guislain *Découverte de Bruxelles*, premier exemple d’une collaboration entre les deux hommes. En juillet 1932, son « autoportrait » à contre-jour est la couverture de l’exposition *Internationale de la photographie* du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, organisée par E.L.T. Mesens avec lequel il entretient des contacts réguliers, une exposition rassemblant les grands noms de la photographie où il est l’un des rares Belges, avec Cami et Sasha Stone venus de Berlin à Bruxelles en 1931 ; divisée en sections, l’exposition consacre l’une d’entre elles au photomontage. Il participe de même en 1933 à la *Deuxième Exposition Internationale de la Photographie et du Cinéma*, toujours organisée par Mesens au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, en concevant l’affiche. Kessels multiplie alors les reportages pour divers magazines et réalise des photographies d’architecture à la demande de leurs concepteurs. Ses photographies sont puissantes, épurées, épousant la vision et la structure des architectes dont il participe de la pensée. Il opte pour des cadrages dynamiques, en perspectives, n’hésitant pas à déroger à la vision classique comme dans la photographie du *Résidence Palace* à Bruxelles (1930) qu’il reproduit en biais pour accentuer les lignes de fuite du bâtiment. Il recourt au photomontage, empilant les détails de bâtiments, comme pour *Bruxelles Atmosphère* (1932), nouvelle collaboration avec Albert Guislain, avant *Synthèse d’Anvers* de Roger Avermaete et *Ons Antwerpen* d’Eugene De Ridder qui illustre avec brio. Comme l’écrit Christine De Nayer : « Dédiés pour la plupart à l’architecture, ses photomontages sont une opportunité pour concevoir un univers imaginaire où l’unité perspective et l’illusion de la troisième dimension seraient annihilées au profit d’un éclatement de formes et d’une dynamique de forces en tension : une image qui tiendrait de la sculpture cubiste et de l’architecture moderniste, comparable en cela à la série *Métropolis* de Paul Citroën (1922-1925), une œuvre d’art à part entière, distancée du mimétisme de l’image, cet attachement quasi « génétique » au réel de la photographie ».<sup>[6]</sup>

Hors ses travaux de commande pour l’architecture et pour la publicité, un genre dans lequel il excelle et démontre toute sa créativité, Kessels se livre à des recherches plus personnelles sur le matériau photographique même, expérimentant les inversions et les solarisations, au départ de photographies de nus allant du plus académique au plus original, ainsi qu’aux photogrammes. Il est en 1933 avec Sacha Stone, le photographe de plateau du film socialement engagé *Misère au Borinage* d’Henri Storck et de Joris Ivens, ce qui ne manquera pas d’accroître l’ambiguïté du personnage si l’on sait qu’il concevra bientôt une réelle fascination pour le leader du mouvement nationaliste flamand *Verdinaso* Joris Van Severen dont il fait le portrait.

D’autant qu’il réalise également, en 1937, le portrait du ministre Paul Van Zeeland, lequel s’opposera pendant les élections à Léon Degrelle, chef de file du mouvement *Rex*. Cette inclination vers l’extrémisme le portera durant la guerre à de dangereuses fréquentations, les principales figures de la collaboration, Degrelle, Staf de Clercq ou Jef Van de Wiele, défilant dans son studio de la rue Royale à Bruxelles. Le photographe paiera cher cette proximité avec les milieux de la collaboration : arrêté en 1945, Kessels passera vingt mois en prison et sera déchu de ses droits civils. Après la guerre, s’éloignant d’une activité publique, et sans prendre part à aucune manifestation photographique, il reprend ses expérimentations photographiques, manipulant ses négatifs anciens ou récents, qu’il grave, sur-imprime, en déclinant les variantes, créant des œuvres non figuratives où l’œil exercé retrouvera parfois l’image initiale ; univers minéral ou végétal, floraisons proches du geste pictural, son abstraction photographique s’offre aux hasards, à l’imaginaire. Il colle en ses cahiers des morceaux d’épreuves de dimensions variables qu’il a choisi d’isoler, partitions abstraites qui côtoient parfois la photographie d’un intérieur moderne, comme l’itinéraire d’une image vers son horizon. Il s’apparente en cela aux nouvelles tendances de la photographie moderne, telle la *Subjektive Fotografie* prônée par Otto Steinert dont il sera question plus loin. Paradoxe toujours, il n’en délaisse pas pour autant les beautés de l’Escaut, les paysages de sa Flandre natale et ses habitants, illustrant notamment l’ouvrage *De Schelde van de Bron tot de Zee* en 1966 et retrouvant quelques commandes et reportages.

Si le surréalisme privilégia plus volontiers le collage *stricto sensu*, son immédiateté et sa liberté d’exécution l’emportant sur le bagage technique nécessaire au photomontage, les exemples abondent, d’une « photographie surréaliste » revêtant les formes les plus diverses. Aux exemples de Man Ray et d’E.L.T. Mesens cités plus haut, l’on ne peut passer sous silence l’extraordinaire série photographique *Subversion des images* réalisée par Paul Nougé en 1929- 30 à l’aide d’un matériel des plus élémentaires. Sans manipulation aucune, avec le secours de quelques complices pour modèles, puisant dans les éléments les plus indifférents du quotidien, Nougé, chef de file du groupe bruxellois, y interroge par ces dix-neuf clichés, à la manière d’un Magritte en peinture, la relation entretenue avec les objets, le mystère de leur présence autant que de leur absence ; longtemps ignorées – Nougé ne les exposa ni ne les reproduisit jamais –, elles offrent l’exemple éclatant d’un détachement des connaissances techniques pour envisager les questions du regard et des paramètres de la réalité. Citons de même, dans ce recours à l’image « pure », quelques exemples des photographies de René Magritte (1898-1967) qui, hors des modèles servant à la production de ses tableaux, s’emploie à de réelles créations photographiques, telles *La marchande d’oubli* (1936), *L’ombre et son ombre* (1932) ou *La vertu récompensée* (1934) qui peuvent rivaliser avec ses œuvres peintes. Quoique restreintes dans le nombre comme le temps, les photographies de son frère Paul Magritte (1902-1975), avec le jeune Mariën comme modèle, sont dans la même veine d’une photographie pure, enregistrant la mémoire de complicités en des scènes improvisées. Elles sont le premier exemple de l’emploi de la photographie de Marcel Mariën (1920-1993) : benjamin du surréalisme en Belgique, il s’employa d’abord à détourner par le collage sa propre photographie de communiant, avant que de recourir à la photographie pour fixer des œuvres éphémères constituées d’éléments et de décors quotidiens, tel *L’esprit de l’escalier* (1952), ou des corps féminins couverts de



Paul Nougé

phrases tracées à même la peau. Mariën usera de la photographie comme d’un collage, confrontant le corps, les objets ou l’écriture, mais sans pratiquer le montage ou quelque autre manipulation technique, fidèle à cette même ligne jusqu’en ses ultimes photographies. Il n’en va pas de même d’un autre de ses complices Leo Dohmen (1929-1999) qui, engagé en 1954 par la firme Gevaert à Anvers, et découvrant le surréalisme à la même époque, élargira sa pratique photographique en diversifiant les techniques. Il photographie Mariën sous un parapluie ruisselant de billets de banque ou endormi sous les coupures, se photographie derrière l’appareil-photo, une bougie allumée remplaçant l’ampoule du flash, ou fixe des montages éphémères comme en *L’ambitieuse* (1958), une toison pubienne en peau de léopard ornant l’entrejambe du modèle. Mais en d’autres œuvres, il s’ouvre à divers procédés, solarisant ou surimprimant de bois un torse de plâtre (*Traité des sensations*, 1955) ou confectionnant le photomontage d’une chevelure s’échappant d’un robinet sur la nuque d’une femme (*La chute*, 1956). Leo Dohmen demeure aussi l’inoubliable auteur du photomontage *Les travaux forcés* illustrant le tract *Grande Baisse* de Marcel Mariën en 1962, ce portrait de Magritte substitué à celui de Léopold Ier sur une coupure de cent francs belges. Max Servais (1904-1990), compagnon de route des surréalistes de Bruxelles, signataire avec eux de divers tracts et déclarations collectives, emprunte indifféremment aux images des magazines illustrés ou aux tirages photographiques originaux pour composer dans les années trente des collages d’une grande efficacité visuelle, aux antipodes de la minutie de ceux d’un Max Ernst, pour opposer à l’église, à l’armée et au pouvoir de l’argent la toute-puissance de l’amour et de l’érotisme. À Anvers, dans les années cinquante, Paul Joostens (1889-1960), premier collagiste belge et pionnier de l’abstraction en Belgique, revient après une longue période de peinture figurative, où les madones médiévales se mêlent aux lolitas anversoises, ses *Poezeboezen*, à la pratique du collage. Composant des images prélevées dans les magazines de mode ou de cinéma, Joostens y conjugue les époques et les lieux, ses religieuses aux visages d’actrices, aux sourires enjôleurs évoluant dans les décors recomposés de sa ville natale, comme autant de retables de papier.

Mais celui qui, au sein du surréalisme en Belgique et par-delà, a le mieux servi la photographie, et s’en est le mieux servi, le seul peut-être à pouvoir être comparé à Man Ray pour en avoir égalé les qualités techniques, demeure sans doute Raoul Ubac (1910-1985), rencontrant André Breton en 1930, l’année où, séjournant à Paris, il commence de pratiquer la photographie en autodidacte tout d’abord, puis en se formant de façon plus intensive à l’école des Arts Appliqués de Cologne où il s’initie au photomontage, au photogramme et à la solarisation. C’est en 1932 qu’il découvre la côte Dalmate, après un long voyage à pied à travers l’Europe, y photographiant des assemblages de pierres improvisés, sortes de sculptures spontanées, un intérêt pour la pierre qui ne se démentira pas ; parallèlement à ces images solidement composées, il livre quelques photogrammes ou des photographies en gros plan d’ombres et de matières sans encore altérer la surface de l’épreuve. Le corps d’Agui, sa compagne, est photographié en des poses encore classiques, jeux d’ombres et de lumières, empreintes de l’influence de Man Ray, qui serviront ultérieurement à des compositions très élaborées. En 1935, année de la parution de *Actuation poétique* de Camille Bryen qu’illustre Ubac sous le pseudonyme de « Michelet », il rencontre à Paris Raoul Hausmann qui a quitté l’Allemagne. Le jeune photographe offrira à son aîné en exil de pouvoir utiliser son laboratoire et Ubac mélangera dans un photomontage réalisé la même année ses pierres de Dalmatie et le fragment d’un nu de Hausmann. En 1936, tandis qu’il fréquente plus étroitement le groupe surréaliste parisien, Ubac compose des paysages photographiques évoquant l’étrange immobilité des œuvres de Giorgio de Chirico – il lui rend hommage en un photomontage (*La rue derrière la gare / Hommage à Chirico* (1936) –, les espaces maritimes de Yves Tanguy (*Monument devant la mer*, 1936), ou l’insolite quotidien de René Magritte (*La chambre/ L’atelier*, 1938), montage assemblant diverses photographies. C’est l’année suivante qu’il entreprend le cycle photographique des *Combats* ou *Penthesilée*, l’héroïne d’ Heinrich von Kleist, drame basé sur le mythe des Amazones ; les photographies du corps nu d’Agui et de celui d’une amie sont fragmentées, découpées, assemblées, photographiées de nouveau pour être solarisées puis inversées en une succession de manipulations où l’original se fond, multipliant à l’infini les possibilités des images. Ces combats sont comme des reliefs arrachés à la pierre, des saillies de mains et d’armes se confondant en de sensuelles mêlées, des fureurs érotiques que l’œil parcourt sans savoir où se poser. Variantes de nuances de gris, de noirs profonds, d’angles et de rondeurs, ces photographies qui semblent gravées dans la chair de l’image « décuplent le langage » selon Christian Dotremont.<sup>[7]</sup>

Nulle part, pas même chez Man Ray ou chez Pierre Boucher, (1908-2000), habile photomonteur exerçant à la même époque, l’on avait vu une pareille dextérité, une telle inventivité servie par d’aussi grandes qualités techniques. La revue *Minotaure* publiera dans diverses livraisons ses images « fossilisées » et André Breton associera Raoul Ubac à l’ *Exposition internationale du surréalisme* à la Galerie des Beaux-Arts à Paris en janvier 1938. Se rapprochant des surréalistes bruxellois, – Ubac fera le portrait solarisé de Marcel Lecomte et celui de Magritte –, il collabore peu avant la guerre à la revue *L’Invention collective* dont il assure la publication avec ce dernier. À cette époque, Ubac qui a entrepris un nouveau cycle d’images solarisées, pierres ou objets usuels « fossilisés », s’attache à dégrader la matière photographique même par des « brûlages » ou des « soufflages », procédés consistant à exposer le négatif photographique à une source de chaleur pour altérer l’image et en faire naître une autre soumise aux lois du hasard : «  Une image, et surtout une image photographique, ne donne du réel qu’un instant de son apparence. Derrière cette mince pellicule qui moule un aspect des choses, à l’intérieur même de cette image, il en existe à l’état latent une autre, ou plusieurs autres superposées dans le temps et que des opérations le plus souvent dues au hasard décèlent brusquement.  »<sup>[8]</sup> Ces images soufflées, cette gélatine gonflée au point d’éclater sous l’effet de la flamme, constituent des expériences d’un « automatisme photographique » qui semblait jusqu’alors inaccessible au photographe, à la différence du peintre, de l’écrivain. En mai 1941, Ubac exposera ses photographies à la galerie Dietrich à



Leo Dohmen



Raoul Ubac



Raoul Ubac





Raoul Ubac



Marcel Lefrancq



Maurice Tabard

Bruxelles, l'une des rares manifestations surréalistes durant l'Occupation, le groupe bruxellois étant sujet aux dénonciations et aux insultes de la presse à la solde de l'occupant. L'exposition sera d'ailleurs fermée avant son terme par ordre des Allemands. Dans la préface qu'il consacre à l'exposition, *L'Expérience souveraine*, Nougé écrit : « Aujourd'hui, au centre d'une étonnante tornade, l'expérience continue. (...) L'on sait que l'expérience surréaliste a singulièrement porté sur les images peintes, dessinées ou photographiées et sur les « collages ». (...) Mais l'on n'a pas assez insisté, à mon sens, sur une condition primordiale de cette entreprise et qui réside toute entière dans la pensée de l'expérimentateur. Je veux dire que cette pensée ne tient plus l'image objective pour une intangible fatalité ; l'homme devient libre d'en user à sa guise pour produire tels effets qu'il juge opportuns. »<sup>19</sup> Vers 1945, après avoir exploré magistralement toutes les voies de la photographie, expérimenté toutes ses techniques, Ubac se détourne de la chambre noire, retrouvant la pierre en sculptant ou gravant des ardoises et abordant la peinture, n'acceptant que très tardivement de voir ses « photographies surréalistes » réimprimées ou publiées.

L'examen d'une photographie surréaliste en Belgique ne serait pas complet – si jamais il peut l'être – , sans l'évocation de Marcel Lefrancq (1916-1974), seul photographe du groupe surréaliste hennuyer, entraîné en son sein par le poète Fernand Dumont en 1938. Autodidacte, ses premières photographies à l'*Exposition internationale de Bruxelles* de 1935 montrent l'influence de la « nouvelle vision » en plongées et contre-plongées ou celle de Brassai dans ses visions nocturnes de Mons. Passionné d'objets insolites, d'art populaire – sa vitrine de photographe est une véritable petite « chambre des merveilles » – , il traque l'insolite dans le quotidien qu'il agence en d'étranges natures mortes lorsqu'il ne célèbre pas le corps féminin. Mais à l'exemple de ses prédécesseurs, il se livre également à des expérimentations photographiques allant de la solarisation, de l'inversion, de la surimpression, du photogramme ou du photomontage, une panoplie qu'il démontre en son unique publication *Aux Mains de la lumière*, un portfolio de vingt-cinq photographies auto-publiées, accompagnées de ses poèmes ; sans hiérarchie aucune, entre abstraction et réalisme, entre imaginaire et quotidien, Lefrancq y dévoile une réelle connaissance technique qui sert son esprit sans cesse en quête du merveilleux poétique : « Outre la qualité foncière des images de Lefrancq et par-delà leur parti-pris fantasmatique, voire hallucinatoire, leur intérêt historique et esthétique vient précisément de l'ambivalence de leur inspiration et des sources figuratives, imaginaires ou véridiques, sur lesquelles reposent leurs sujets. », écrit à son propos Jacques Meuris<sup>20</sup>. Christian Dotremont, qui tentera en vain d'entraîner Lefrancq et les membres du groupe surréaliste *Haute nuit*, fondé à Mons en 1947, dans l'aventure de *Cobra*, reproduira l'une de ses photographies *Pastorale* dans le second numéro de sa revue en mars 1949.

#### Solarisation

Il convient de revenir à ce procédé dont Man Ray fut le premier utilisateur conscient, retournant cette fois encore un accident technique à son profit. Il semble bien en tous cas qu'il donna ce nom à ce qui était jusqu'alors connu comme l'« effet Sabatier » ; ce processus d'insolation ou d'accroissement lumineux sur le négatif ou sur l'épreuve au moment du développement en inverse les valeurs, produisant du clair au lieu du noir, offrant à l'image l'apparence d'un relief en soulignant et densifiant les volumes, les noirs étant comme dévorés. Man Ray et Lee Miller qui était alors sa compagne, s'en disputèrent longtemps la propriété. L'exercice demeure incertain, voire périlleux : une trop grande ou trop longue exposition à la lumière peut faire disparaître le sujet et, s'agissant d'un négatif, à sa perte irrémédiable. L'on imagine donc les multiples tentatives auxquelles se livrèrent les pratiquants de la solarisation, tentant la combinaison de la sensibilité du négatif ou de l'épreuve à la durée ou la puissance de l'exposition lumineuse. Maurice Tabard (1897-1984), qui fut un proche de Man Ray, influencé par les théories du Bauhaus et le surréalisme, mais dont l'existence solitaire s'accommodait mal de l'exigence d'un groupe, participa de cette recherche, tentant d'en maîtriser les paramètres. Dans les notes des cours qu'il donne après-guerre à la *Winona Lake School for professional photographers* dans l'Indiana et à l'Université d'Udson, l'on trouve ce commentaire : « When I wrote an article for *Arts et Métiers graphiques* in Paris on a « practical solarisation » 1933, Man Ray who was a close friend ask me why I should tell others the secret of solarisation which himself kept so secret. Well I told him, that even if the so call secret was told, they would be always One Man Ray and in fifteen years his masterpieces of solarisation will stand out and nobody as ever taken his place since his departure from Paris. »<sup>21</sup> Tabard s'appliqua donc à l'étude des divers aspects de la solarisation<sup>22</sup> , que ce soit les « strained solarisation » (solarisation coulée) sur le négatif ou l'épreuve, ou encore sur des négatifs surimposés pour troubler les images, les photographiant pour solariser de nouveau le nouveau négatif.

La première solarisation à avoir été reproduite fut l'une de Man Ray dans le troisième numéro de la revue *Le Surréalisme au service de la Révolution* en 1931, Man Ray qui offrit en 1935 l'un des plus beaux et des plus émouvants ouvrages illustré de photographies, *Facile* de Paul Eluard dont la compagne Nush, unique modèle, semble une sirène nageant parmi les poèmes.

En avril 1940, dans le second numéro de *L'Invention collective*, Raoul Ubac écrivait, parlant de cette technique : « On n'a pas assez reconnu l'importance qu'a la solarisation. On s'est plu à la ranger délibérément parmi les « trucages » sans tenir compte qu'elle est une *qualité latente de la surface sensible* (...) La photographie n'a rien « libéré ». Tout au plus pourrait-on la définir, ainsi que la perspective dont elle procède, comme *un stade de l'évolution de l'œil*. »<sup>23</sup>

En septembre 1950, à la galerie Saint-Laurent à Bruxelles, s'ouvre l'exposition *Les Développements de l'œil*, rassemblant les photographies de Raoul Ubac, Roland d'Ursel et Serge Vandercam. À distance, celle-ci apparaît bien comme la transition entre le surréalisme et une génération de photographes qui, sans s'en réclamer spécifiquement, n'en rejettent pas l'influence. Pour Christian Dotremont, tout entier mobilisé dans l'aventure de *Cobra*, il ne s'agit rien moins que d'« oublier l'appareil photographique » ; se chargeant de la préface éponyme du titre de l'exposition qu'il a imaginé, il écrit : « L'expérimentation devient la rencontre, sur la table de développement, de l'objet, de l'appareil, de la lumière ou du photographe (...). Demain l'œil découvrira, après l'objectif, la géographie physique des choses, elle verra que ni leur contour ni leur fonction ne suffit à les définir, qu'elles ont des tâches, des poils, des pores... C'est le développement de l'œil qui est en train de se faire. (...) Car, en fin de compte, la photographie n'a point pour but de garnir les murs, elle a pour mobile de dénuder l'œil. »<sup>24</sup> Autant que l'influence du surréalisme, né après la Première Guerre mondiale, de ses recherches inédites sur le papier photographique et des diverses directions qu'emprunte la peinture abstraite, l'on n'a peut-être pas assez souligné combien le climat des années qui suivent la Seconde Guerre mondiale, l'explosion des bombes atomiques et la tension de la guerre froide, ont enjoint d'aucuns à délaisser un réel peu amène pour s'engager dans l'exploration de nouveaux territoires photographiques, en une forme de résurrection plutôt que d'évasion.

À l'égal de l'éclosion de la nouvelle génération de l'abstraction en Belgique après-guerre, se profile une génération de nouveaux photographes-expérimentateurs que la trajectoire artistique d'un Serge Vandercam (1924-2005) illustre parfaitement : travaillant durant la guerre chez un photgraveur, avant que d'être envoyé en camp de travail en Pologne, il s'initie à la photographie à son retour. Photographe de rue un bref moment à Anvers, par l'entremise de son ami Sélim Sasson, futur critique de cinéma, il fait la connaissance de Christian Dotremont qui l'entraîne au sein de *Cobra*. Ses premiers photogrammes réalisés en 1948 voisinent avec des photographies de formes et de matières isolées en gros plans, traits d'ombres et de lumière faisant surgir la rugosité de l'acier rouillé ou le grain de la pierre. Éclats de vitres peints posés à même l'épreuve, clou et toile de gaze, crochets, brins d'herbes et fils barbelés, tout fait farine à son moulin, démontrant sa faculté de transfigurer le détail en une approche picturale ; sous son regard, l'objet se fait sculpture autant que signe, en des photographies solidement composées, sans exigence géométrique ; les objets se transforment, tel ce photogramme-diptyque d'un saxophone révélant ses entrailles, loin de l'instrument compact obéissant aux musiciens. En 1952, grâce à Hans Arp qui l'a présenté à Hermann Eidenberg, responsable de la section de la « photographie expérimentale », Vandercam participe à l'*Exposition mondiale de la photographie* à Lucerne où sont entre autres présentés Man Ray et Moholy- Nagy. C'est à l'occasion de cette exposition que Otto Steinert (1915-1978) découvre les œuvres de Vandercam. Steinert est avec Hajek-Hacke (1898-1983) la figure principale du groupe *Fotoform* (1949-1957) en Allemagne, et le promoteur de la *Subjektive Fotografie* dont les théories trouveront en Serge Vandercam et Julien Coulommier deux ambassadeurs en Belgique. Il s'agit, grâce à l'optique et la chimie, d'interpréter le réel, en une volonté de « création photographique absolue », incluant le mouvement et le cadrage. *Subjektive Fotografie* participe d'un courant plus général où s'inscrivent en Italie *La Bussola*, fondée en 1947 par Giuseppe Cavalli, *De Unga* en Suède, *le groupe des XV* en France, ou encore en Finlande *Uusi Suunta*, influencé par le mouvement moderniste allemand des années vingt auquel fait écho *Fotograafikot*, organisant en 1965 à Tampere sa première exposition collective. *Subjektive Fotografie* apparaît bien alors comme l'antithèse de *The Family of Man*, l'exposition itinérante organisée par Edward Steichen en 1953, laquelle reposait sur une foi en l'universalité du langage photographique et de sa faculté à porter un message : « expliquer l'homme à ses semblables ». La première exposition de *Subjektive Fotografie* se tient à Sarrebruck en 1951. Dans le texte du catalogue, Steinert écrit : « Cette exposition est donc essentiellement vouée à une photographie dans laquelle l'artiste a fait subir aux données de la réalité extérieure les transformations que lui suggère sa vision personnelle du monde. »<sup>25</sup> En 1954, Steinert conviera Vandercam, seul représentant belge, à participer à la seconde exposition *Subjektive Fotografie II*, lui proposant devenir ensuite enseigner en son école de Sarrebruck, une invitation que déclina Vandercam. Il n'en cessera pas moins de propager avec Coulommier les préceptes de Steinert en Belgique : en 1957, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Coulommier et Vandercam sont avec Pierre Janlet les commissaires de l'exposition *Images Inventées* autour d'une photographie non figurative, sans lien avec le visible, rassemblant entre autres, outre les précités, Otto Steinert, Minor White, Kurt Djemson, Roger Catherineau ou Suzy Embo avant, en 1959, toujours au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, *Subjektive Fotografie III*, la dernière conçue sous ce titre par Steinert.

Julien Coulommier (1922-2014) s'initie vers 1949 à la technique photographique en autodidacte, manifestant un intérêt pour le surréalisme qu'il découvre avec d'autres expositions durant ses brefs moments de loisirs. En 1950, il visite l'exposition *Les Développements de l'œil*, fasciné par l'expérimentation en photographie qui modifie l'aspect de ses premiers travaux. De 1951 à 1955, Coulommier participe activement au Photo-Ciné-Club de Boitsfort qui réunit les photographes Gilbert De Keyser (1925-2001), Roger Besard (1920-2000), Roger Kockaerts (1931) et Pierre Cordier (1933), lequel invente en 1956 le « chimigramme » combinant « ... la physique de la peinture (vernis, cire, huile) et la chimie de la photographie (émulsion photosensible, révélateur, fixateur) sans appareil photographique, sans agrandisseur et en pleine lumière. »<sup>26</sup> Cordier deviendra en 1958 l'élève d'Otto Steinert. Proche avec Vandercam du groupe *Taptoe* dont le centre artistique s'est installé en 1955 dans l'ancienne Halle aux Grains à Bruxelles, Coulommier y croise, outre Maurice Wyckaert et Roel D'Haese, Corneille Hannoset (1926-1997), auteur de quelques photographies matiéristes, des gros plan de pierres brutes ou d'architecture. Le recours des peintres à la photographie n'est pas un phénomène nouveau, celle-ci venant souvent alimenter l'œuvre picturale à la façon d'un croquis ou d'un memento. Marc Mendelson



Serge Vandercam

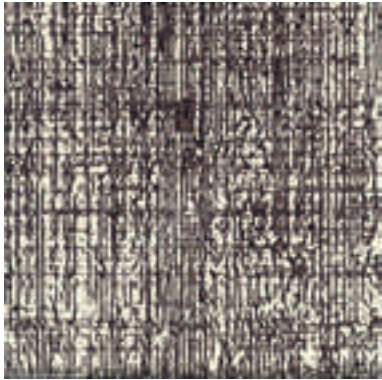


Otto Steinert



Otto Steinert





Pierre Cordier

(1915-2013), l'un des fondateurs de la *Jeune Peinture Belge* en 1945, réalisera en Espagne vers 1960 des photographies et gros plans de murs, de portes ou de graffitis, rappelant ses « tableaux- murs » de la même époque , s'essayant à quelques expériences en traçant au moyen d'une lampe des signes lumineux dans l'espace. Par ses articles dans la revue *Photorama*, Coulommier s'emploie à « ... sortir l'art photographique de l'impasse »<sup>27</sup>, à lui offrir ces autres étendues émancipées du réel. Il rencontre Otto Steinert en 1954 et, l'année suivante, Serge Vandercam avec qui il va se lier d'amitié : « ... un monde nouveau, celui du surréalisme tel que prôné par André Breton, et de l'abstraction lyrique des peintres américains de l'époque »<sup>28</sup> s'ouvre à lui. Durant l'exposition *Images Inventées* au Palais des Beaux-Arts en 1957 qu'il co-organise, il se lie d'amitié avec le poète Marcel Broodthaers. De leur rencontre naît le projet d'un ouvrage, *Statues de Bruxelles*, Coulommier se chargeant des photographies, lequel ne sera publié que trente années plus tard. Coulommier se penche sur les fragments du quotidien en les transformant, images abstraites où les matières s'affrontent, bousculant l'échelle de réalité ; sous son regard, l'herbe folle se fait forêt et le caillou devient montagne, en cette « transfiguration des choses » qu'évoque Jean-Claude Lemagny : « Et chacun de ces petits endroits du monde devient un monde autonome. »<sup>29</sup>

Il participe à *Subjektive Fotografie III* avec Gilbert de Keyser et Pierre Cordier, et en 1962, à *Foto 62* à la Hessenhuis d'Anvers, organisée par le *Groupe G 58*. Dans les années 1990, Coulommier revient aux photogrammes, s'essaie à la couleur, en des images moins abstraites mais conservant ce lien particulier avec le détail et la matière. Après avoir reçu en 1988 le Prix de la Communauté flamande récompensant l'ensemble de sa carrière photographique, il fait l'objet d'une première rétrospective au Musée de la Photographie d'Anvers apparaissant comme l'un des acteurs majeurs de la photographie expérimentale en Belgique.

Au nord du pays, parallèlement aux activités du Photo-Ciné-Club de Boitsfort, le *Fotokring Iris*, fondé en 1908 à Anvers, première association néerlandophone de photographes, va s'engager dans la voie de la photographie subjective. Ce cercle présidé depuis 1912 par un photographe amateur, Jozef Emiel Borrenbergen, sensible au pictorialisme, s'était régulièrement ouvert aux nouvelles tendances de la photographie, dont la revue *Fotokunst* qui paraîtra jusqu'à la veille de la Seconde Guerre mondiale s'était faite la porte-parole. En 1938, Antoon Dries (1910-2004) le rejoint pour le co-présider dès 1939 et insuffler progressivement un souffle nouveau, préparant une seconde génération au sein d' *Iris* où s'illustrent également Bert Bracke (1925-2009) qui le rejoint en 1950, ou Lode Bouwen (1917- ?) ; si le préalable technique demeure, les recherches esthétiques prennent peu à peu le pas sur « la belle image ». *La poussette* (1939) témoigne de cette transition : une mère poussant un landau en souriant, vision sereine en pleine lumière d'été, son cadrage l'isolant à la droite de l'image pour offrir la perspective ascendante d'une rampe que domine une rangée de maisons ensoleillées. Cette photographie démontre les influences de la « Nouvelle vision » mais également d'une composition rigoureuse, soigneusement étudiée, laquelle va se conforter dans les années quarante et cinquante : Dries isole des fragments de réel, des objets à l'éclairage étudié, photographies d'une grande pureté révélant son intérêt pour les possibilités graphiques de la matière, tel ce vase solarisé, *La cruche* (1950), où s'exprime la sensualité des courbes dans le jeu de l'ombre et de la lumière. Il en vient peu à peu à se concentrer sur des fragments, travaillant la profondeur de champ, visions rapprochées de matières jouant du flou, de l'indéterminé. C'est tout naturellement qu'il adhère aux théories de la *Subjektive Fotografie* et même s'il n'est présent qu'à la dernière exposition de Steinert, il entretient des contacts réguliers avec ses membres, participant en 1956 à l'exposition *Photographie d'aujourd'hui* de la galerie Saint-Laurent à Bruxelles, parrainée par le peintre abstrait Jo Delahaut, rassemblant Robert Besard, Marcel Parmentier, Gilbert de Keyser et Antoon Dries. Il formera avec certains d'entre eux, Parmentier, Besard, de Keyser, et Louis et René Vandenheuvél l'éphémère *Groupe des cinq* à Bruxelles. Dans les années septante, Dries s'éloigne peu à peu de ces compositions que l'on hésite à qualifier d' « abstraites » tant il semble ne vouloir couper le lien au réel ; il propose des diptyques ou des photographies sérielles en lesquels le sujet est prétexte à des études graphiques d'ombres ou de matières qui ne sont pas sans rappeler les recherches de l'abstraction fondamentale contemporaine dont il adopte le dispositif ; il revient de même à l'objet dont il interroge la présence et la matière, chaise, lavabo, cendrier qu'il fixe en leur étrange solitude, proposant de ceux-ci divers points de vue. S'il a peu pratiqué la solarisation, son autoportrait derrière son boîtier dans un ciel nuageux demeure une de ses images emblématiques.

Si *Subjektive Fotografie III* semble le point culminant de cette tendance d'une création photographique absolue, un autre fait, d'importance mondiale celui-là, va marquer la Belgique à l'époque, l'*Exposition Universelle* de 1958 qui désigne le royaume au monde entier. L'Exposition *50 ans d'Art moderne* où seuls deux Belges sont présentés, Victor Servranckx et Jean Brusselmans, suscite le mécontentement du milieu artistique belge et ce n'est pas l'exposition *L'art belge contemporain*, présentée au pavillon belge, qui est de nature à l'atténuer, jugée trop peu représentative des tendances actuelles. Les initiatives d'expositions et de manifestations se multiplient dès lors en cette année 1958, dont la moindre n'est pas la formation à Anvers du groupe *G 58* qui s'installe au Hessenhuis grâce au bourgmestre Craeybeckx, ouvrant la Belgique aux tendances internationales de l'art. *G 58* rassemble majoritairement des peintres et des sculpteurs mais la présence en son sein de Filip Tas (1918-1997) et de quatre autres photographes donc Suzi et Lou Embo montre assez son souci de s'ouvrir à toutes les formes d'expression. Après des études à l'Académie d'art de Mortsel et à l'Académie royale des Beaux-Arts d'Anvers Filip Tas travaille comme retoucheur chez Gevaert à Anvers où il se familiarise avec la chimie avant d'ouvrir après-guerre son propre magasin de photographie à Berchem ; c'est par le peintre et sculpteur Vic Gentils qu'il entre en contact avec *G 58*, après avoir abordé l'abstraction en photographie. C'est l'époque des photogrammes et



Serge Vandercam



Filip Tas

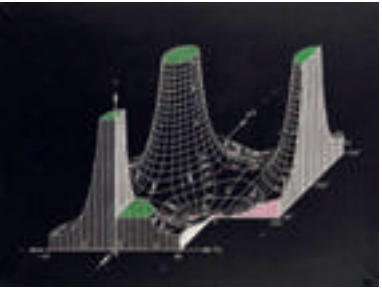
des expérimentations, mais Tas n'entend pas laisser ceux-ci livrés au seul hasard et à l'improvisation. Les photogrammes géométriques de Filip Tas, au style si personnel, démontrent si nécessaire la gamme infinie des possibilités de la technique mais aussi une volonté de la confronter à l'histoire de l'art du moment, en décloisonnant les catégories par quoi l'on avait trop longtemps tenté d'enfermer la photographie. C'est à des compositions préméditées, rythmées, composées au départ de plaques translucides et de filins qu'il s'attache, jouant de leurs angles ou leurs rondeurs ; véritables photographies d'abstractions géométriques, étonnantes de puissance et de densité, elles offrent la sensation du relief et de la profondeur, évoquant à bien des égards l'art construit ou l'art cinétique ; elles contribuèrent en outre au prolongement et à la régénérescence de l'expérience géométrique en Belgique. Même si, dans les années soixante, Tas se détourna de ses figures abstraites, collaborant au journal *De Standaard* pour lequel il livre photographies et critiques, travaillant pour la télévision flamande et enseignant à l'Institut national supérieur d'urbanisme et d'architecture d'Anvers, ses photographies conservent ce souci de la composition, de la rigueur, teintées d'insolite ou d'un climat surréel. Son ouvrage *Antwerpen Stad aan de Stroom* demeure l'un des hommages les plus originaux à sa ville aimée.

On aurait pu croire épuisée la veine du photogramme tant Man Ray et ses suiveurs l'auront exploitée. Pourtant, Olga Morano (1935-1939) figure isolée, artiste conceptuelle née à Paris de parents italiens, établie à Bruxelles depuis 1965, va à son tour y succomber, ouvrant un chapitre en une œuvre abondante et trop peu connue encore. Proche de Marcel Broodthaers, poète et peintre imprégnée des règles mathématiques qui organisent son œuvre, elle réalise des poèmes-objets, des « poèmes mathématiques » ou des peintures, s'ouvrant à la photographie par le photogramme. Ses œuvres déclinent sur fond noir le spectre d'objets identifiables – ciseaux, pipes, ressorts, lunettes ou flacons –, aux prises avec des formes indéfinies ; le hasard qui présidait autrefois au choix des éléments posés sur le papier sensible paraît ici conjuré par une composition préméditée. Alliant l'empreinte la plus nette à la forme la plus floue, l'objet utilitaire à des éléments autonomes, ses photogrammes composent d'étranges petits théâtres, ballets d'objets où l'humour n'est pas absent.

L'expérimentation paraît s'amenuiser dans les années septante et si certains photographes – Cordier, de Keyser, Coulommier ou Kockaert –, poursuivent leurs recherches aux frontières de l'abstraction et de la figuration, il serait à l'évidence exagéré d'évoquer l'existence d'un courant se prolongeant dans la photographie en Belgique. Pour certains photographes évoqués plus haut – Vandercam, Ubac –, c'est même l'abandon radical de la pratique photographique au profit de la peinture, de la sculpture. Signe sans doute du climat de ces années, le reportage social, la photographie documentaire et le photo-journalisme semblent alors supplanter les recherches sur la matière et l'optique ; la photographie s'ouvre par ailleurs au plus vaste champ des arts contemporains, à l'égal de la vidéo qui devient pour ses pratiquants les nouveaux territoires à explorer, comme la photographie un demi-siècle auparavant. L'arrivée du numérique une décennie plus tard transformera trop souvent l'expérimentation en gadget, voire en refuge pour les néophytes en mal de sujets.

Parcille à l'écriture automatique chère aux surréalistes, la photographie expérimentale n'avait certes pas, en la variété de ses combinaisons, mené à une impasse, mais, semblable à celle des profondeurs, à une ivresse dont il convenait à présent de se garder.

Il est des puits sans fin où l'on ne doit trop longtemps se pencher.



Olga Morano

Notes

- <sup>1</sup> Cité in *Alvin Langdon Coburn*, Introduction de Michel Frizot, Photo Poche, Actes Sud, 2004.
- <sup>2</sup> Tristan Tzara, *Quand les objets rêvent* in *Man Ray photographs 1920-1934*, New York, James Thrall Soby, 1934.
- <sup>3</sup> Man Ray, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, Galerie des Beaux-Arts, 1938.
- <sup>4</sup> Man Ray, Lettre à Katherine Dreier, cité in *Man Ray photographe*, Philippe Sers éditeur, Paris, 1981, p. 7.
- <sup>5</sup> László Moholy-Nagy – *The New Vision : From Material to Architecture Abstract of an Artist*, New York, 1947.
- <sup>6</sup> László Moholy-Nagy, Lettre à František Kalidova, 1914. Cité in *László Moholy-Nagy*, Marseille Musée Cantini, 5 juillet-15 septembre 1991, Réunion des Musées Nationaux-Musées de Marseille, p. 22.
- <sup>7</sup> László Moholy-Nagy, *Théorie de la lumière comme moyen d'expression. A medium of Plastic Expression*.
- <sup>8</sup> László Moholy-Nagy, *La photographie ou la mise en forme de la lumière, Bauhaus*, Dessau, 1928, n°1. Cité in *Fotogrammes 1918 jusqu'à nos jours*, Kassel, Goethe-Institute, 1987, p. 19.
- <sup>9</sup> Raoul Hausmann, *Courrier Dada*, Paris, 1948, p. 22. Cité in Dawn Ades, *Photomontage*, Paris, Chêne, 1976, p. 7.
- <sup>10</sup> Michel Frizot, *Les vérités du photomenteur* in *Photomontages photographie expérimentale de l'entre-deux guerres*, Photo Poche, Paris, Centre National de la Photographie, 1987, s.p.
- <sup>11</sup> Id.
- <sup>12</sup> Alexandre Rodtchenko, *Wege der Zeitgenössischen fotografie*, 1928. Cité in Wolfgang Kemp in *Théorie der Fotografie 1912-1945*. Volume II, Munich, Schirmer & Mosel, 1979, p. 87-88.
- <sup>13</sup> László Moholy-Nagy, Bauhaus, Dessau, n°1, 1928. Cité in *László Moholy-Nagy*, Marseille, Musée Cantini, op.cit., pp. 404-405.
- <sup>14</sup> László Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie film*, Bauhaus Bücher, n°8, Munich, 1925.
- <sup>15</sup> Michel Seuphor, *L'instant et la durée*, Paris, Galerie 1900-2000, 1995.
- <sup>16</sup> Christine De Nayer, *Willy Kessels*, Musée de la Photographie à Charleroi, 1996, p. 22.
- <sup>17</sup> Christian Dotremont, *Les développements de l'œil*, in *Points de repère*, n°1, Bruxelles, Galerie Saint-Laurent (à propos des photographies de Raoul Ubac, Roland D'Ursel et Serge Vandercam), 1950.
- <sup>18</sup> Raoul Ubac, *L'envers de la face*, in *Exercice de la pureté*, Jean Lescure, Bruxelles, 1942.
- <sup>19</sup> Paul Nougé, *L'Expérience souveraine* in *Exposition Raoul Ubac*, Bruxelles, Galerie Dietrich, 1941. Reproduit in Marcel Mariën, *L'activité surréaliste en Belgique*, Bruxelles, Le fil rouge / Lebeer-Hossmann, 1979, p. 329.
- <sup>20</sup> Jacques Meuris, *La photographie sera surréaliste ou ne sera pas* in *Pour une histoire de la photographie en Belgique*, Charleroi, Musée de la Photographie, 1993.
- <sup>21</sup> « Lorsque j'écrivis un article pour *Arts et Métiers graphiques* à Paris en 1933 sur *la pratique de la solarisation*, Man Ray qui était un ami proche me demanda pourquoi je devais communiquer à d'autres le secret de la solarisation qu'il avait gardé si secret. Eh bien, lui dis-je, même si ce soi-disant secret devait être divulgué, il n'y aurait jamais qu'un seul Man Ray et dans quinze ans ses chefs-d'œuvres de solarisation demeureraient et personne n'a pris sa place depuis son départ de Paris. » Maurice Tabard, notes inédites, Charleroi, Musée de la Photographie.
- <sup>22</sup> Maurice Tabard, *Notes sur la solarisation, Arts et Métiers graphiques*, n°38, Paris, 15 novembre 1933.
- <sup>23</sup> Raoul Ubac, *Les pièges à lumière* in *L'Invention collective*, n°2, Bruxelles, avril 1940. Reproduit in Marcel Mariën, *L'activité surréaliste en Belgique*, op.cit., p. 320.
- <sup>24</sup> Christian Dotremont, *Les Développements de l'œil*, op.cit.
- <sup>25</sup> Otto Steinert, *Par-delà les possibilités formelles de la photographie*, 1951. Cité in *L'Invention d'un Art*, Paris, Adam Biro, Centre Georges Pompidou, 1989, p. 186.
- <sup>26</sup> Cité in *Pour une histoire de la photographie en Belgique*, op.cit, p. 123.
- <sup>27</sup> Julien Coulommier, *Comment sortir l'art photographique de l'impasse, Photorama*, Bruxelles, n°19, janvier-février 1955, pp. 606-608.
- <sup>28</sup> Julien Coulommier, Lettre à Gerhard Gliher, 24 mai 1995, cité in *Julien Coulommier, Entremondes*, Charleroi, Musée de la Photographie, 2006, p. 107.
- <sup>29</sup> Jean-Claude Lemagny, *Julien Coulommier ou les visions d'un scarabée photographique*, Bruxelles, *Bulletin Contretype*, n°32, 1993, p. 19. Cité in *Julien Coulommier, Entremondes*, op.cit, p.10.





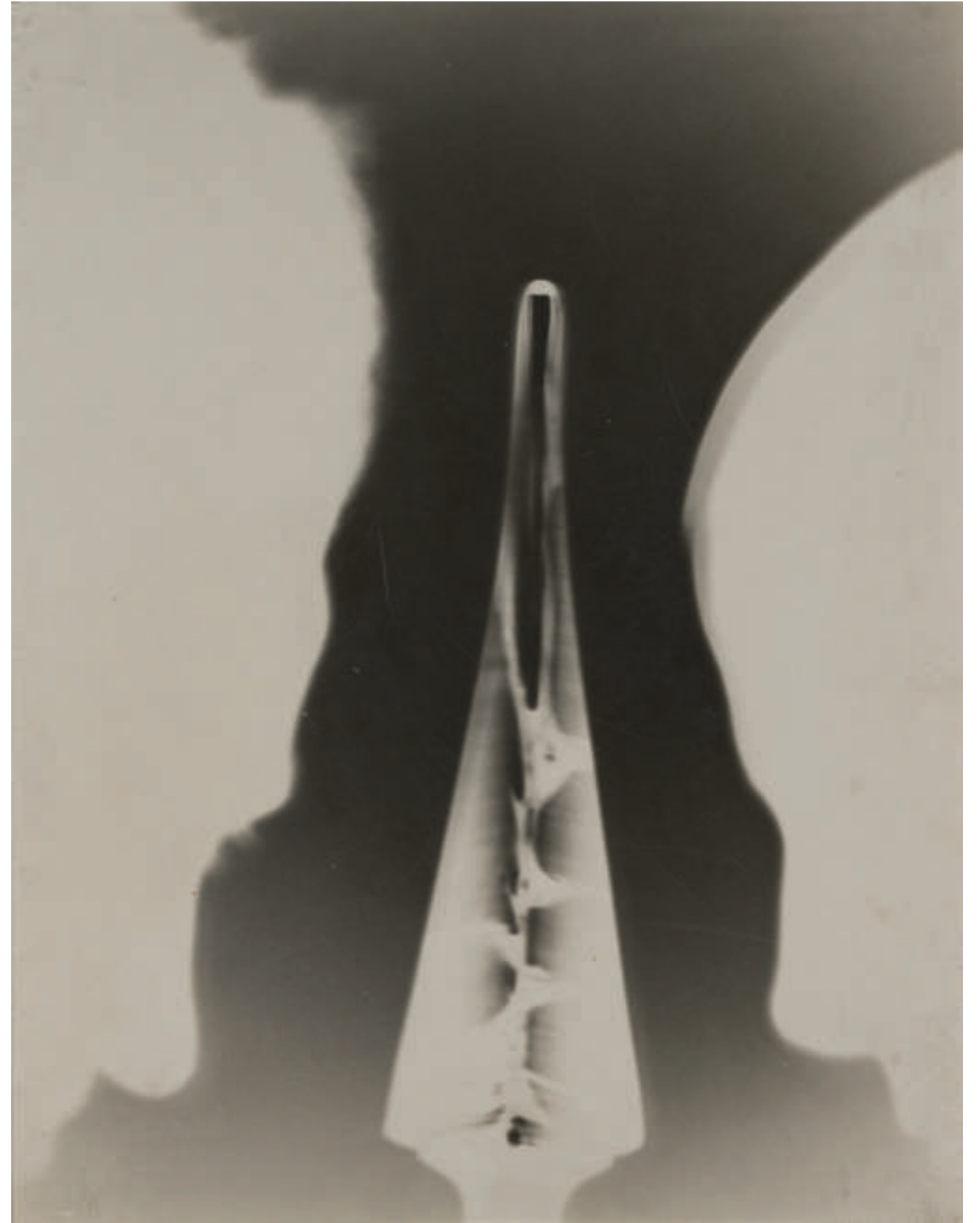








Marc Eemans



E.L.T. Mesens

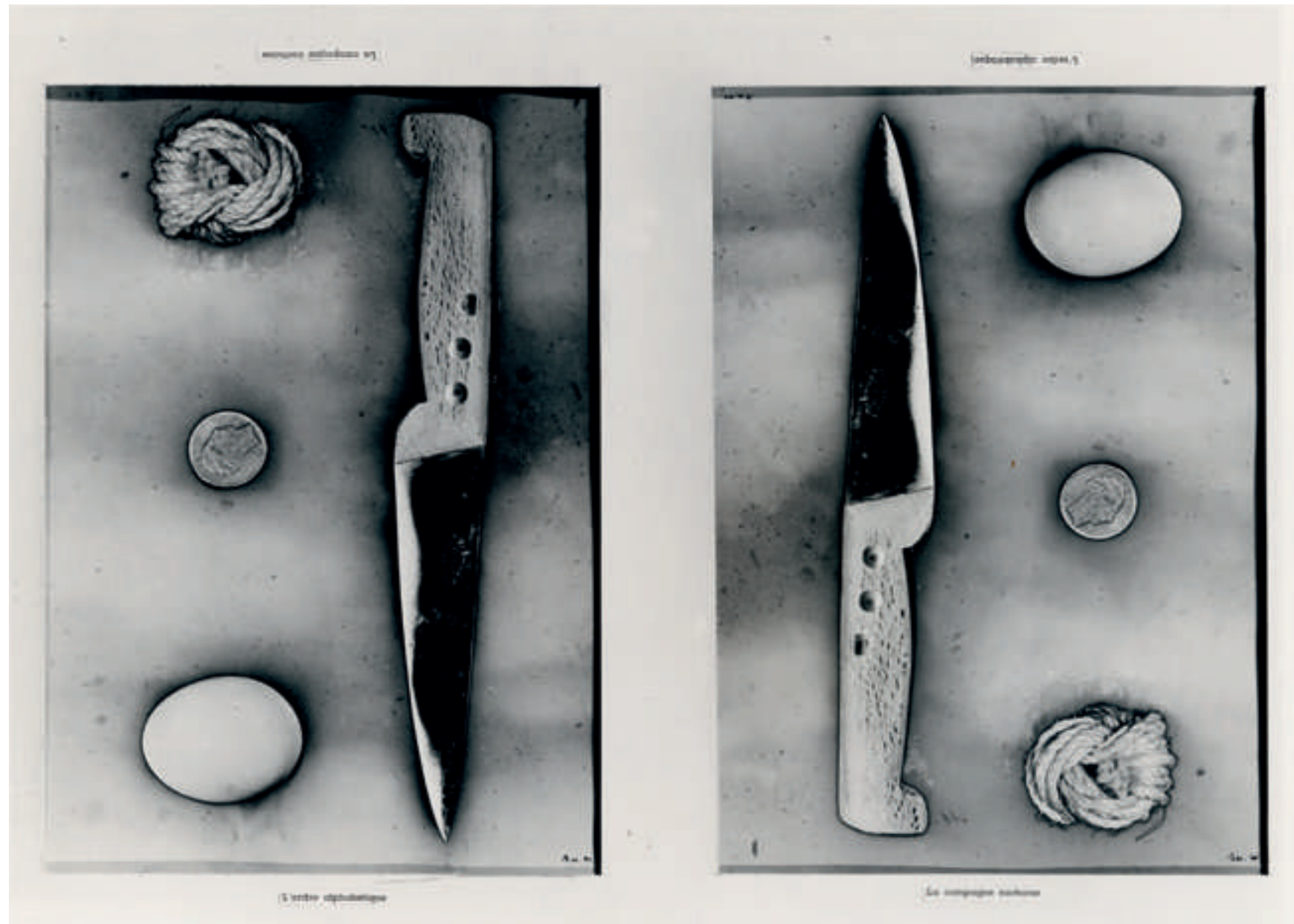


E.L.T. Mesens



E.L.T. Mesens









Raoul Ubac



Raoul Ubac









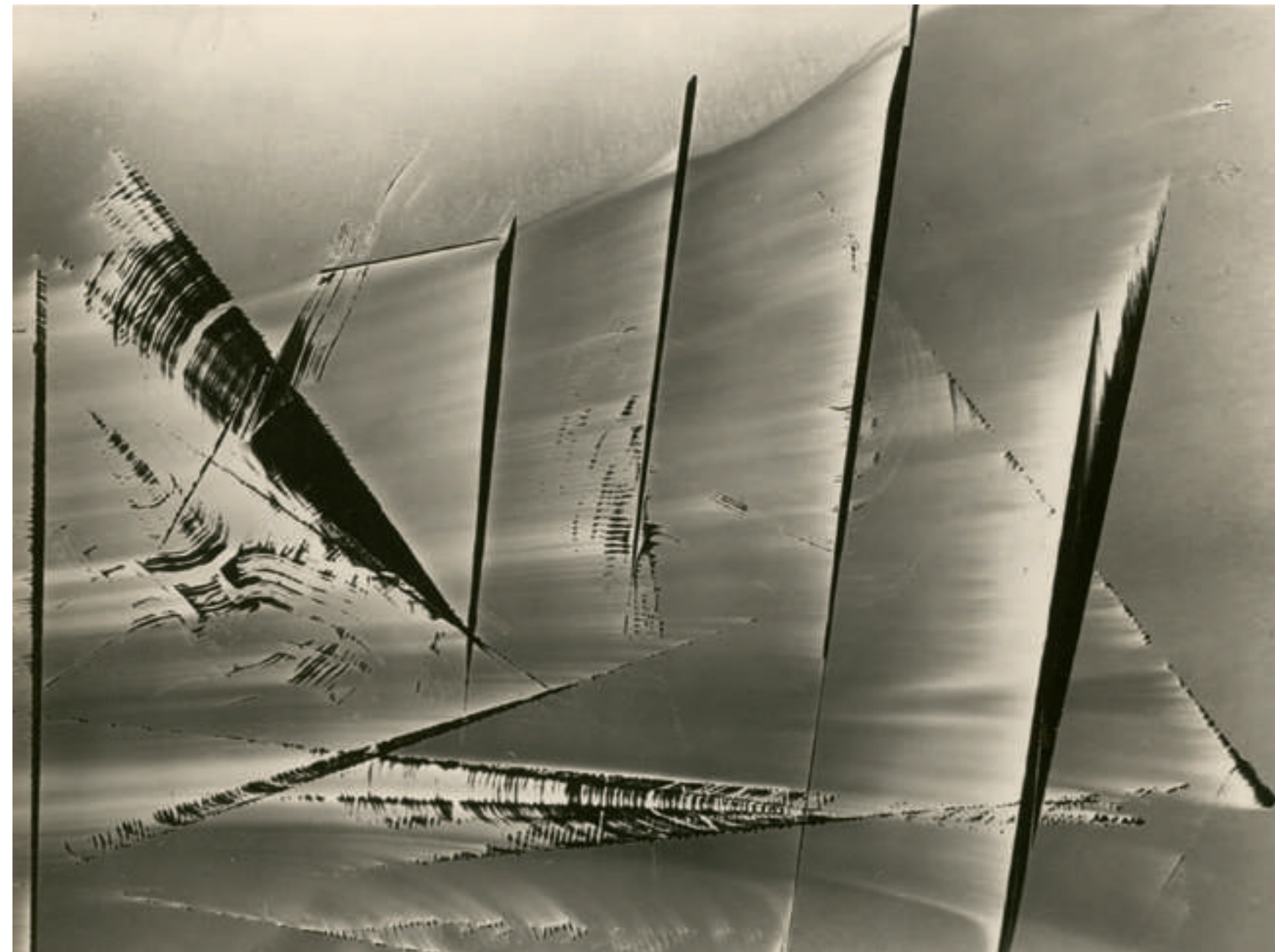
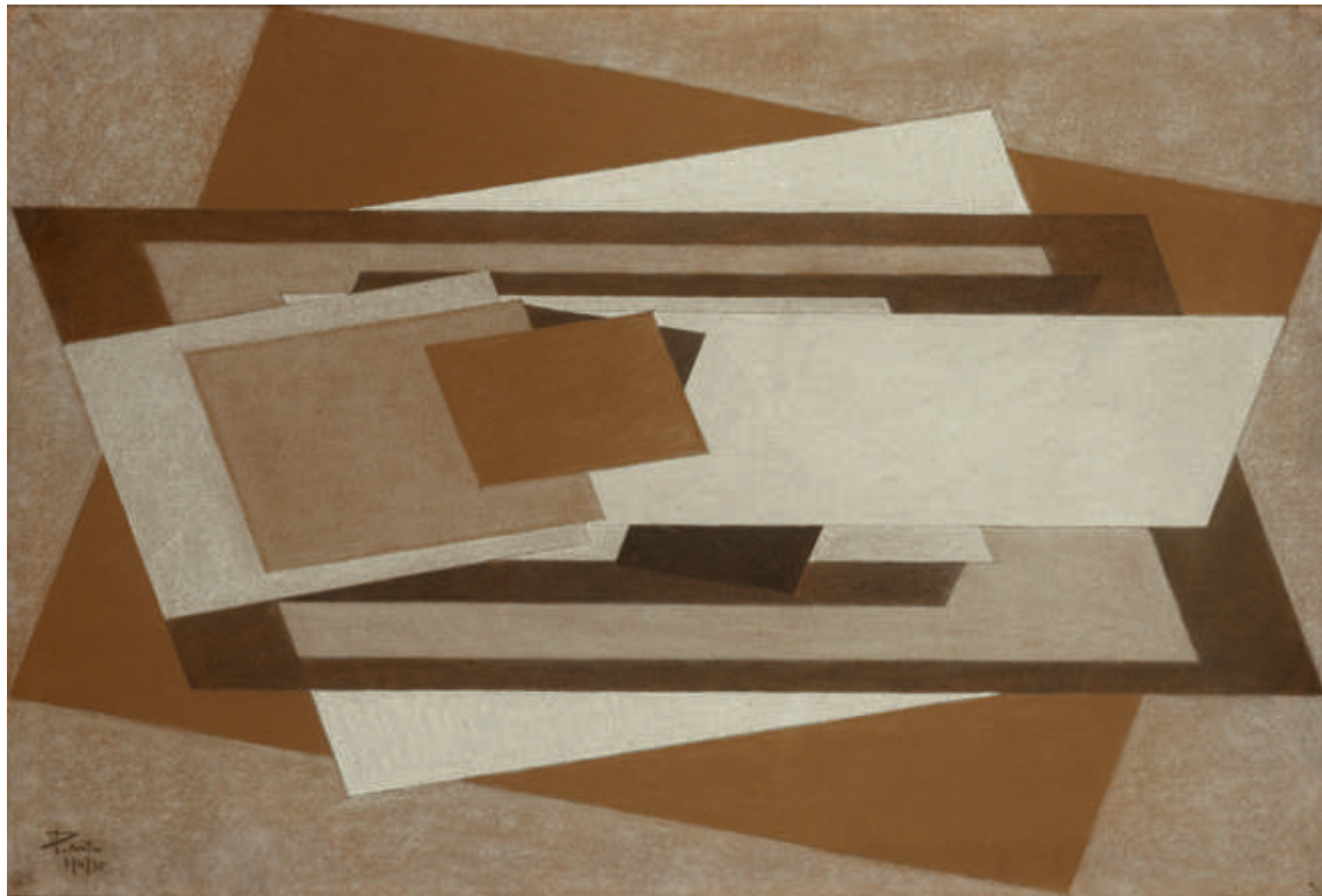
















Jane Graverol



Marcel Lefrancq





Marcel Lefrancq



Marcel Lefrancq





Paul Van Hoeydonck



Marcel Lefrancq





Paul Magritte

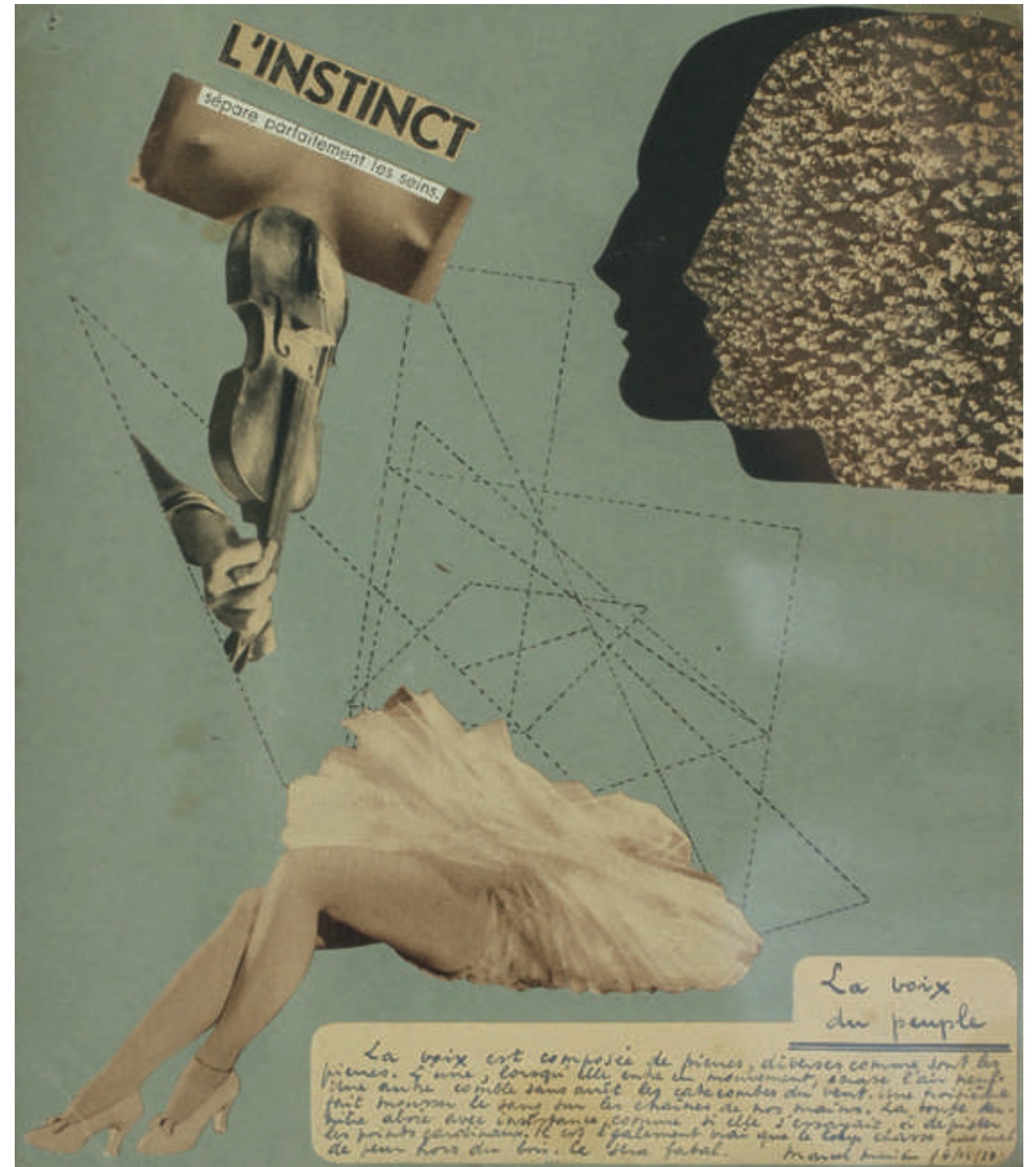


Paul Magritte



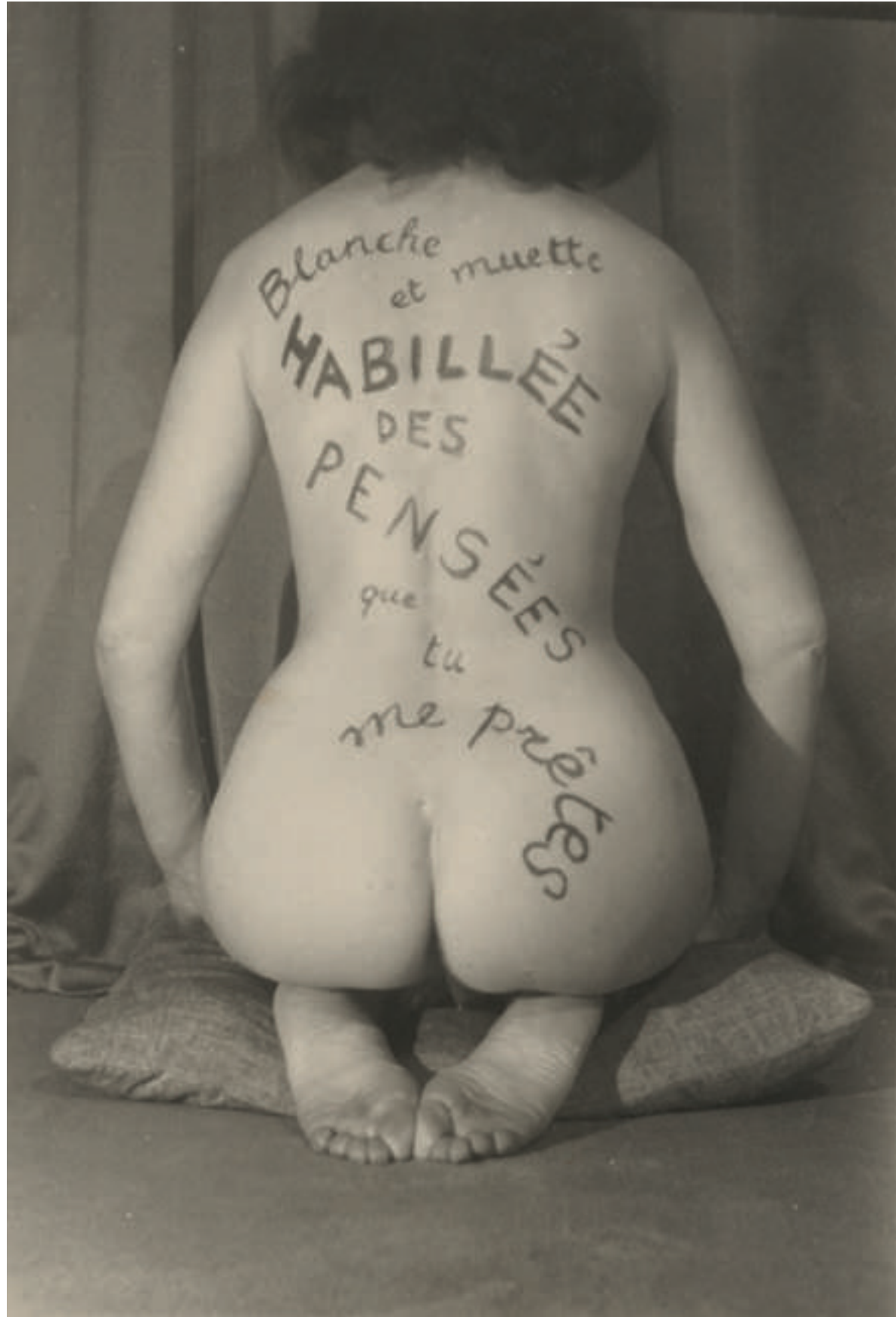


Max Servais



Marcel Mariën





Marcel Mariën



Marcel Mariën





Marcel Mariën



Marcel Mariën





Mon petit chou.

Les photos sont bonnes, à part Coco qui sur toute la longueur. Une fois ça va, mais 5 ou 6 fois ça devient monotone. grande bataille lundi soir et Marthe avec Reine. Pourquoi sans doute Dorci m'a téléphoné de ne pas venir hier. Affaires plutôt moches, tu connais la chanson. Aux dernières nouvelles, Emilienne avait accouché. Ci-joint photo ratée de Liguier que je ne mets pas dans l'album. Elle voulait trop vite pour la vitesse d'instantané de mon appareil.

Mon petit chou. Je t'aime des pieds à la tête, je suis triste sans toi loin de toi. Fais venir l'électricien pour voir ce qui cloche à la radio. Je t'adore mon petit fou, mon petit cœur, mon petit amoureux. Je t'embrasse du soir au matin sur les pieds et sur les mains, sur les yeux et sur les seins, partout partout partout. Réçu ce matin une carte d'Albert. Pas encore vu son seul enfant aujourd'hui, mon petit chouchou adoré.

Mon petit chat, je t'embrasse bien fort et je te sers très fort contre moi et je te dis à samedi. Dimanche et lundi et je t'aime et je t'adore et je t'embrasse encore plus fort et je t'adore et je t'aime et je t'embrasse de plus en plus fort.

Marcel.

C'est bien FF en face du Caddy, mais sans doute y est-elle déjà allée, la Jeanne?



Mon joli petit cœur,

Peu de nouvelles sinon que je t'aime toujours aussi colossalement. Plus que jamais. Toujours. De plus en plus fort. Je voudrais bien avoir ton petit chat sous la main, lui caresser le frais museau et le prendre dans ma bouche. Les photos sont toutes réunies. Ai quelques bonnes idées pour le week-

end prochain relativement à cet art. Ai ton rouge mais n'ose l'envoyer ci-joint, de crainte qu'il ne s'égare par le fait d'une boîte trop voyante. L'apporterai samedi. Situation monétaire toujours



pareille. Je t'enfonce mon doigt dans ton mignon trou du cul, ma petite souris et je t'embrasse très très fort, ma langue au fond de ton gosier génial et me

queue enfonce dans ton

chat aussi loin qu'elle peut y entrer, cognant de toutes ses forces

Aux portes sublimes de ta matrice adorée (aldabaath)









Marcel Mariën



Marcel Mariën





Marcel Mariën



Marcel Mariën





Paul Joostens



Paul Joostens





Paul Joostens







### L'Ensorcelée.

Voici en l'œuvre, ne vous déplaît, oiseau  
 foudra, je vous tends la jupe de Plomb Estompée  
 Feu éteint, au Brasier, Vain Glace - C'est la  
 Mère Vire

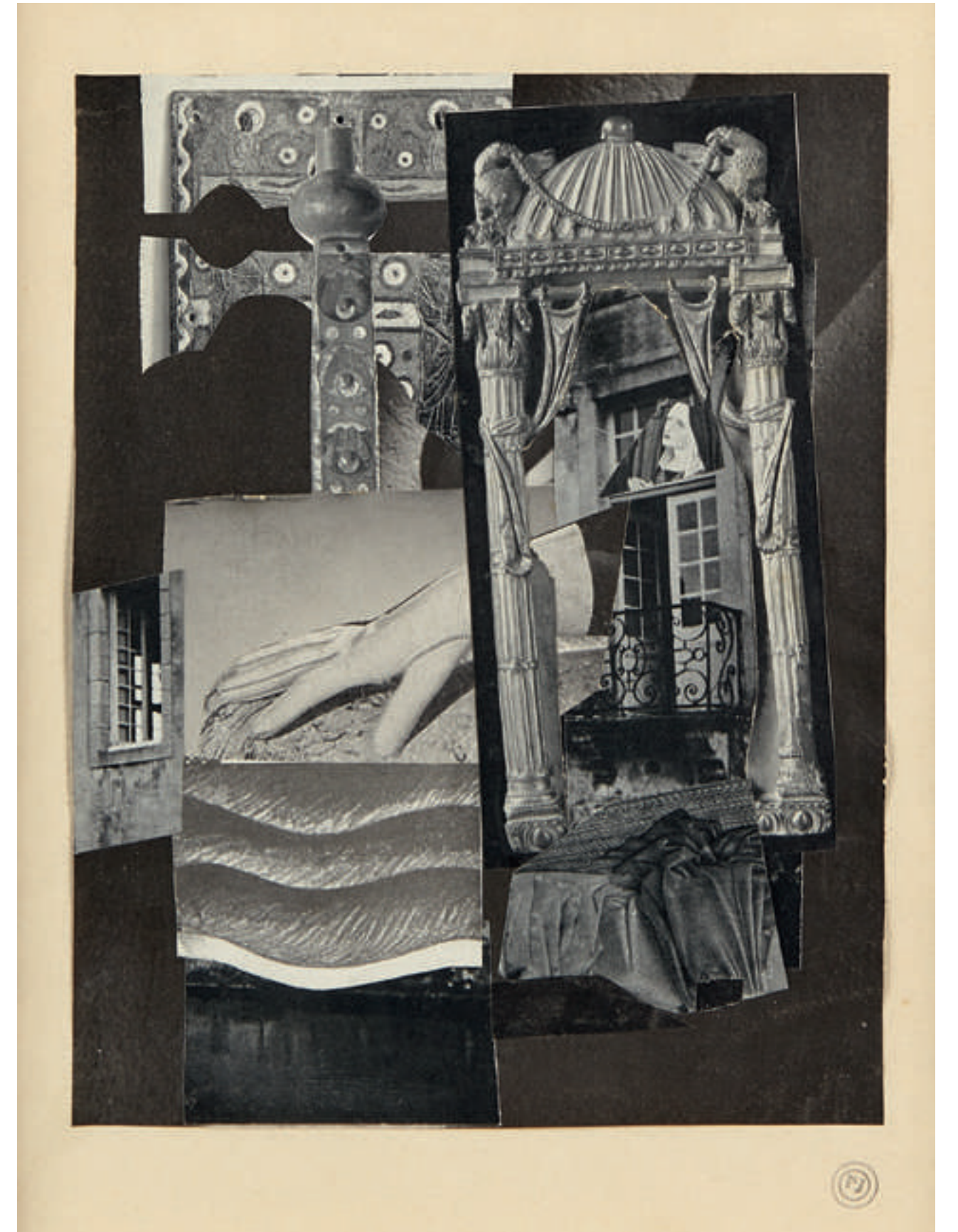
la vie? Quel Massacre!  
 C'est une Vaste Saloperie de A à Z.  
 Avec ses respectables Cochonneries, presque inévitable.















René MAGRITTE — Les Trains froids

*A l'occasion de ma grande rétrospective au Casino du Zoute*

# GRANDE BAISSE

La pensée est le mystère, et ma peinture, la véritable peinture, est l'image de la ressemblance du mystère avec son reflet ressemblant dans la pensée. Ainsi, le mystère et sa ressemblance ressemblent à l'inspiration de la pensée qui évapure la ressemblance du monde dont le mystère est susceptible d'apparaître visiblement.

De mystère en mystère, ma peinture est en train de ressembler à une marchandise livrée à la plus sordide spéculation. On achète maintenant ma peinture comme on achète du terrain, un meuble de fourrure ou des bijoux.

J'ai décidé de mettre fin à cette exploitation indigne du mystère en le mettant à la portée de toutes les bourses.

On trouvera ci-dessous les éclaircissements nécessaires qui réconcilieront, je l'espère, le pauvre et le riche au pied du mystère authentique. (Le cadre n'est pas compris dans le prix).

J'attire l'attention sur le fait que je ne suis pas une usine et que mes jours sont comptés. L'amateur est invité à passer commande immédiatement. Qu'on se le dise : il n'y aura pas du mystère pour tout le monde.

René MAGRITTE

## Quelques suggestions (en format standard) :

|                                                                                                            | Belgique<br>Fr. | France<br>N.F. | U.S.A.<br>Dollars |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------|----------------|-------------------|
| <b>LA MEMOIRE</b>                                                                                          |                 |                |                   |
| tête de plâtre tournée vers la gauche                                                                      | 2.500,—         | 250,—          | 150,—             |
| tête de plâtre tournée vers la droite                                                                      | 2.500,—         | 250,—          | 150,—             |
| <b>LA MAGIE NOIRE</b>                                                                                      |                 |                |                   |
| Offre spéciale : pour toute commande ferme de deux ex-emplaires, une 12 <sup>me</sup> Magic noire gratuite | 6.000,—         | 600,—          | 120,—             |
| <b>LA CONDITION HUMAINE</b>                                                                                |                 |                |                   |
| avec vue sur la mer                                                                                        | 3.000,—         | 300,—          | 100,—             |
| avec vue sur la campagne                                                                                   | 4.500,—         | 450,—          | 90,—              |
| avec vue sur la forêt                                                                                      | 4.000,—         | 400,—          | 80,—              |
| <b>LA FILLE DES GRANDEURS (reproduction des MERVEILLES)</b>                                                |                 |                |                   |
| avec enduite supplémentaire                                                                                | 4.000,—         | 400,—          | 80,—              |
| avec double enduite supplémentaire                                                                         | 4.500,—         | 450,—          | 90,—              |
| <b>PORTRAITS EN BUSTE (supplément de 10% pour les portraits en pied)</b>                                   |                 |                |                   |
| adultes masculins au-dessus de 40 ans                                                                      | 2.000,—         | 200,—          | 100,—             |
| adultes masculins au-dessous de 40 ans                                                                     | 4.000,—         | 400,—          | 120,—             |
| adultes féminins — jeunes                                                                                  | 500,—           | 50,—           | 10,—              |
| adultes féminins — gauchistes                                                                              | 4.000,—         | 400,—          | 20,—              |
| adultes féminins — débauchées                                                                              | 10.000,—        | 1.000,—        | 200,—             |
| enfants sans distinction de sexe                                                                           | Prix à convenir |                |                   |
| <b>GOUVERNEURS TOUTS SUJETS à partir de</b>                                                                | 1.000,—         | 100,—          | 20,—              |
| <b>DESSINS à partir de</b>                                                                                 | 20,—            | 2,—            | 1,—               |

# ET LA FÊTE CONTINUE !







Leo Dohmen



Leo Dohmen





Leo Dohmen

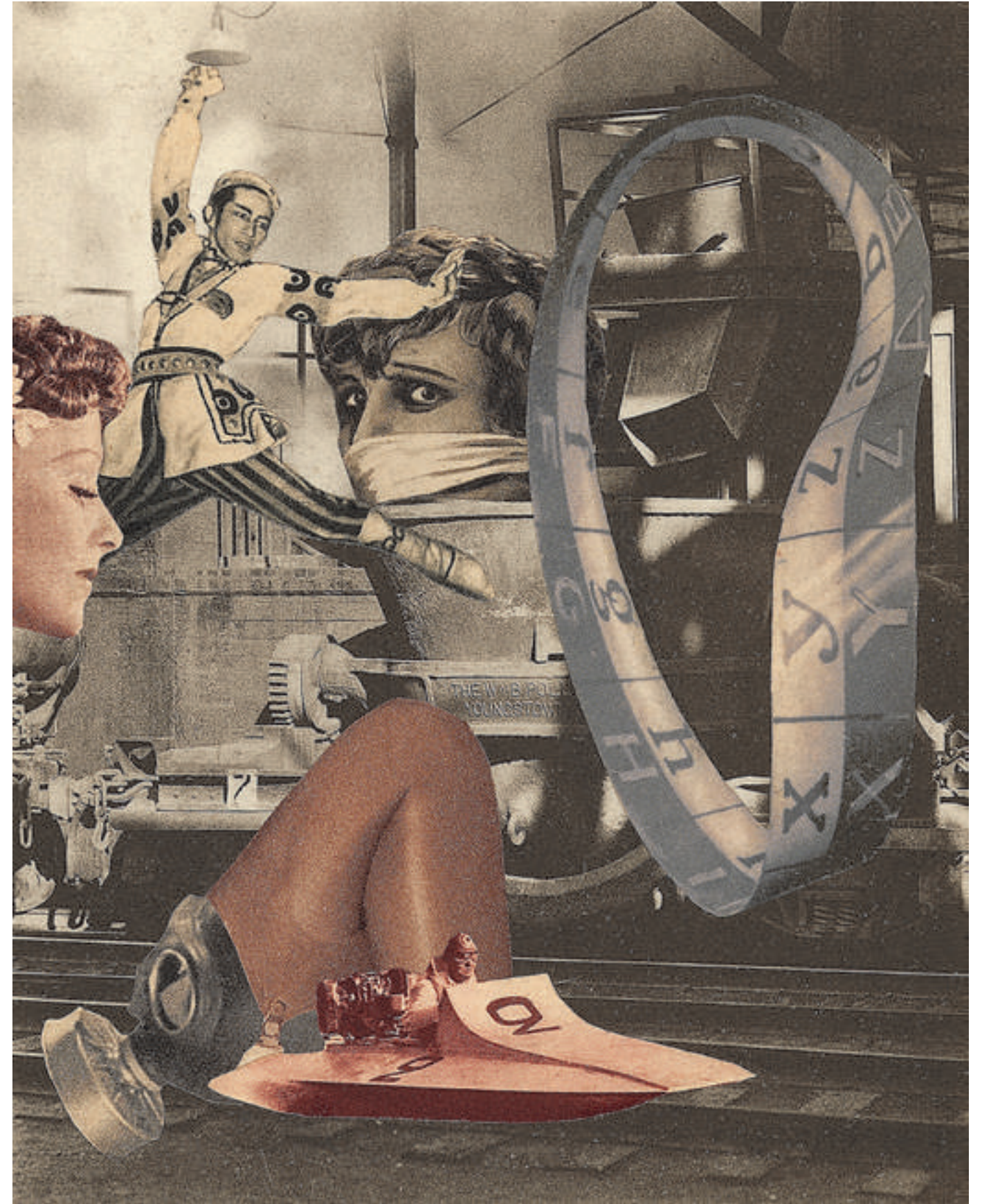


Leo Dohmen





Leo Dohmen



Leo Dohmen



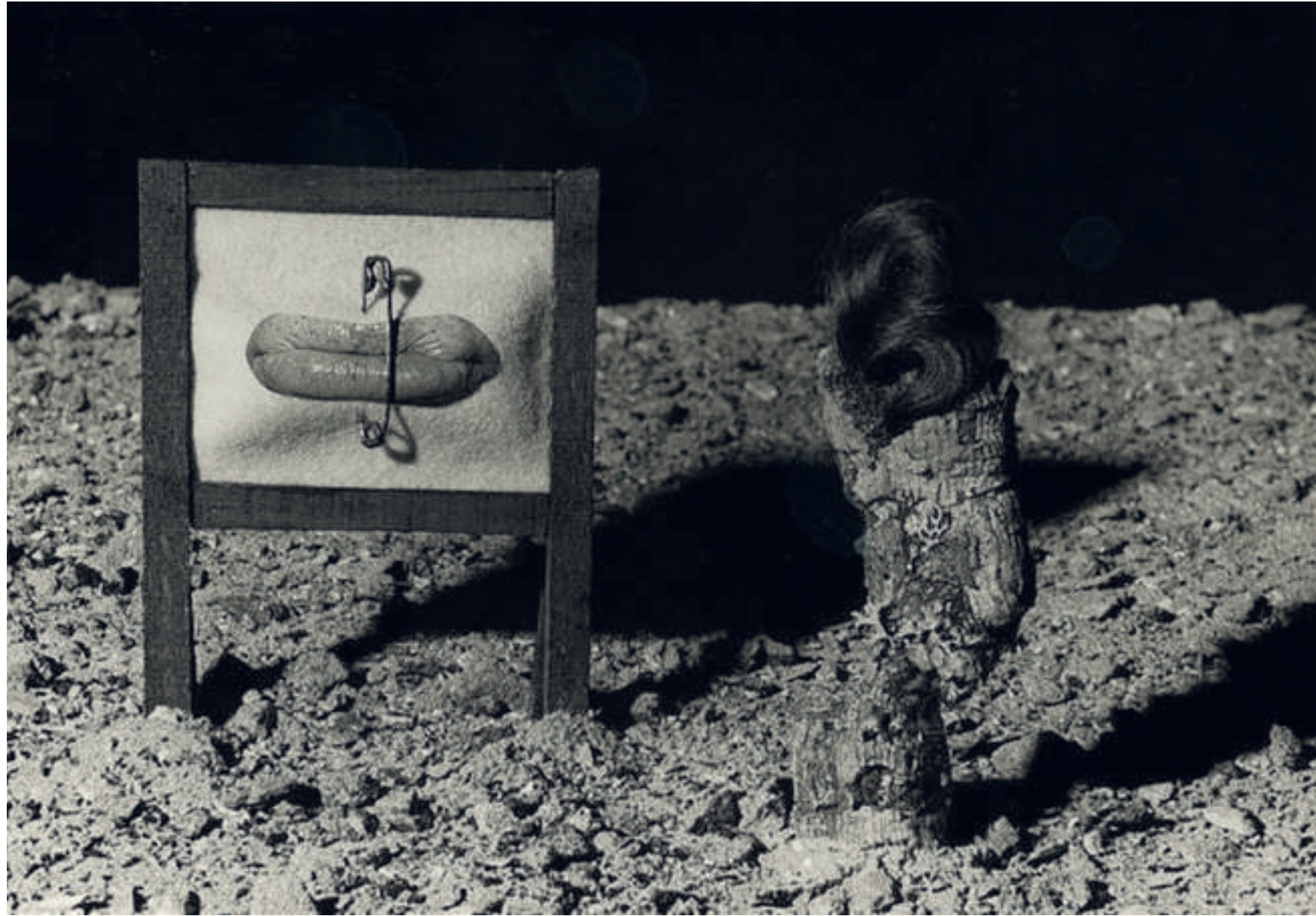


Leo Dohmen



Leo Dohmen

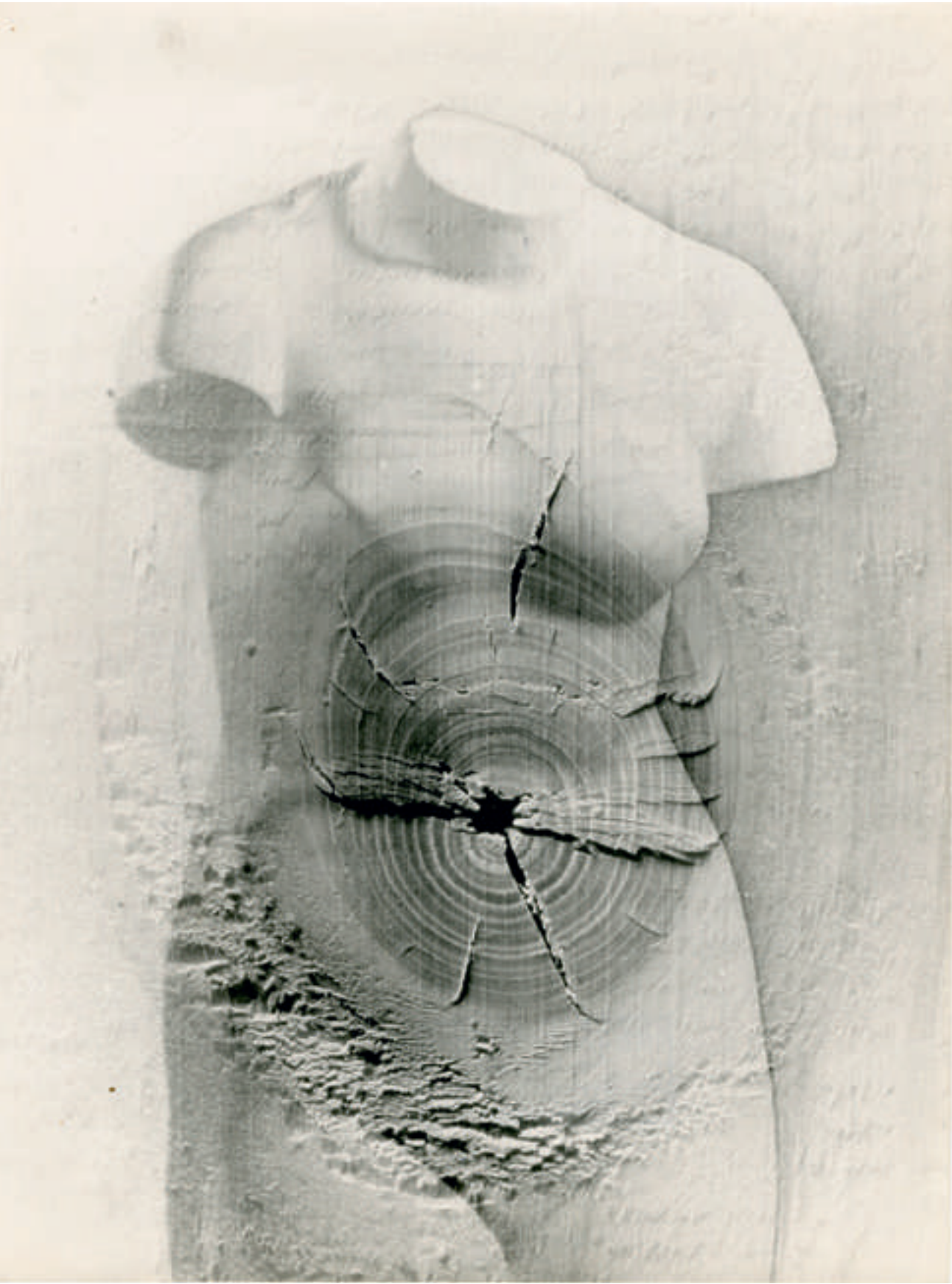








Catalogus 4<sup>e</sup> Lentosalon, Antwerpen, 1958



Leo Dohmen



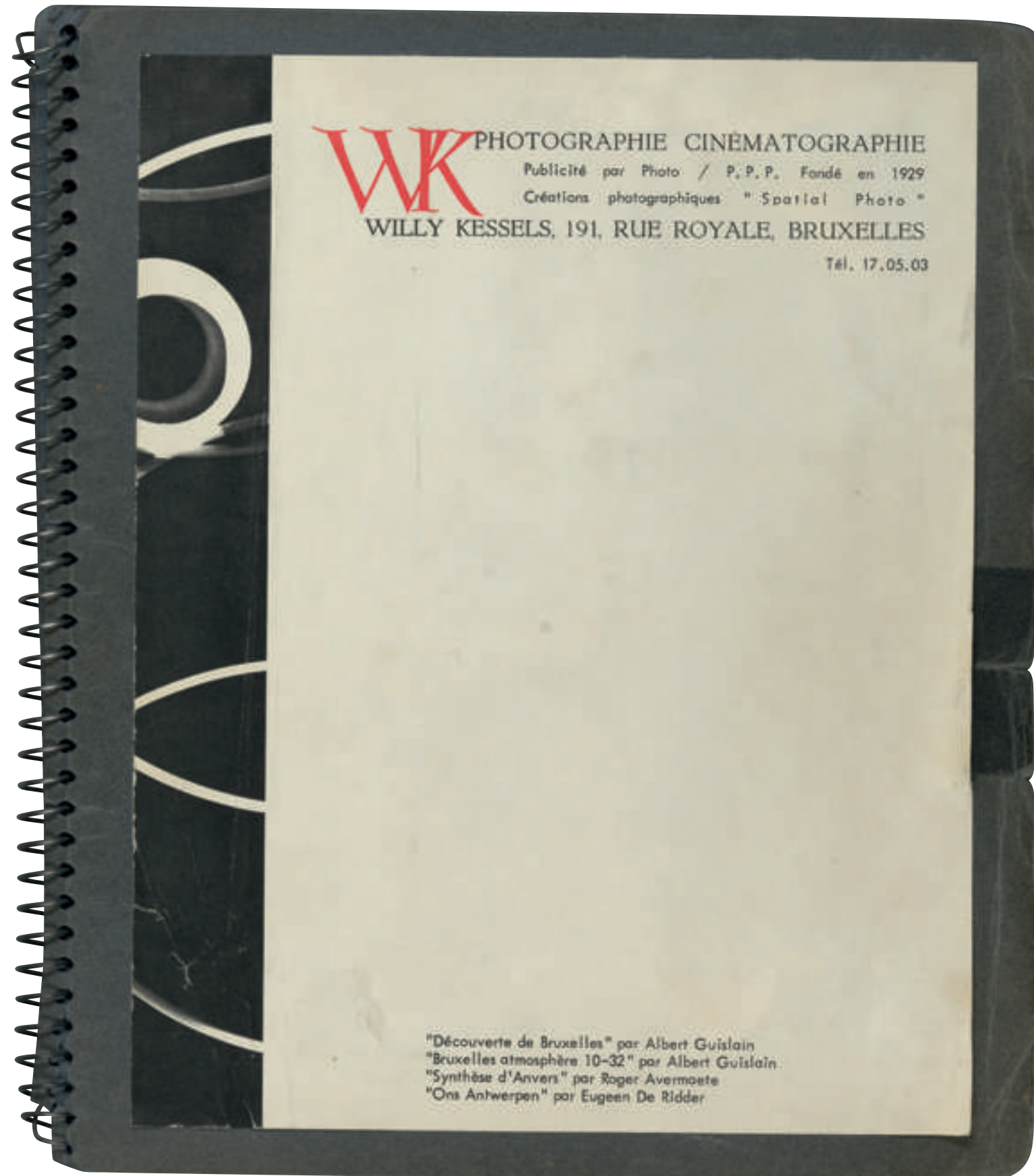


Leo Dohmen



Leo Dohmen









Willy Kessels



Willy Kessels





Willy Kessels

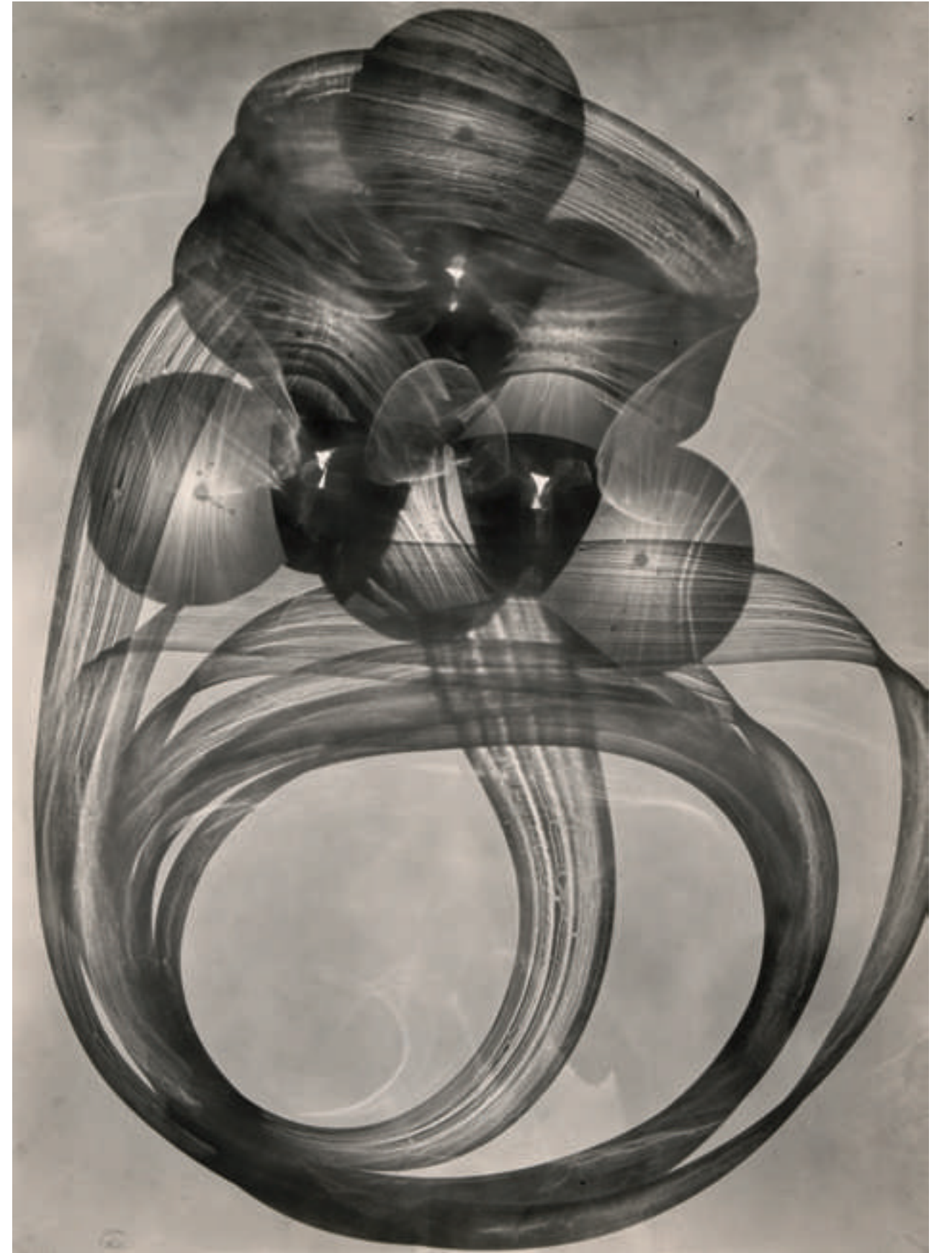


Willy Kessels





Wout Vercammen



Willy Kessels



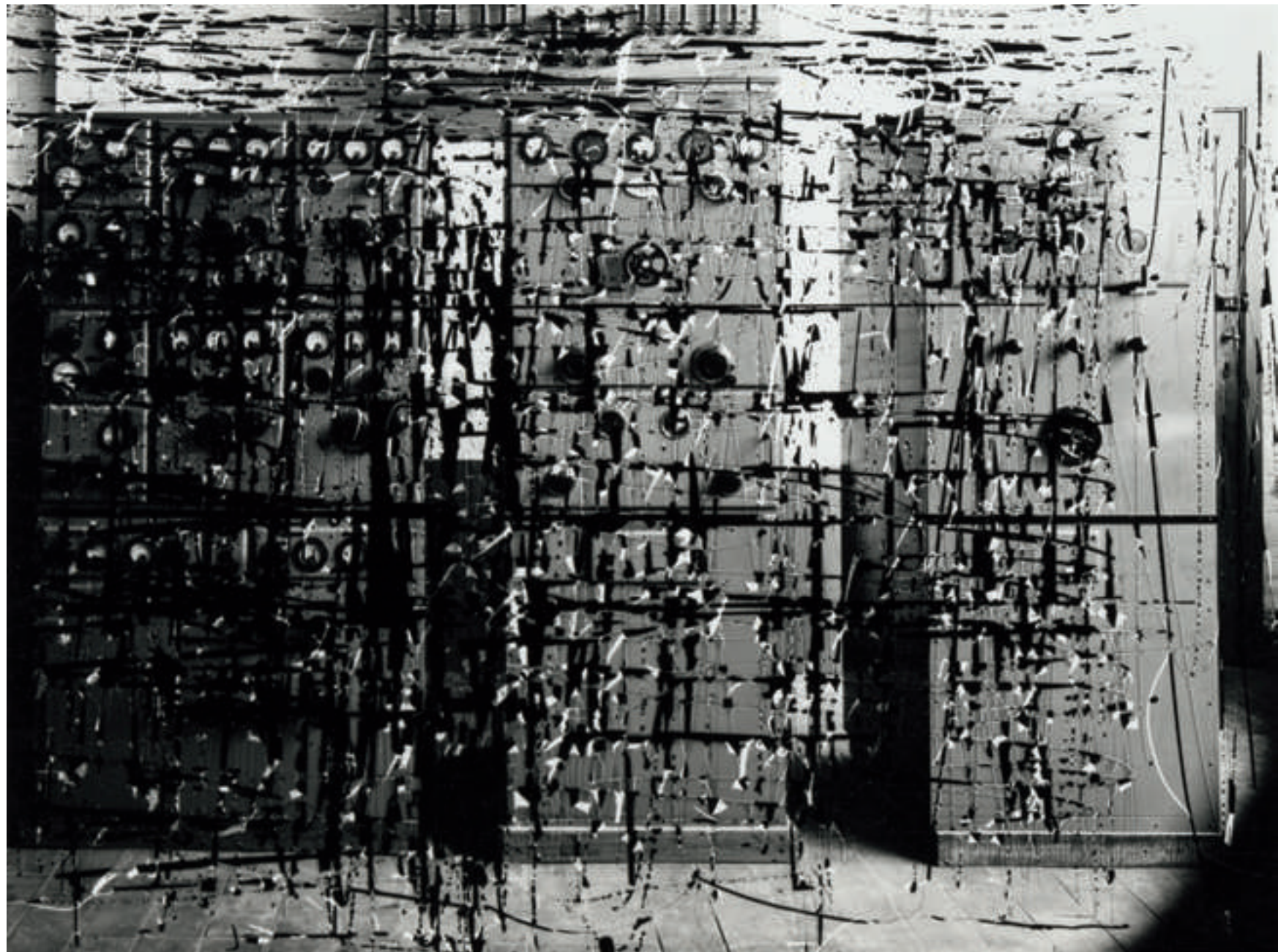


Serge Vandercam



Willy Kessels









Willy Kessels



Willy Kessels





Jef Verheyen



Willy Kessels





Paul Joostens



Willy Kessels





Willy Kessels



Willy Kessels





Willy Kessels



Willy Kessels







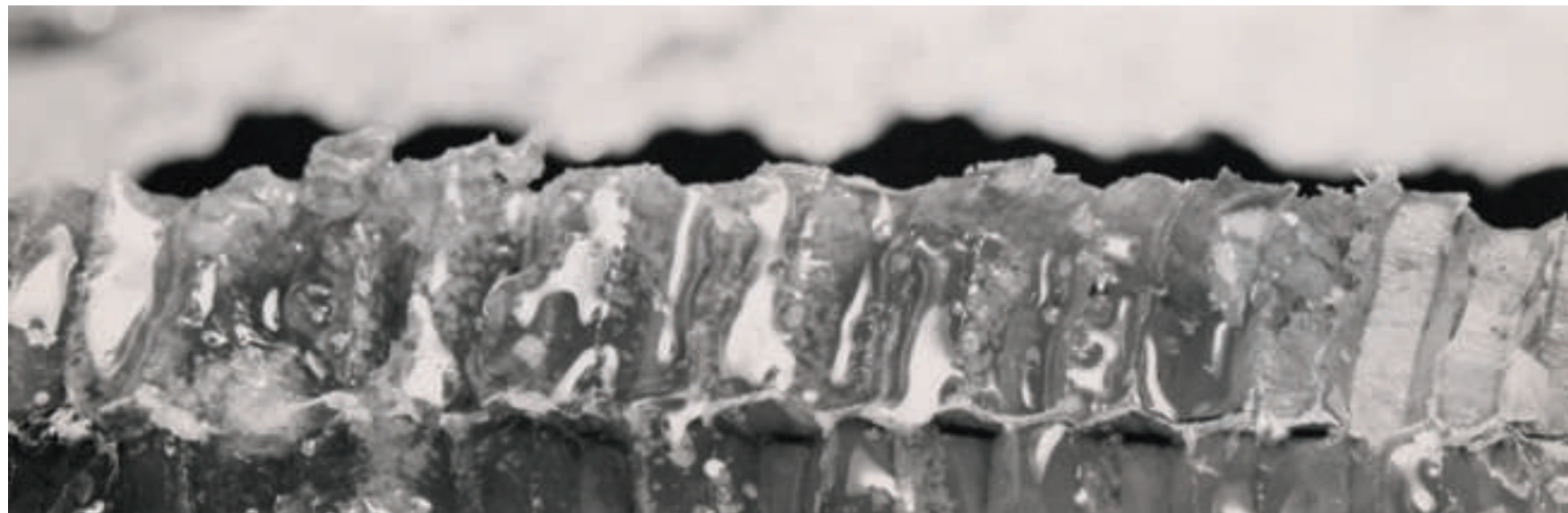


Jean-Jacques Gailliard

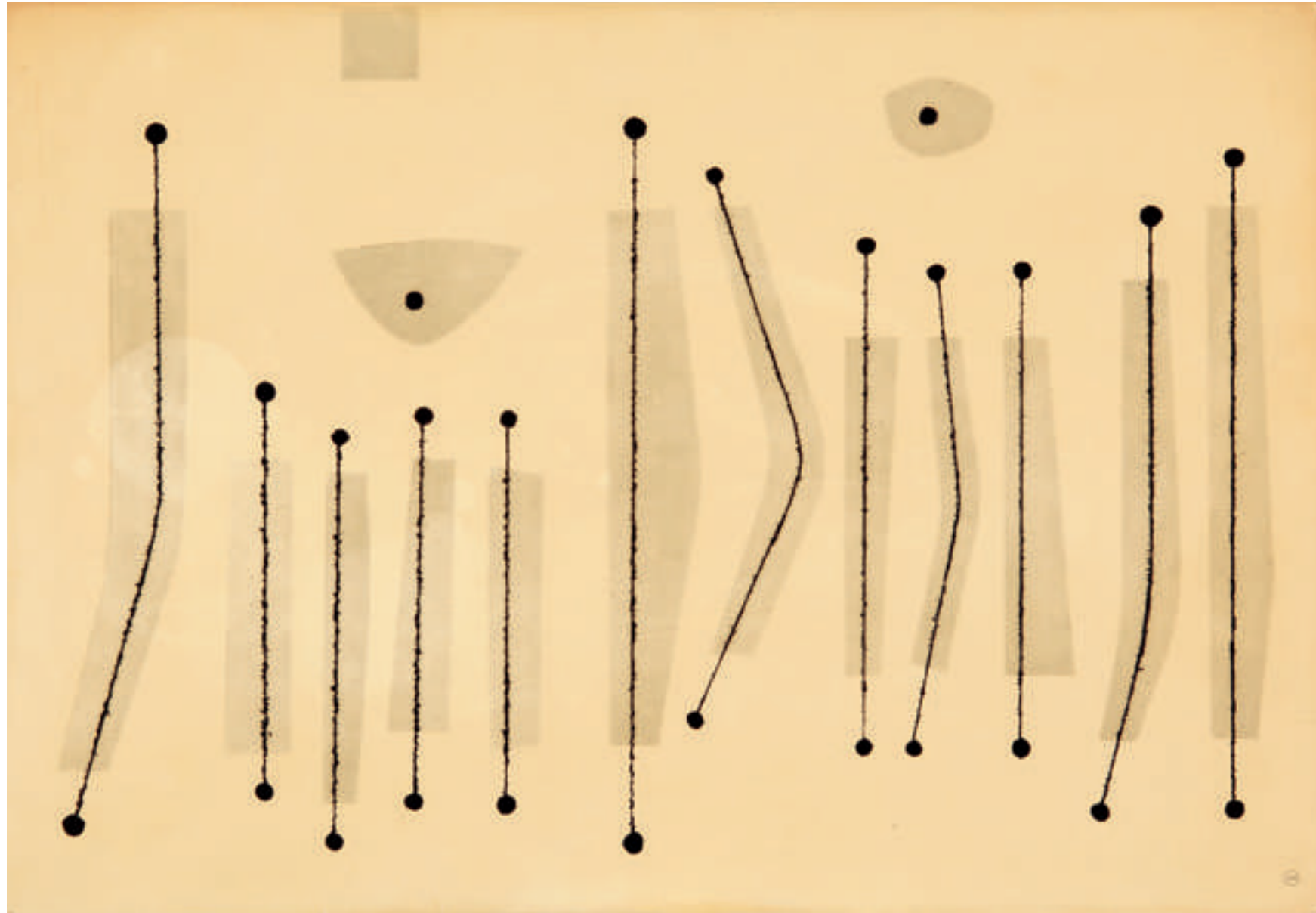


Willy Kessels















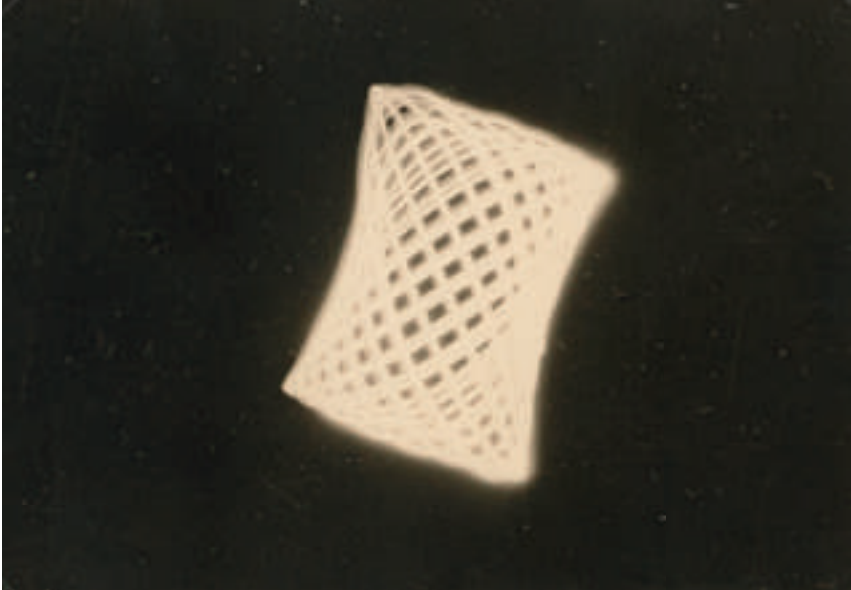
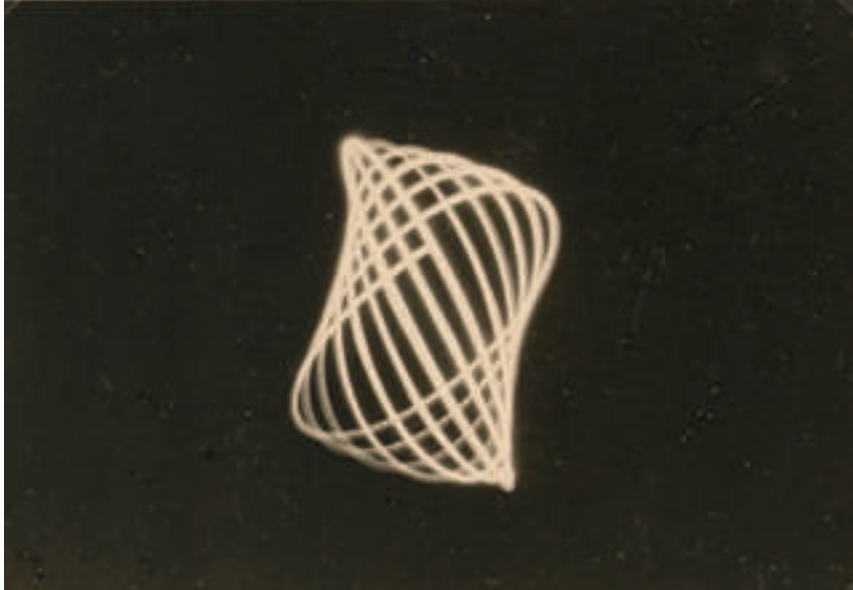
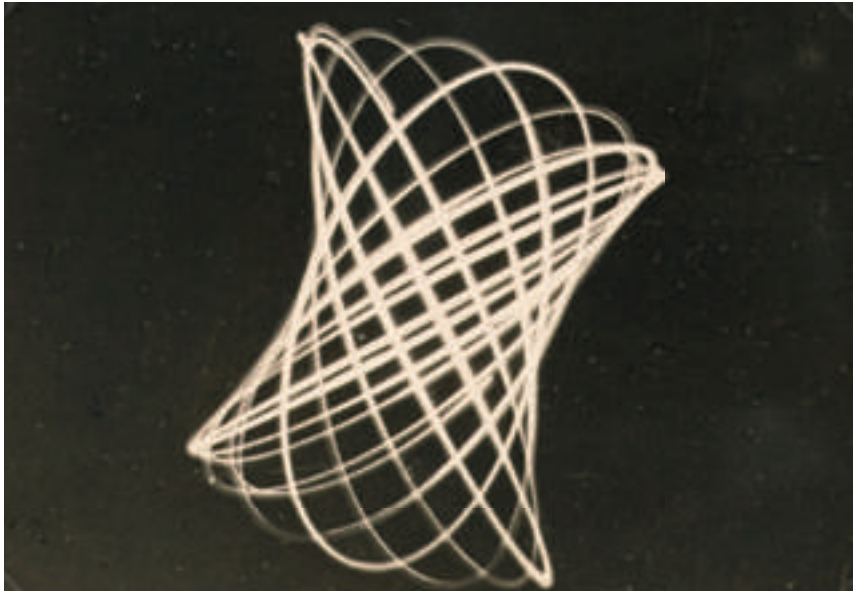


Marthe Wéry



Willy Kessels









Jules Schmalzigaug



Julien Coulommier





Julien Coulommier



Julien Coulommier





Julien Coulommier



Julien Coulommier





Serge Vandercam



Julien Coulommier







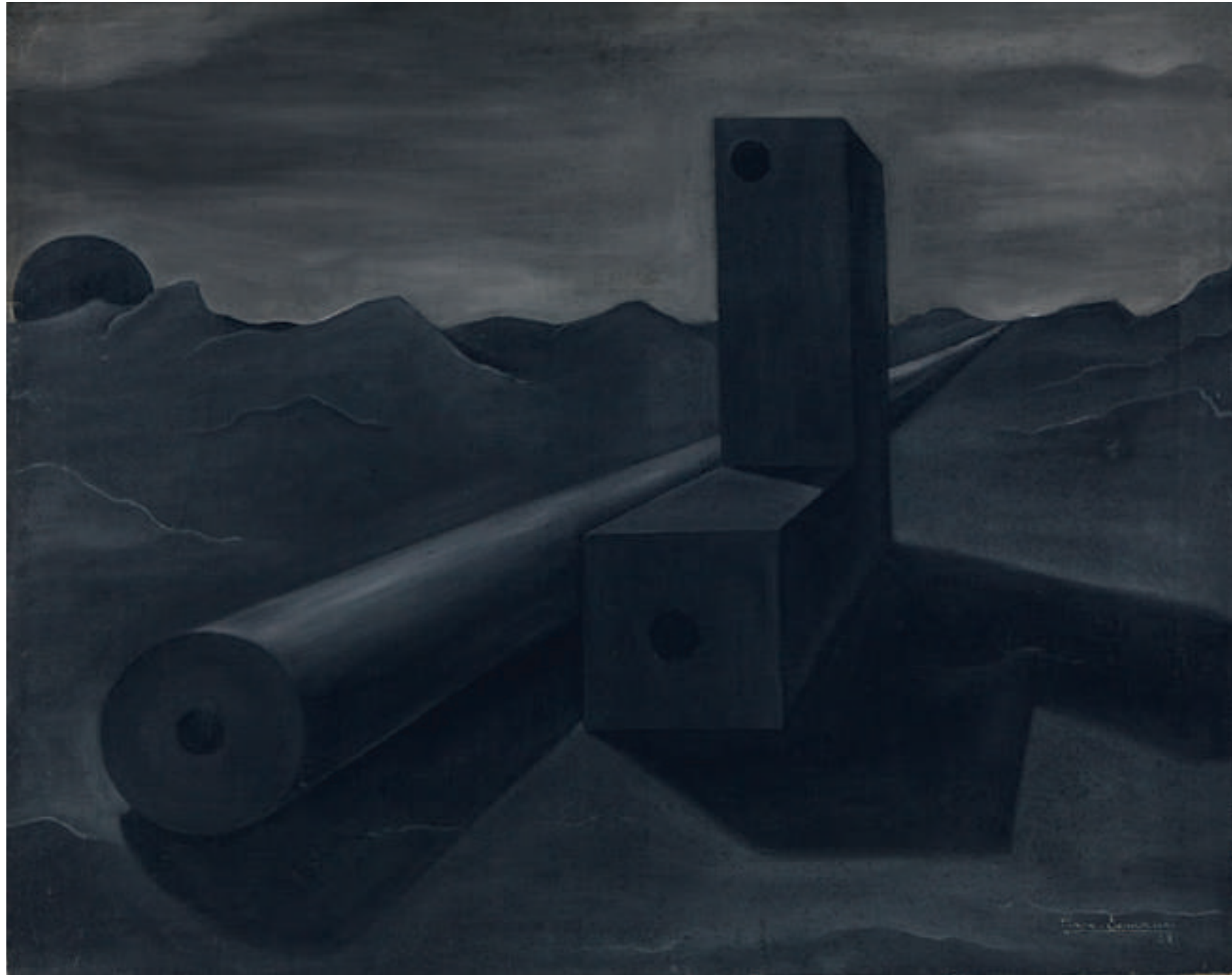


Vic Gentils



Julien Coulommier





Marc Eemans

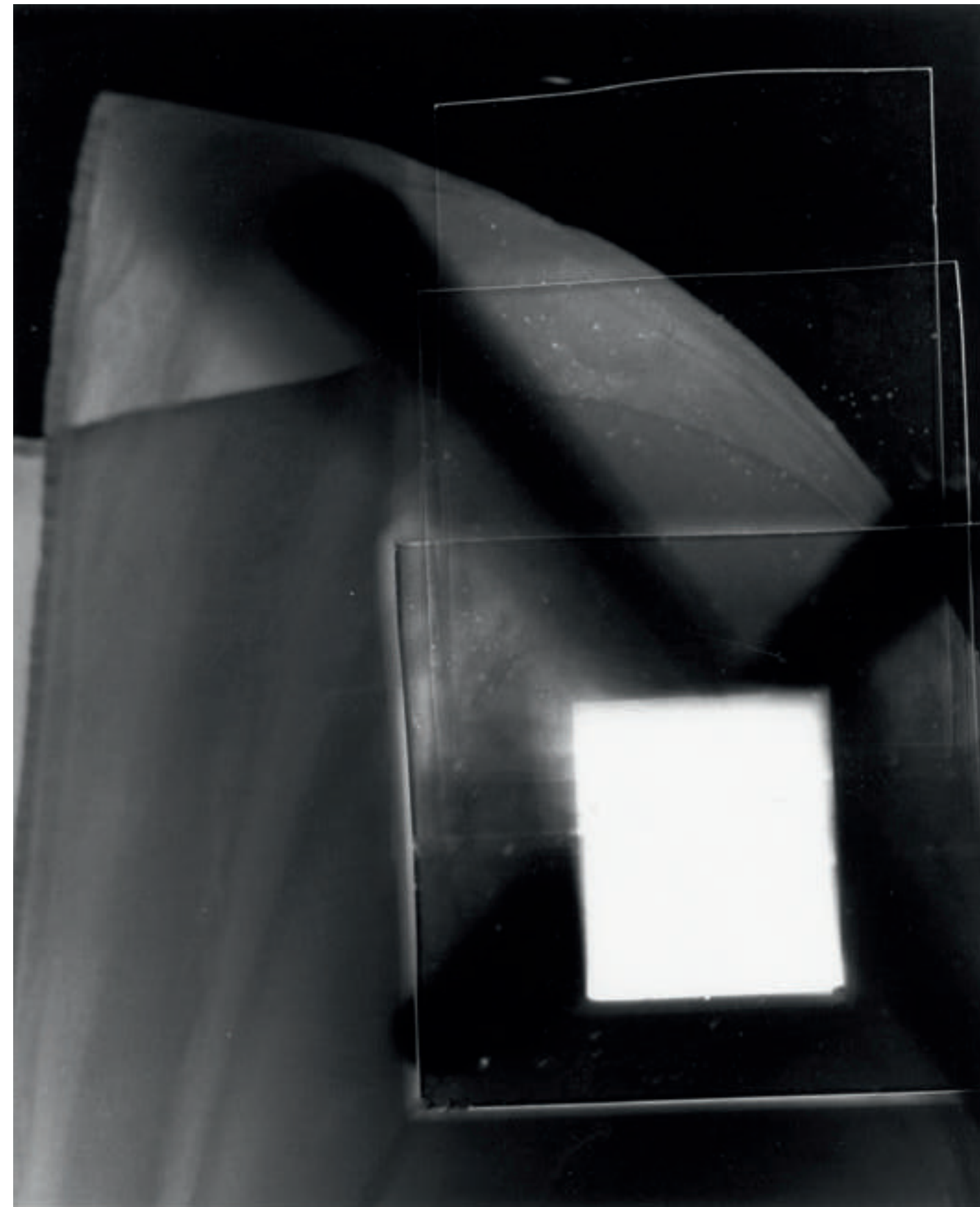


Julien Coulommier





Victor Servranckx



Julien Coulommier



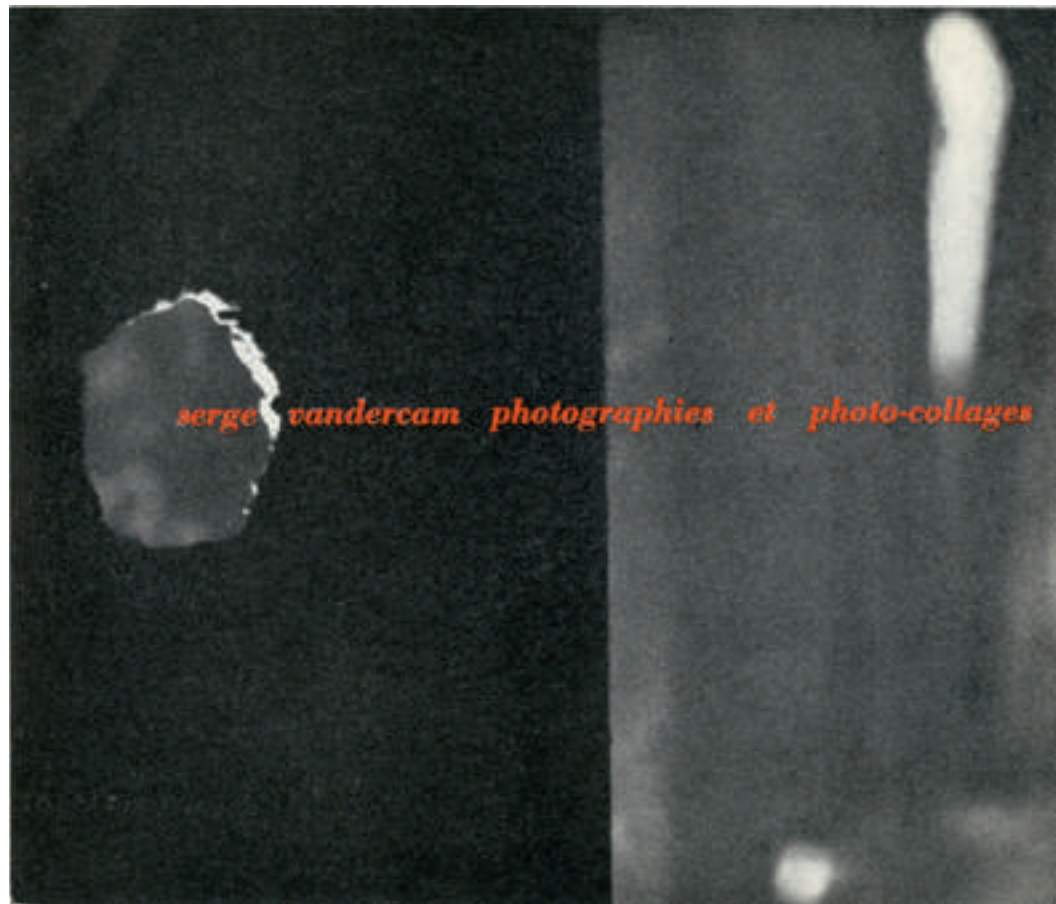


Serge Vandercam



Serge Vandercam



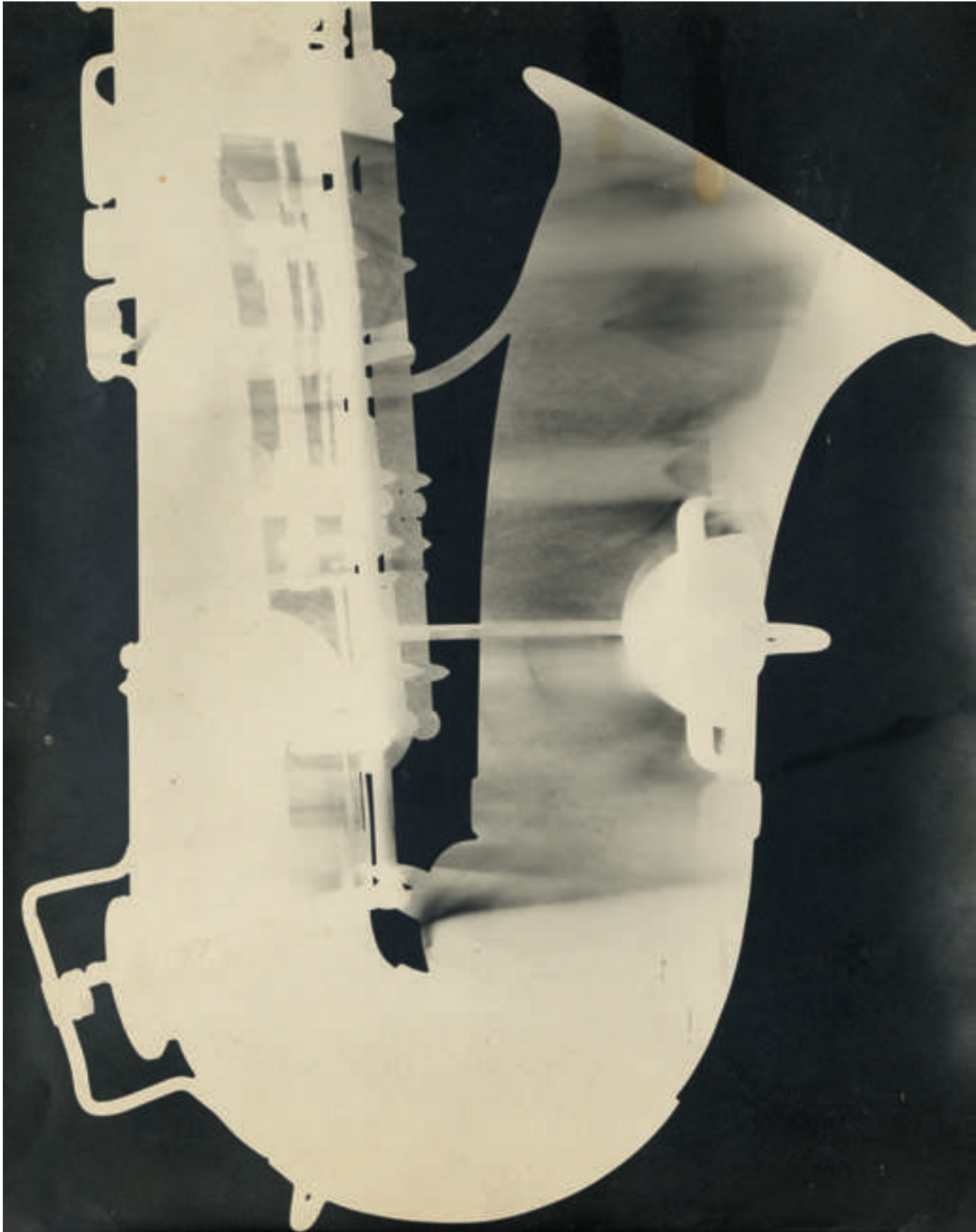


Serge Vandercam



Serge Vandercam



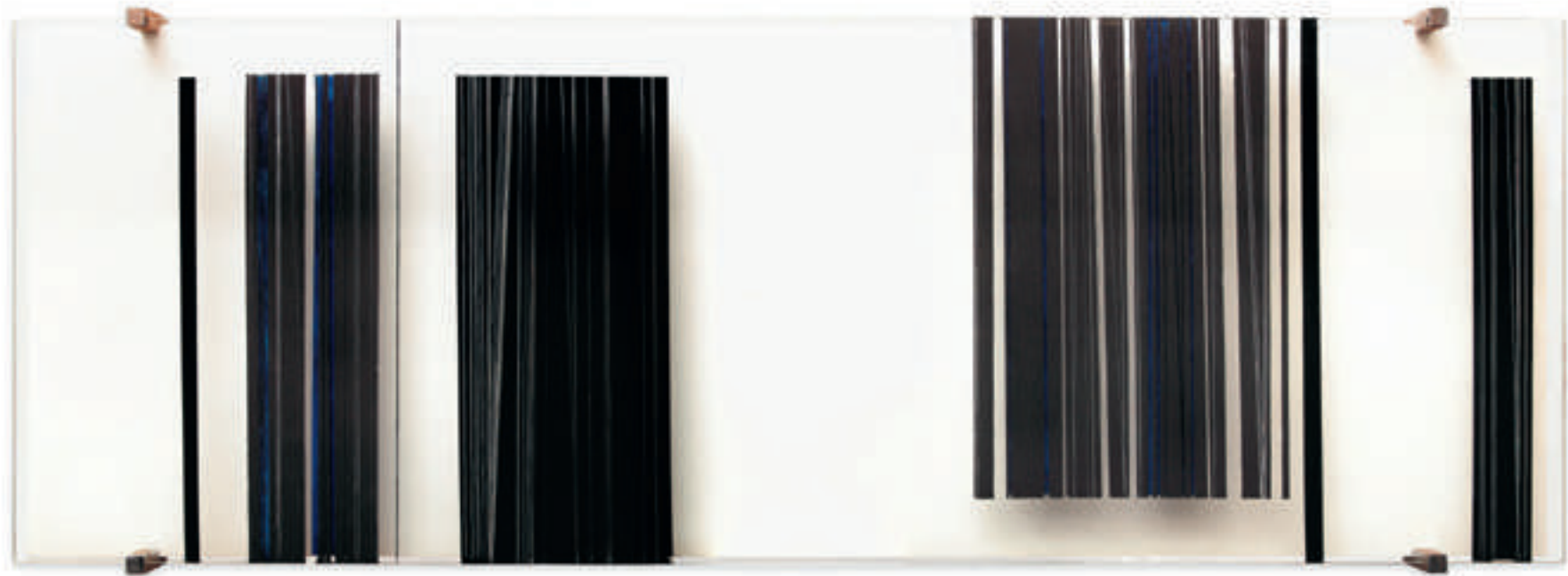


Serge Vandercam



Serge Vandercam





162

Luc Peire



163

Serge Vandercam

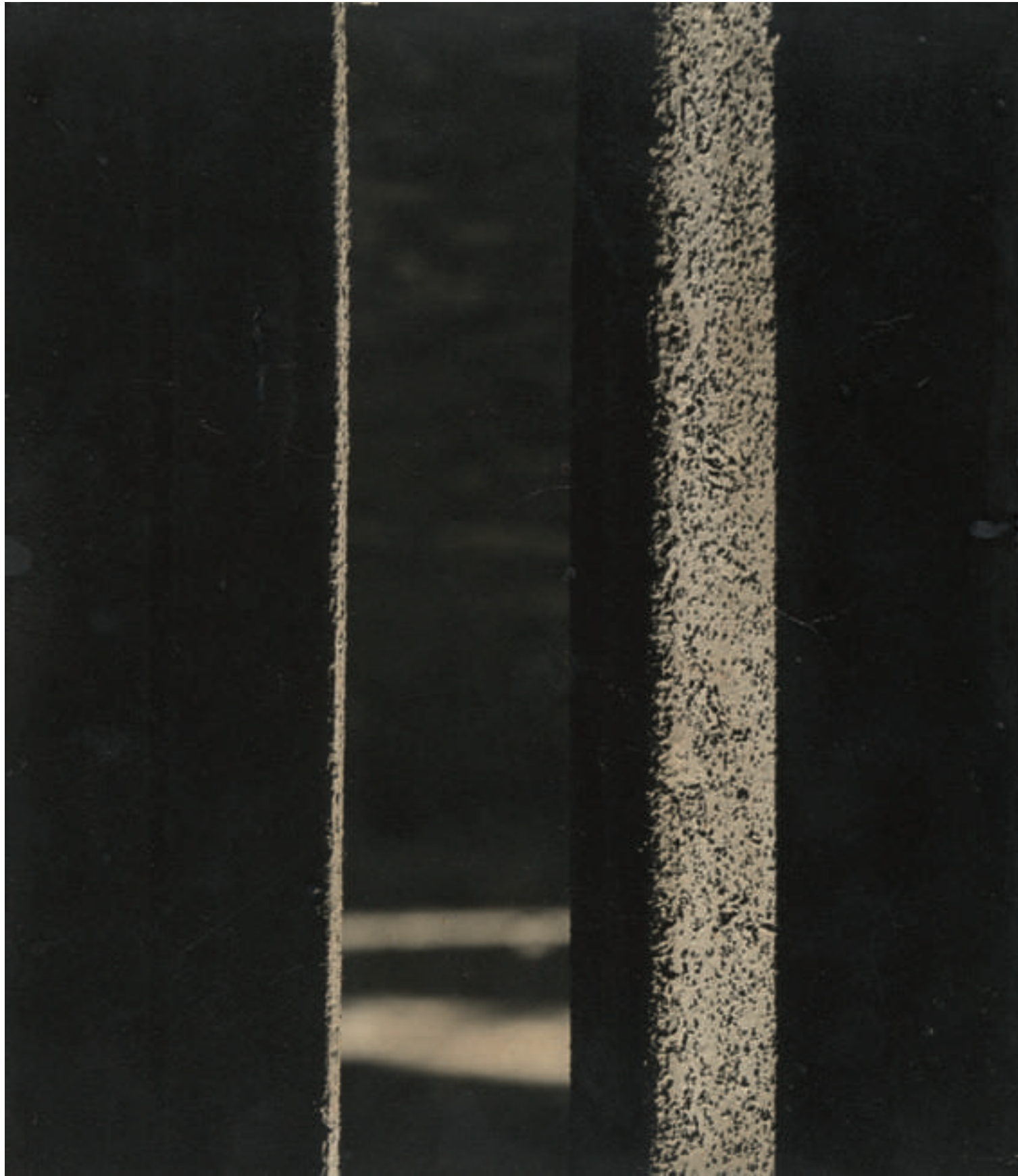






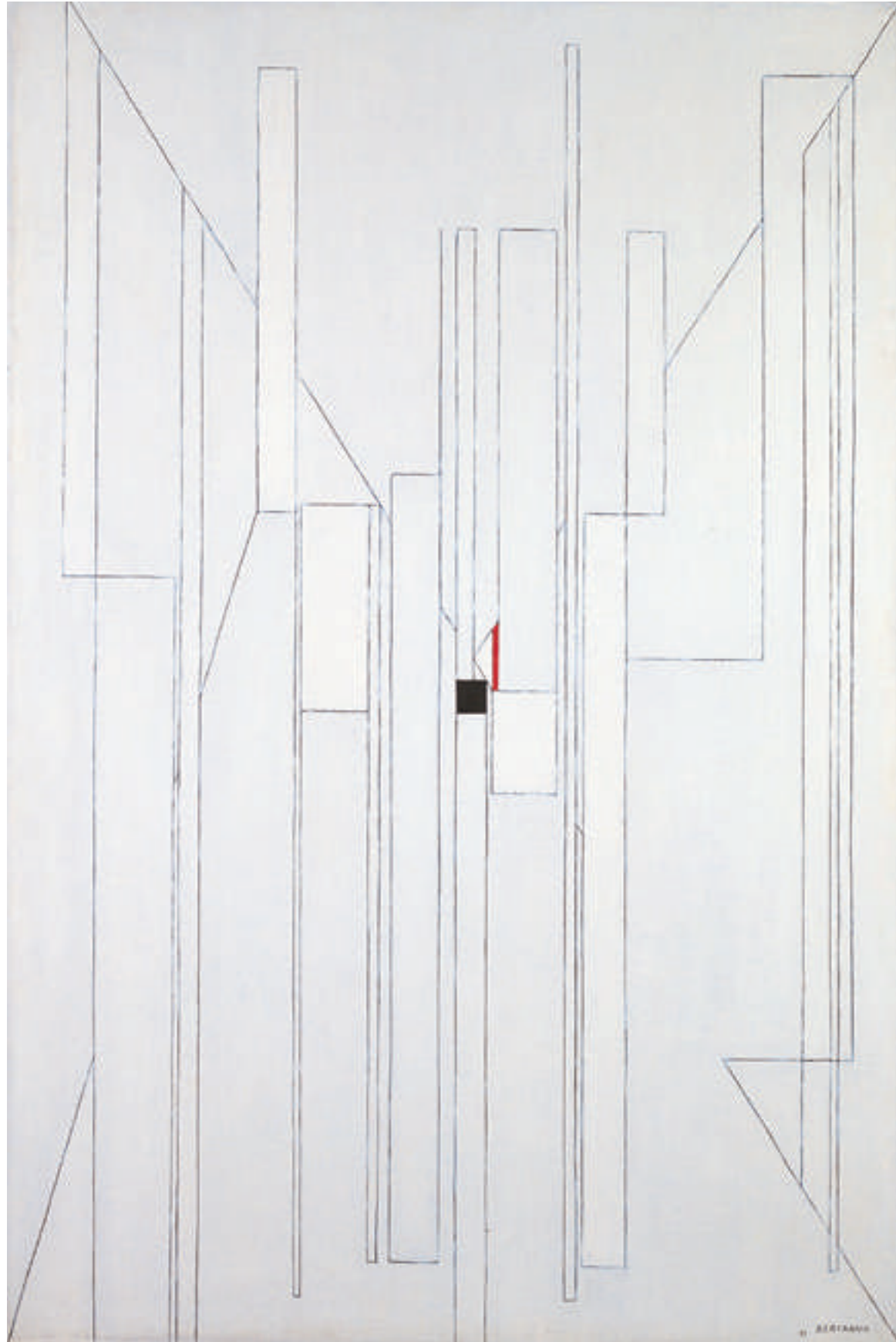


Amédée Cortier



Serge Vandercam





Gaston Bertrand



Serge Vandercam





Victor Servranckx



Serge Vandercam





Mark Verstockt



Serge Vandercam



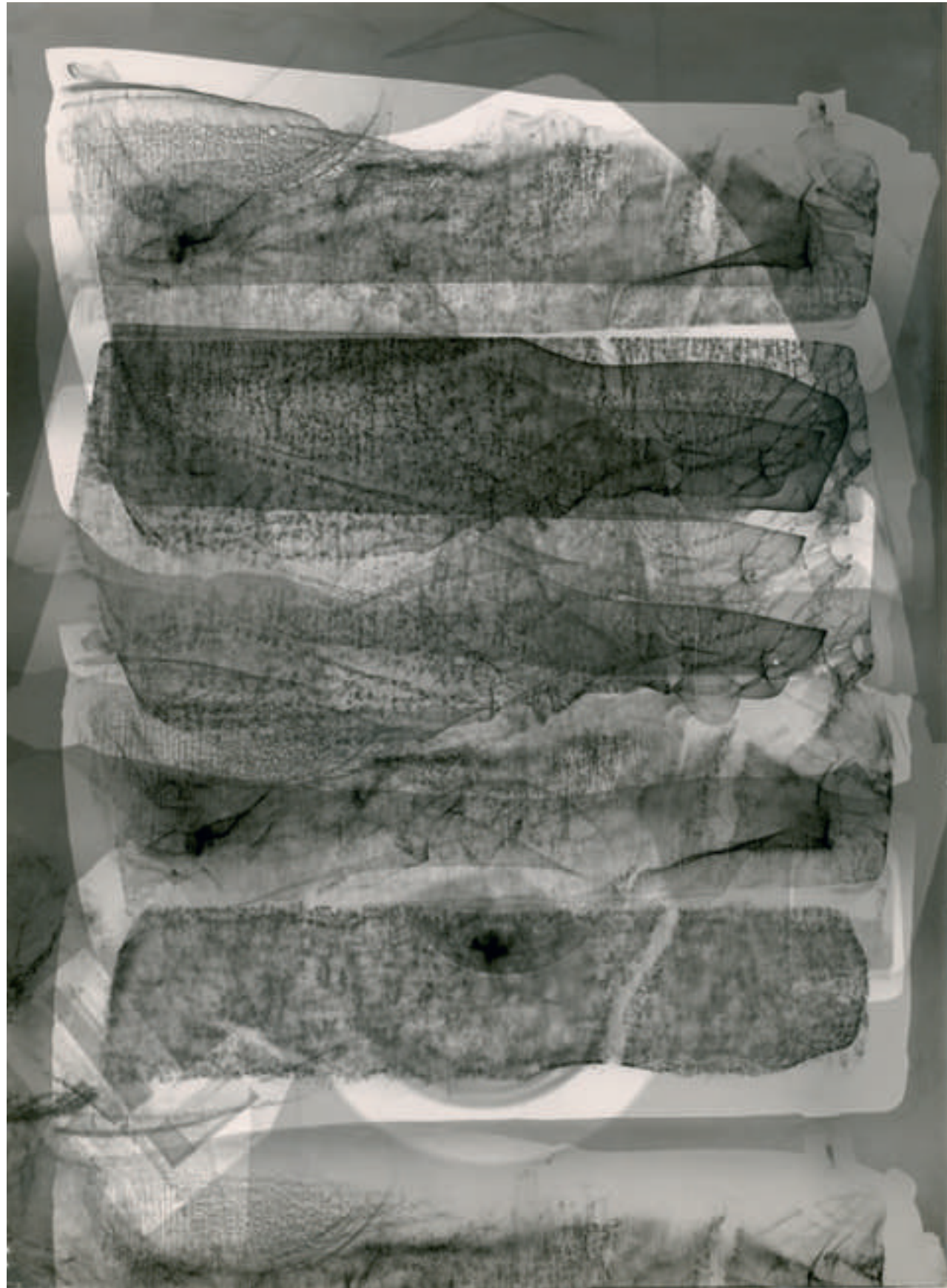


Christian Dotremont



Serge Vandercam





Serge Vandercam

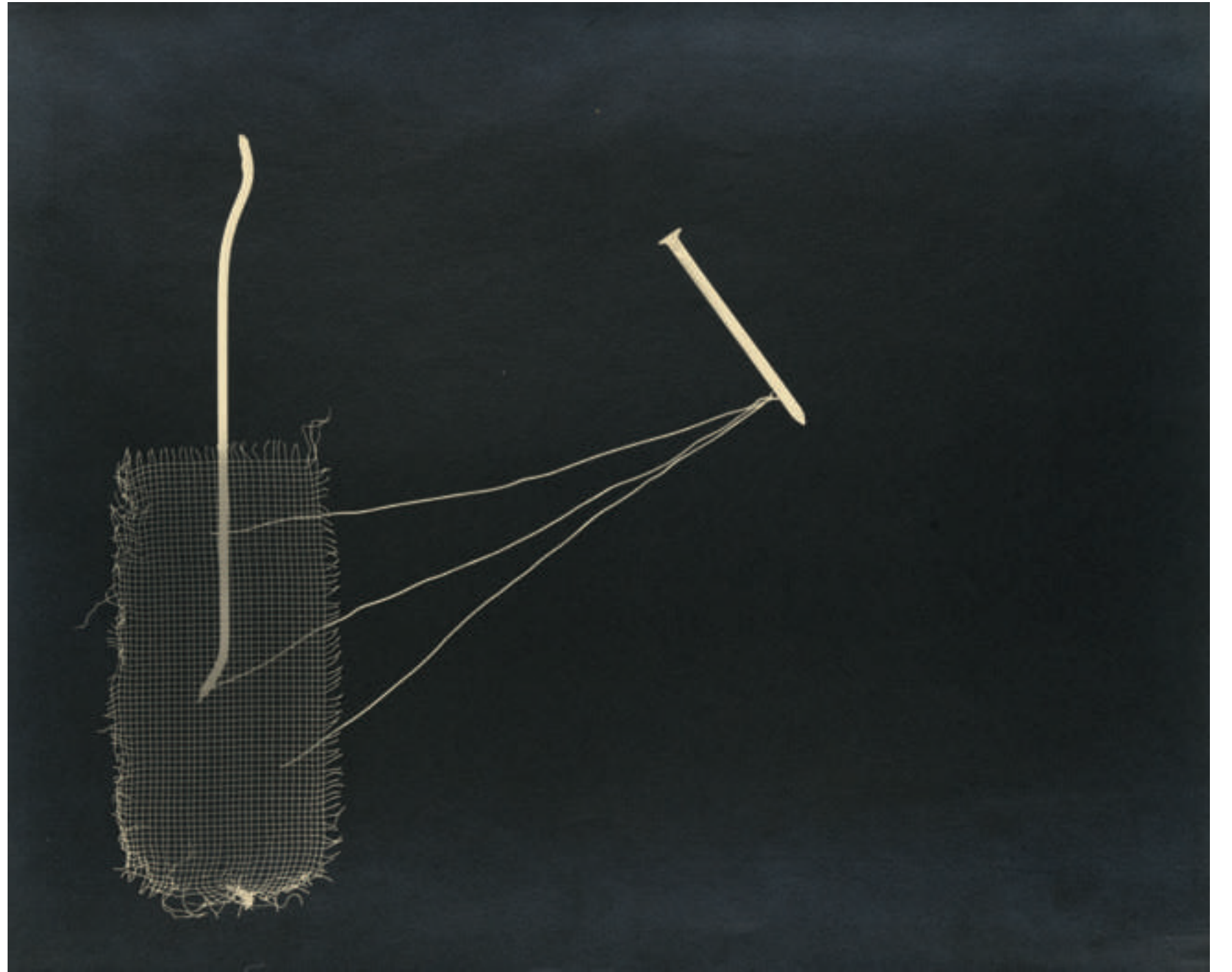
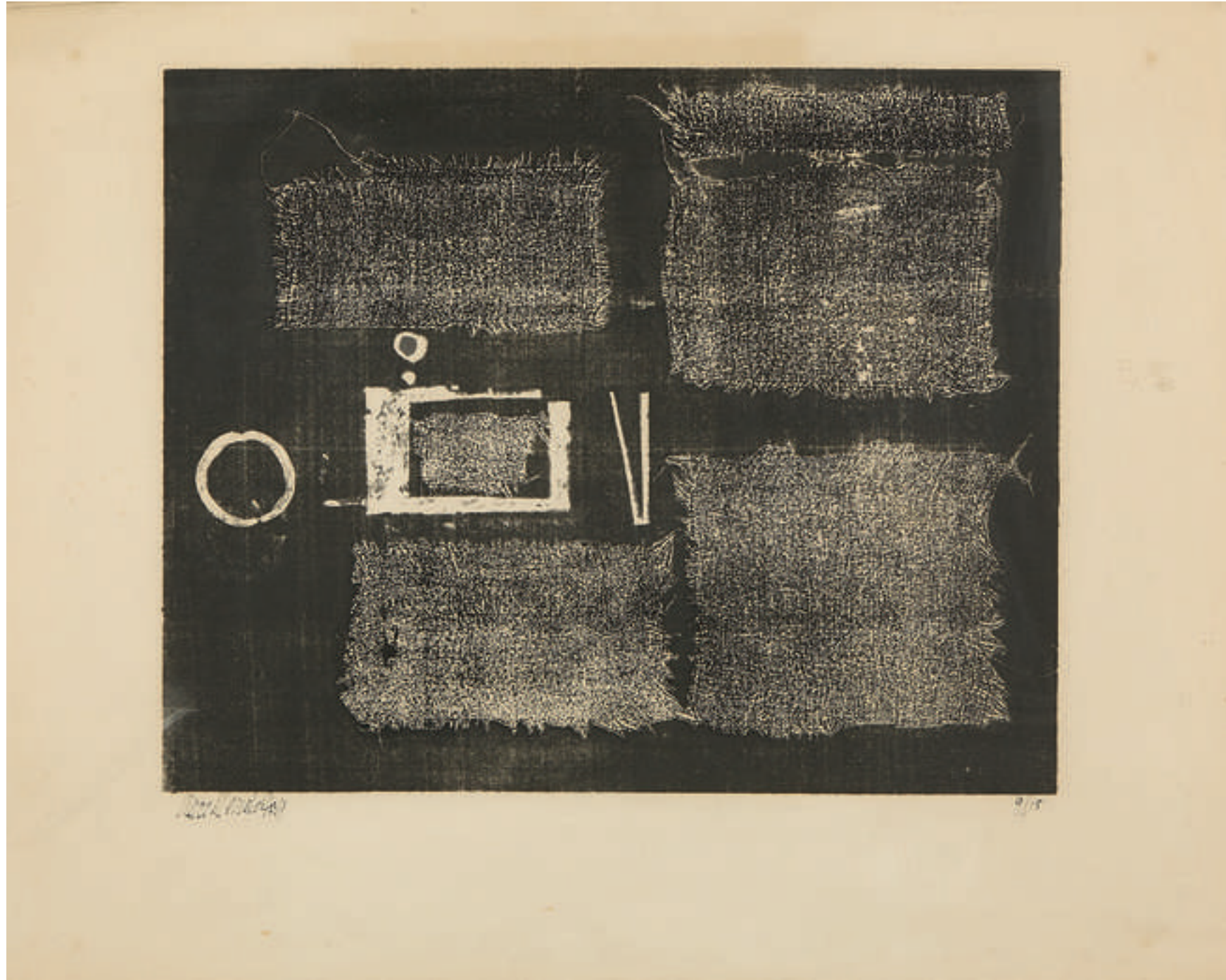


Serge Vandercam













Jean Rets



Serge Vandercam









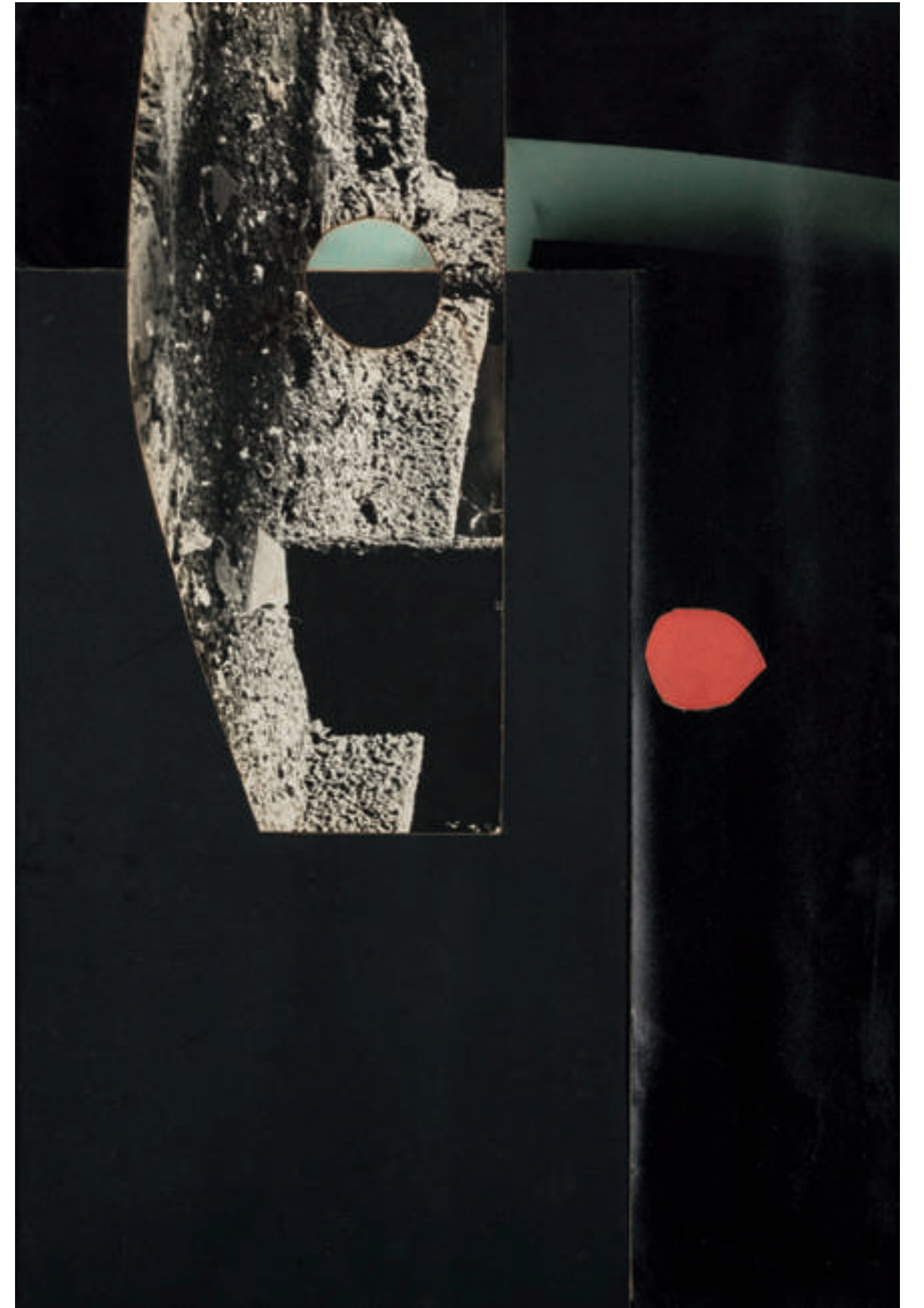








Cel Overberghe



Serge Vandercam





Vic Gentils



Serge Vandercam





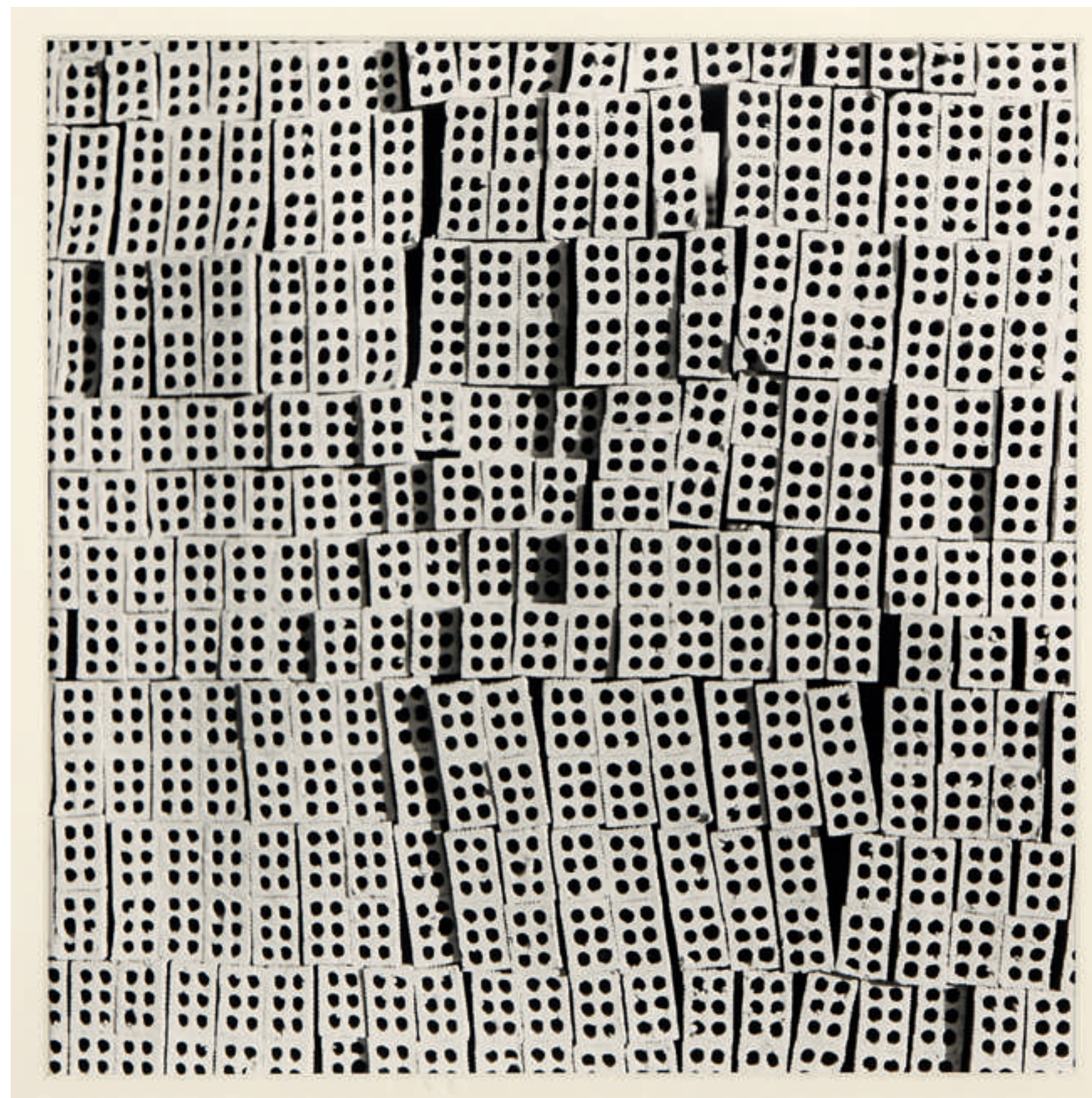








Vic Gentils

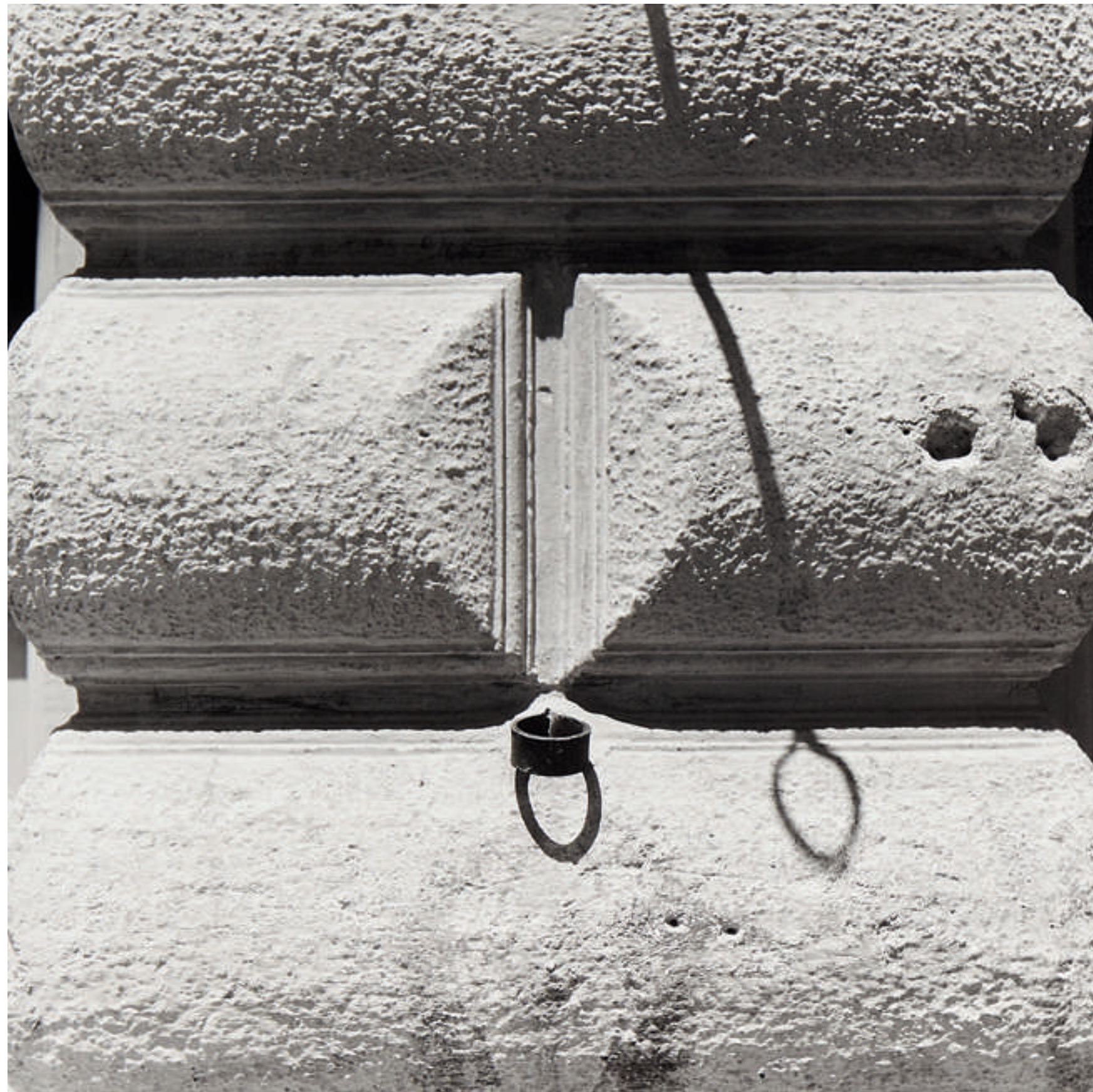


Corneille Hannoset





Corneille Hannoset



Corneille Hannoset





Vic Gentils



Corneille Hannoset





Corneille Hannoset



Corneille Hannoset





Corneille Hannoset



Corneille Hannoset





Corneille Hannoset

Corneille Hannoset

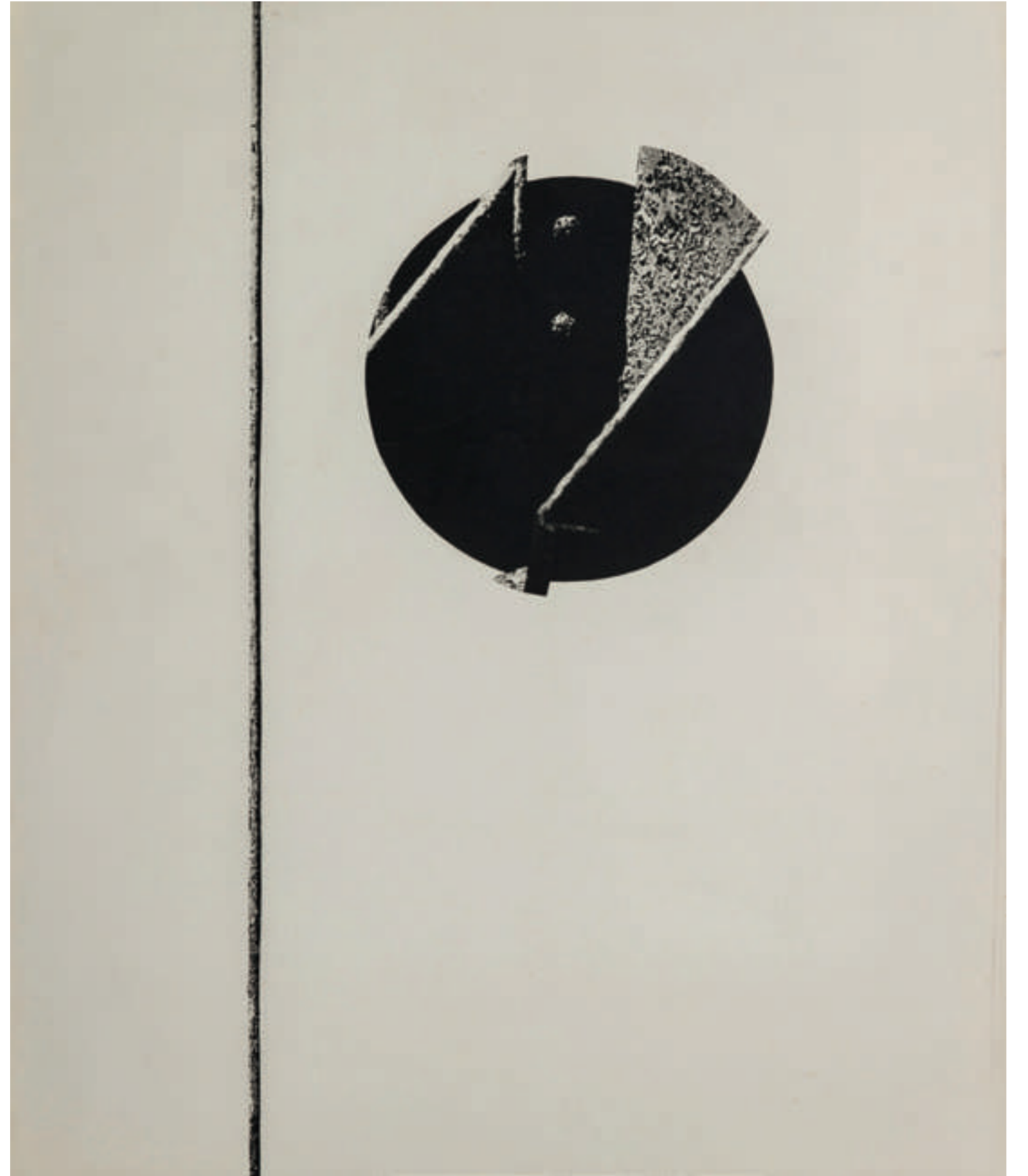






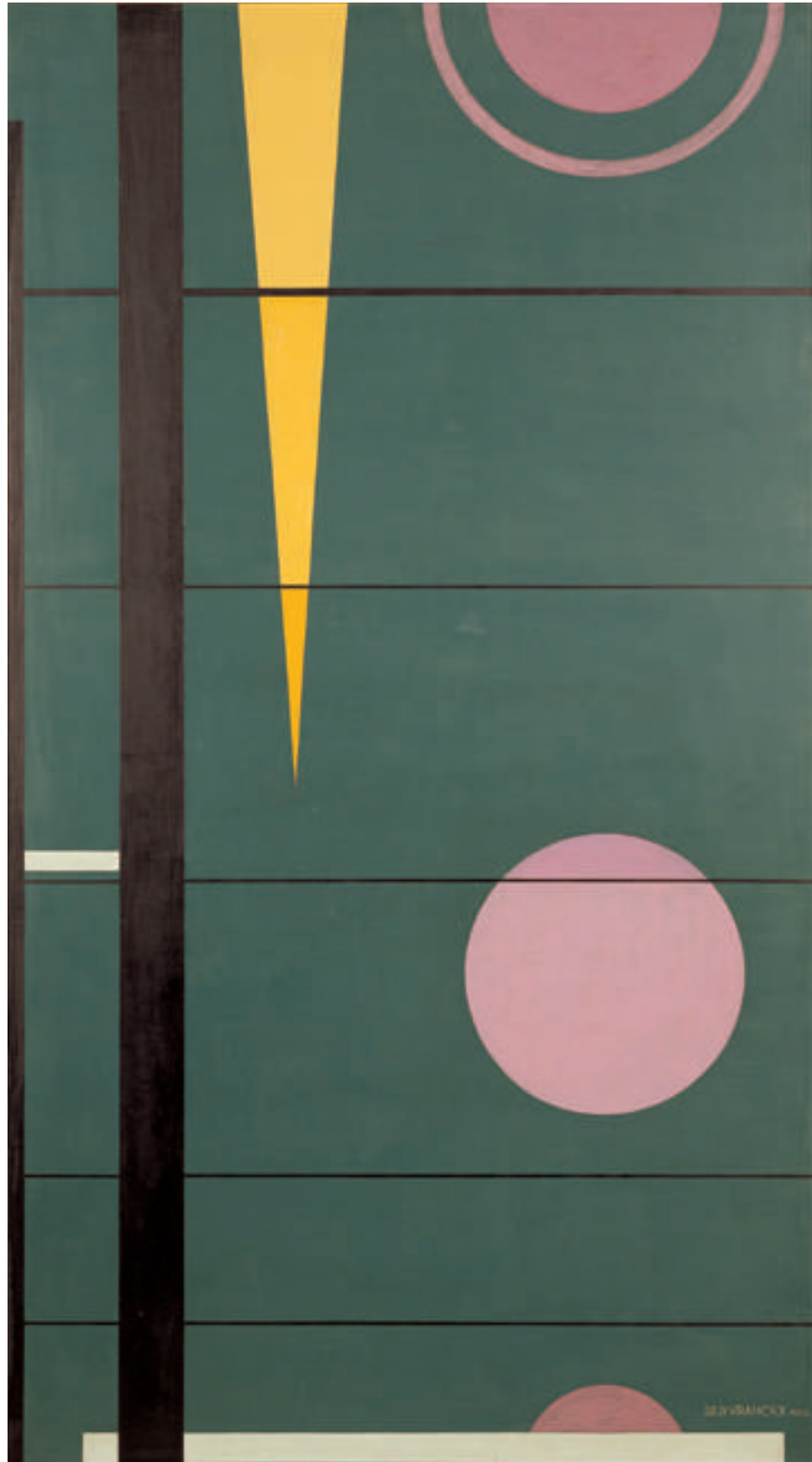


Huib Hoste



Filip Tas



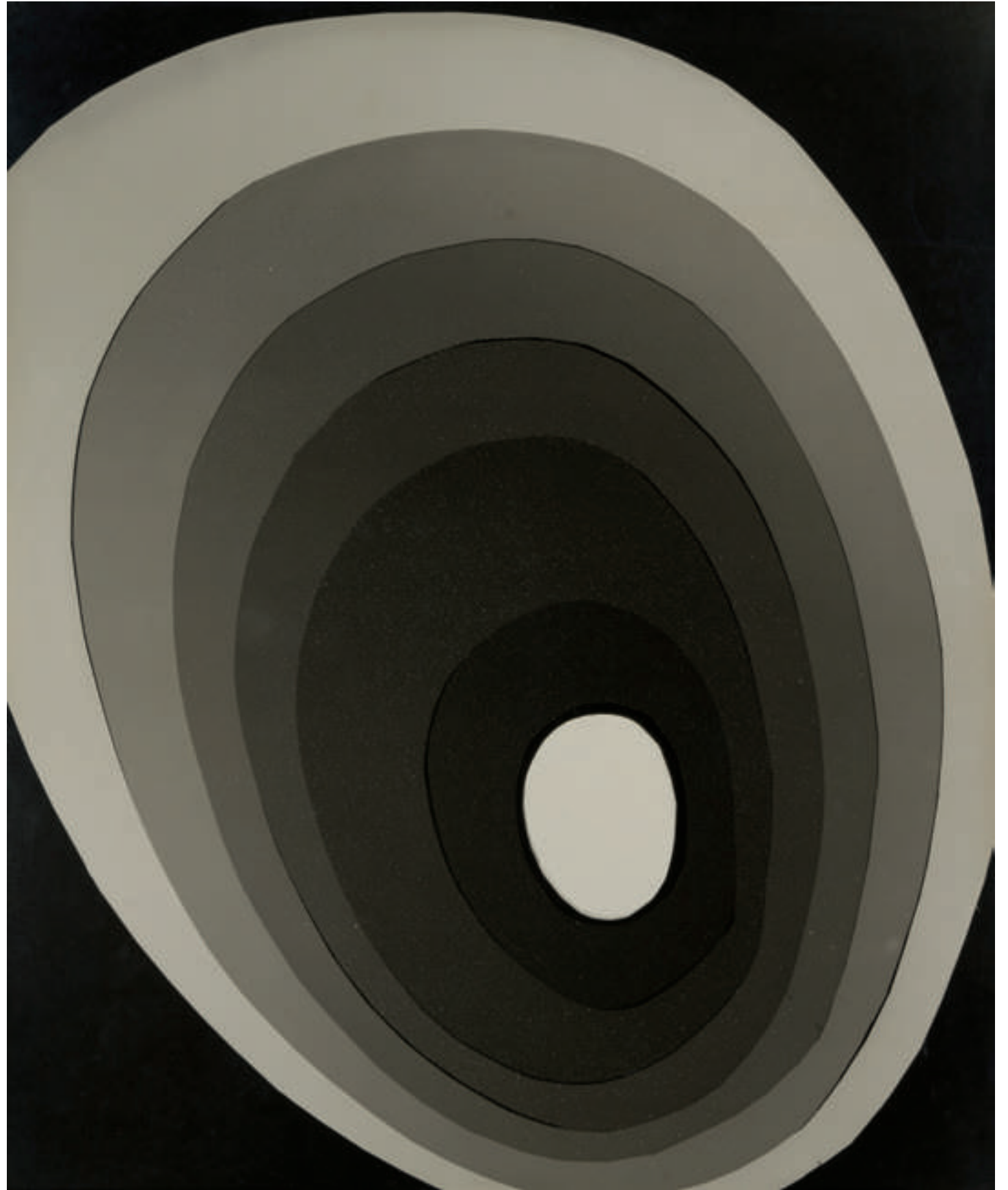


Victor Servranckx

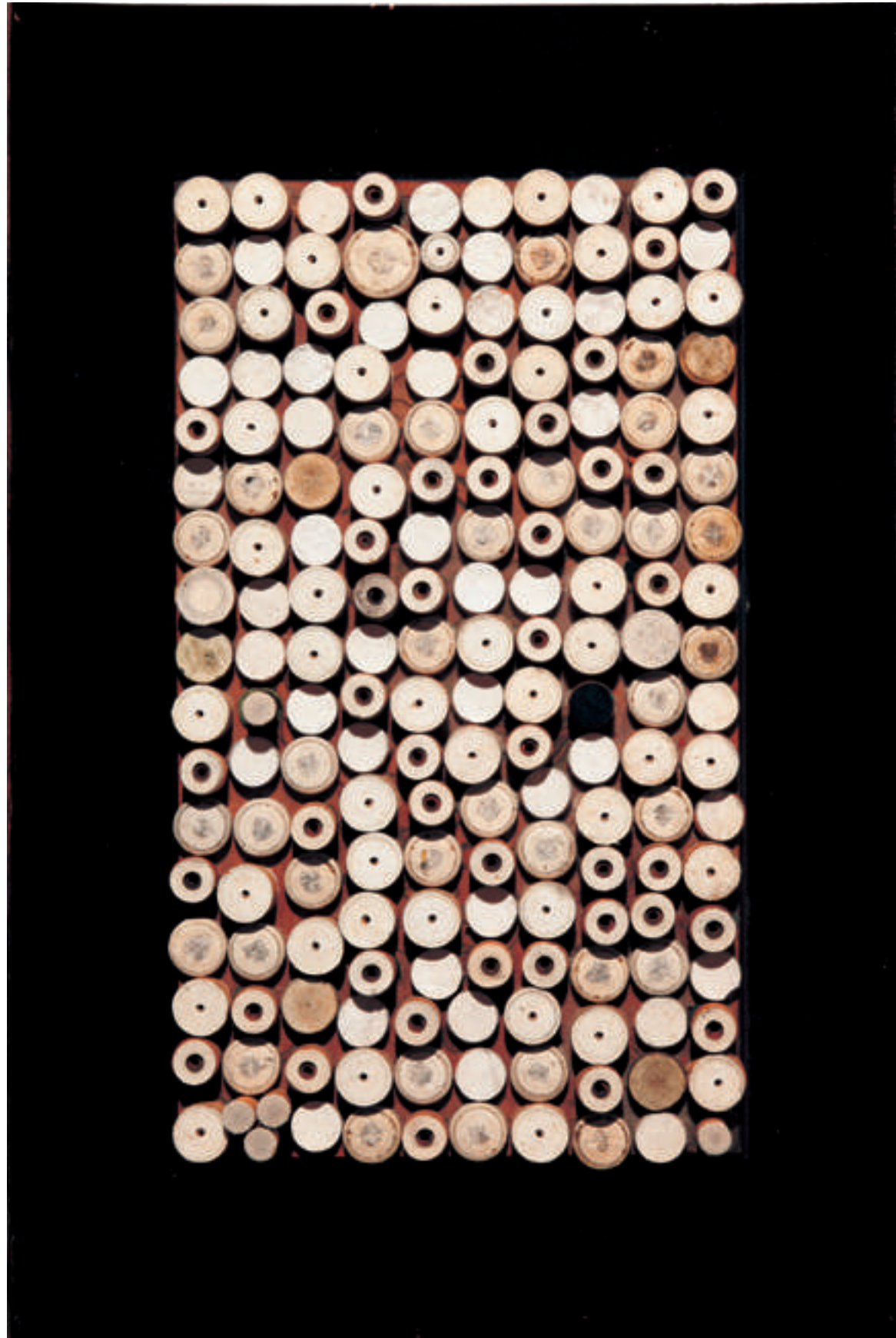


Filip Tas

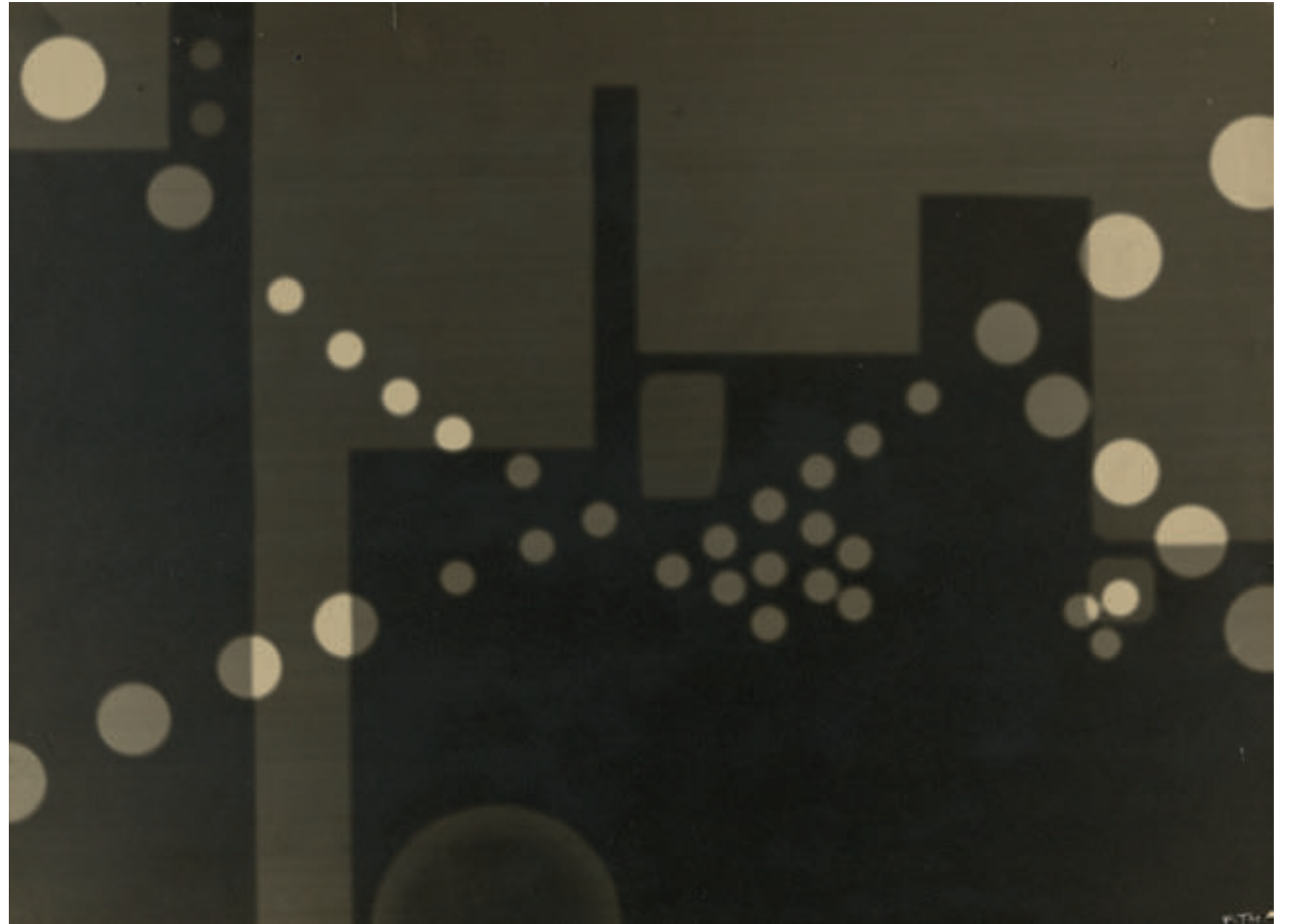






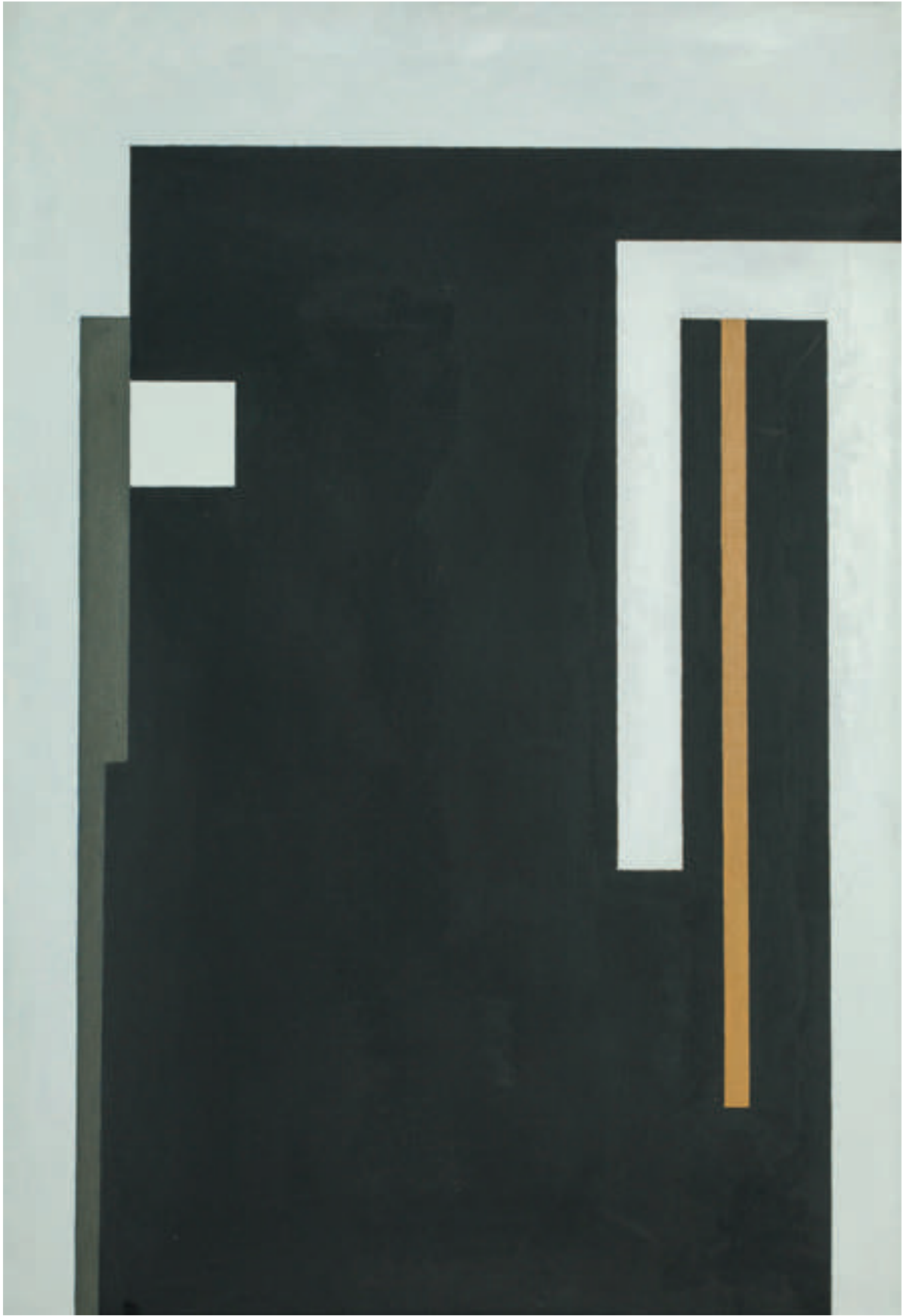


Vic Gentils

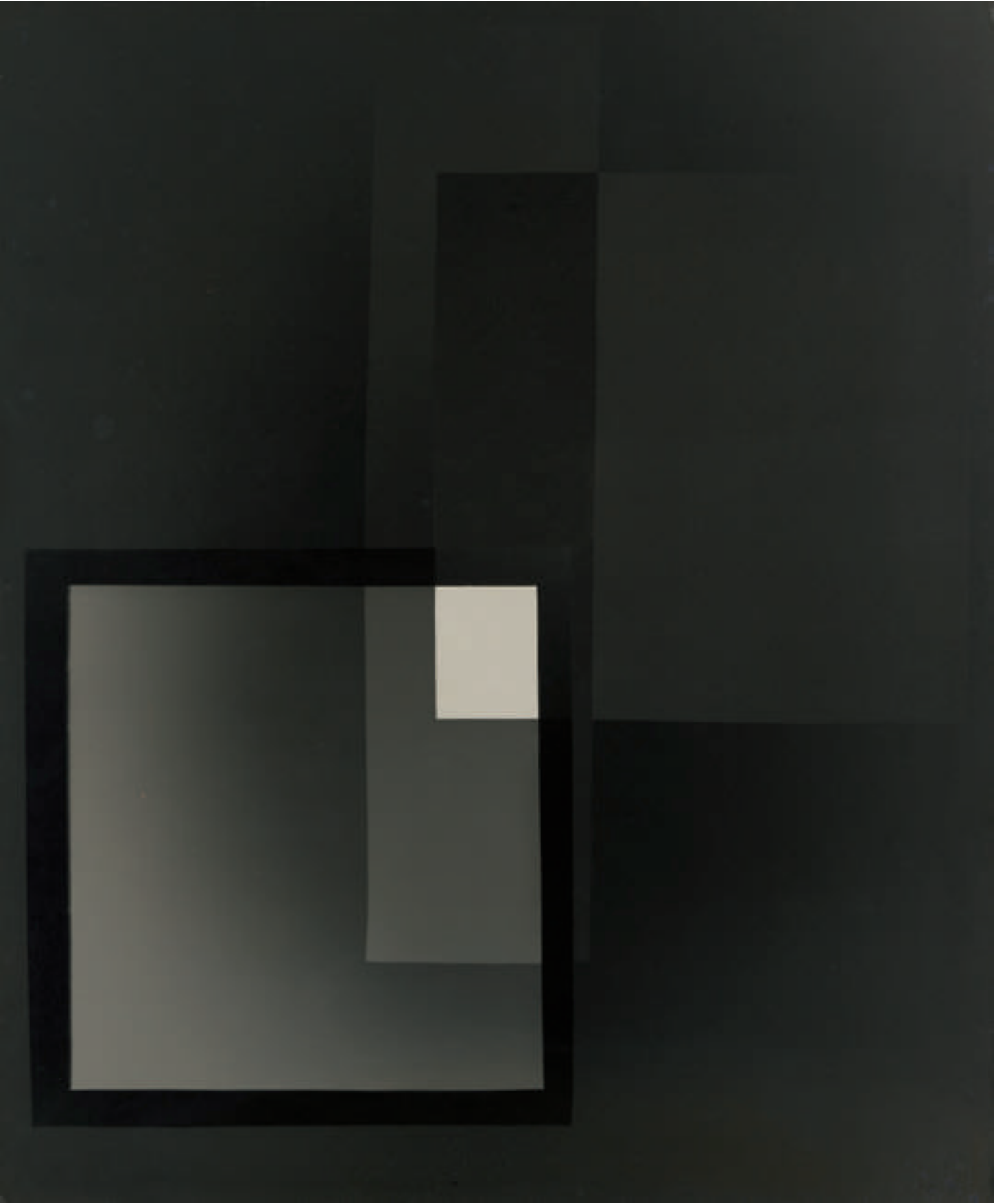


Filip Tas





Guy Vandenbranden

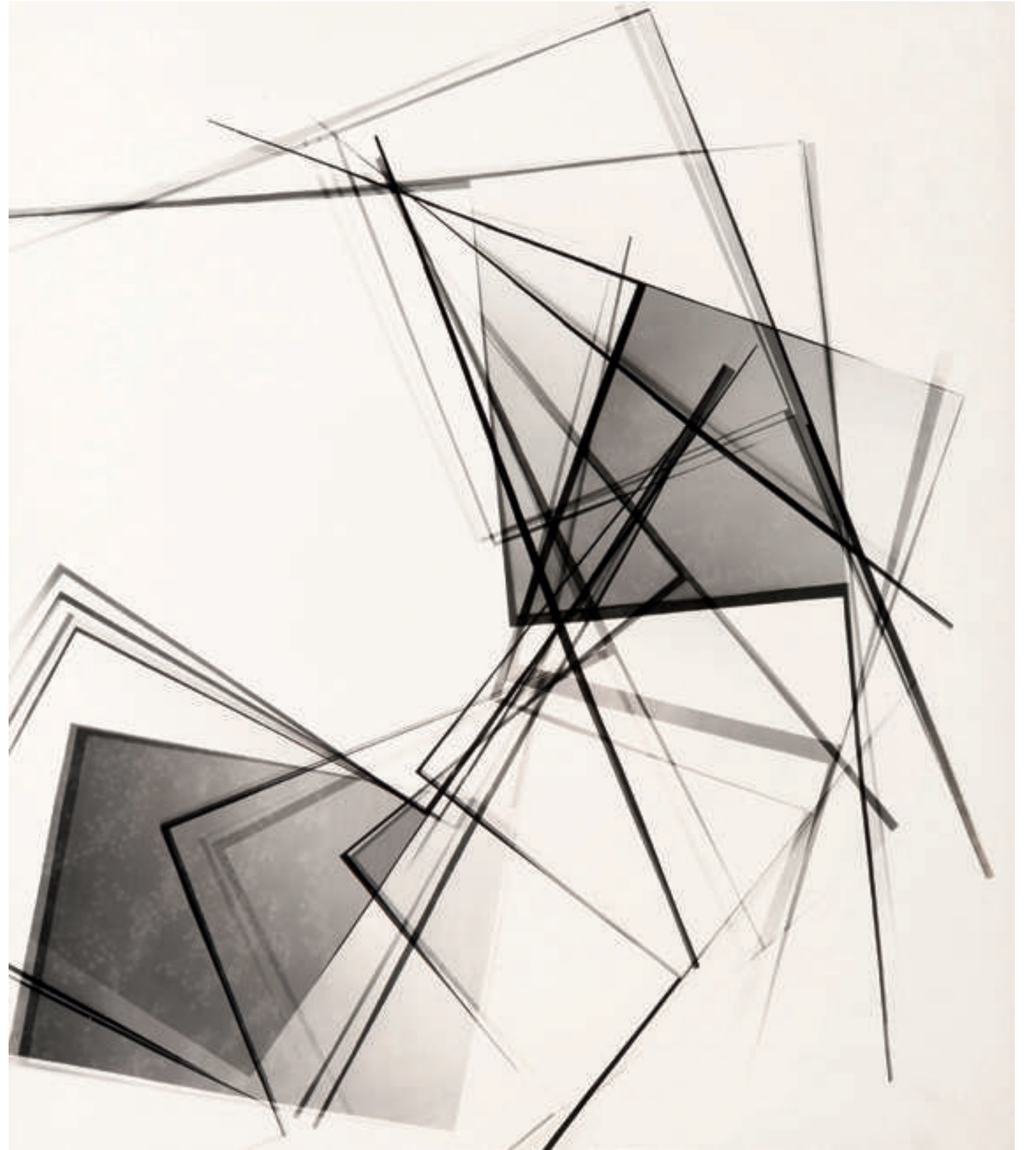


Filip Tas



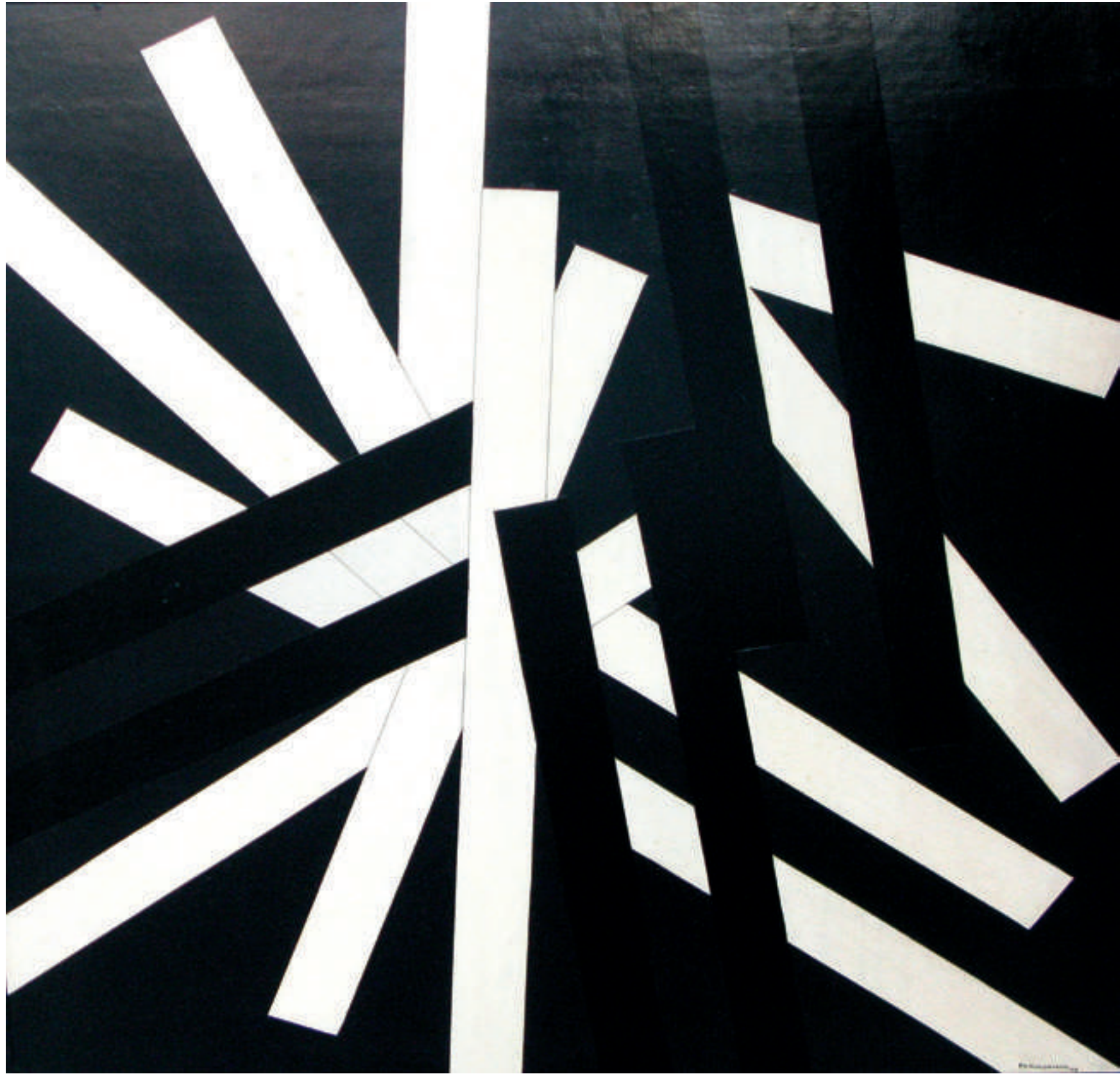


Amédée Cortier



Filip Tas



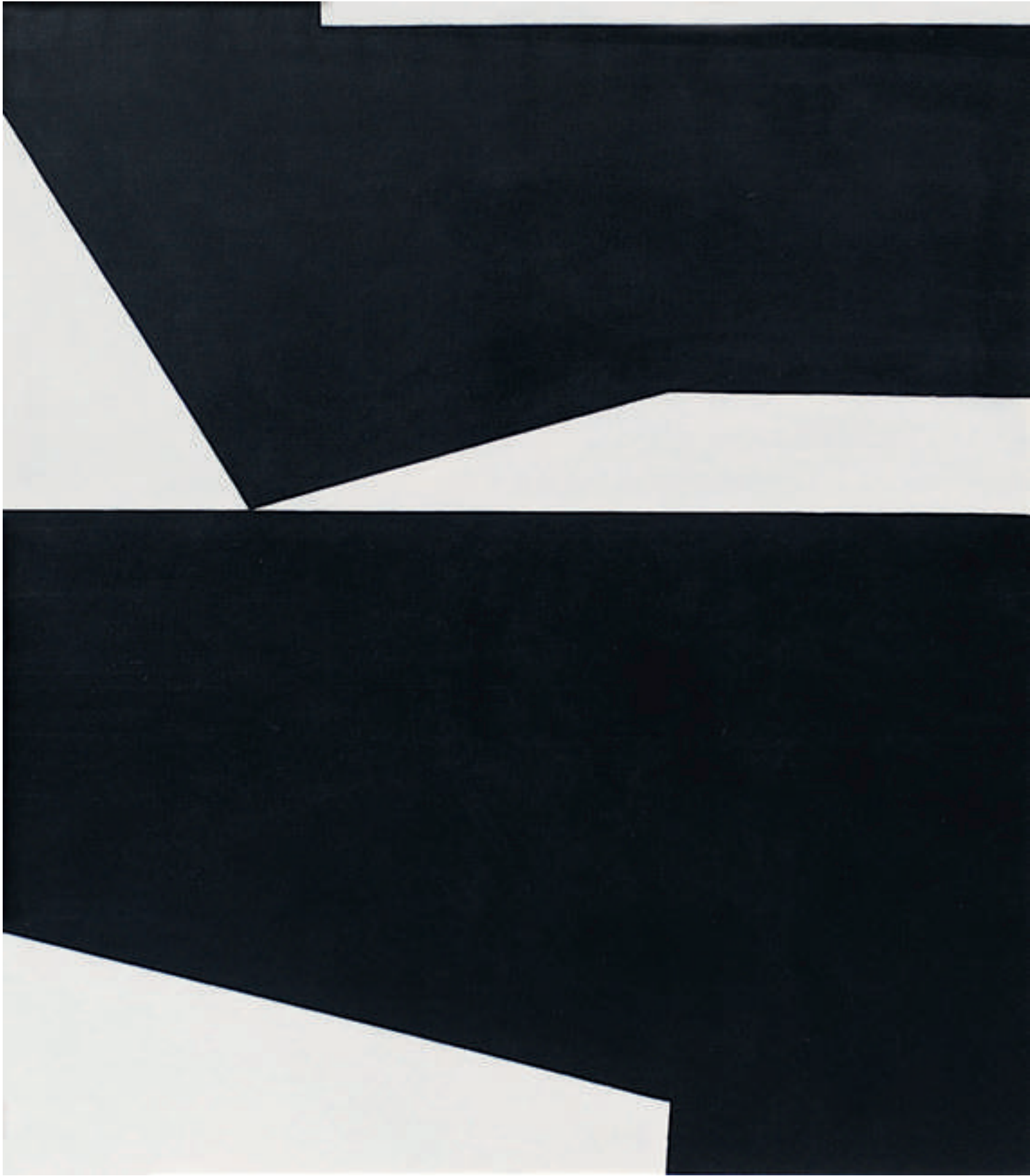


Paul Van Hoeydonck



Filip Tas





Guy Vandenbranden

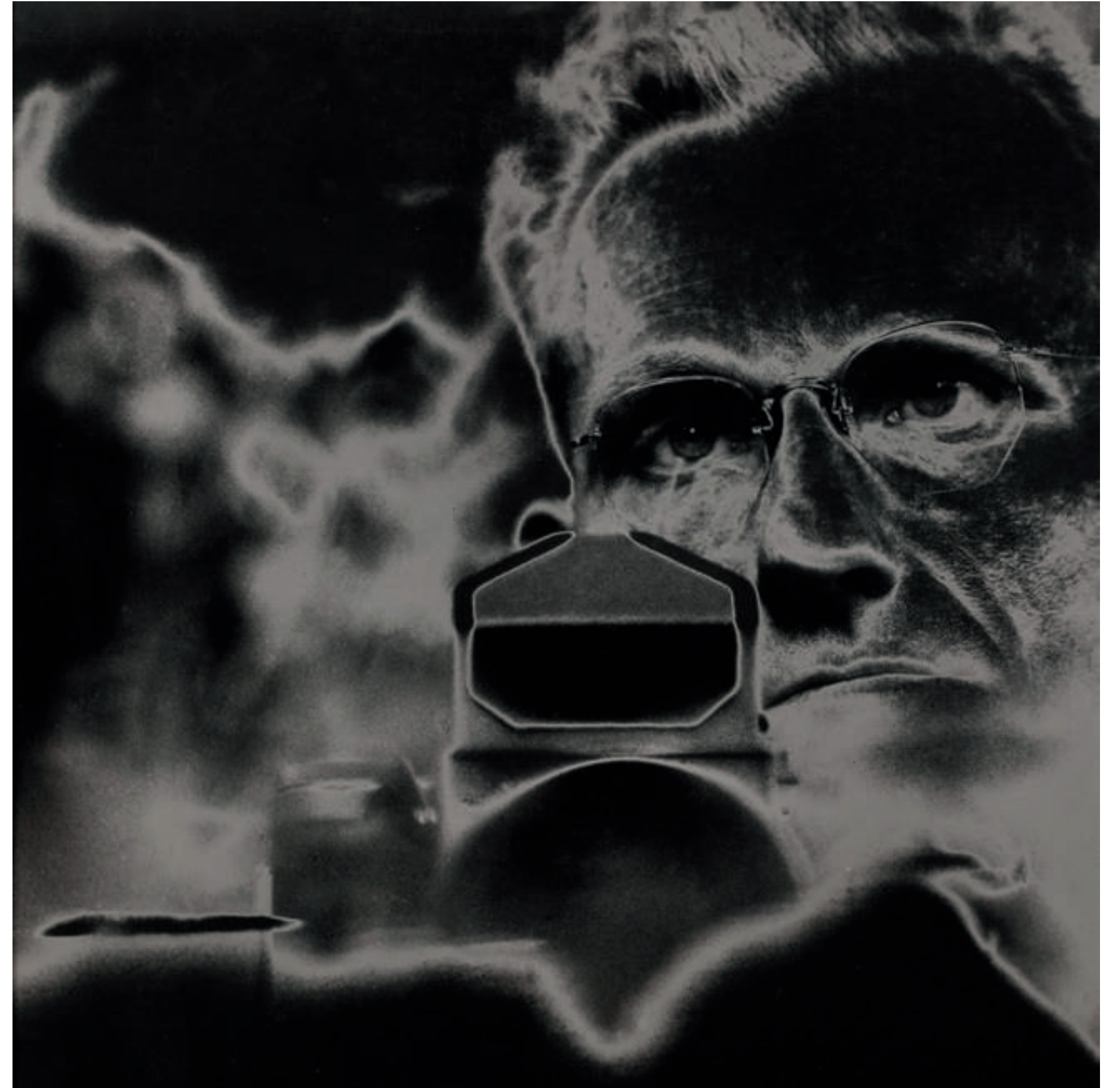


Filip Tas











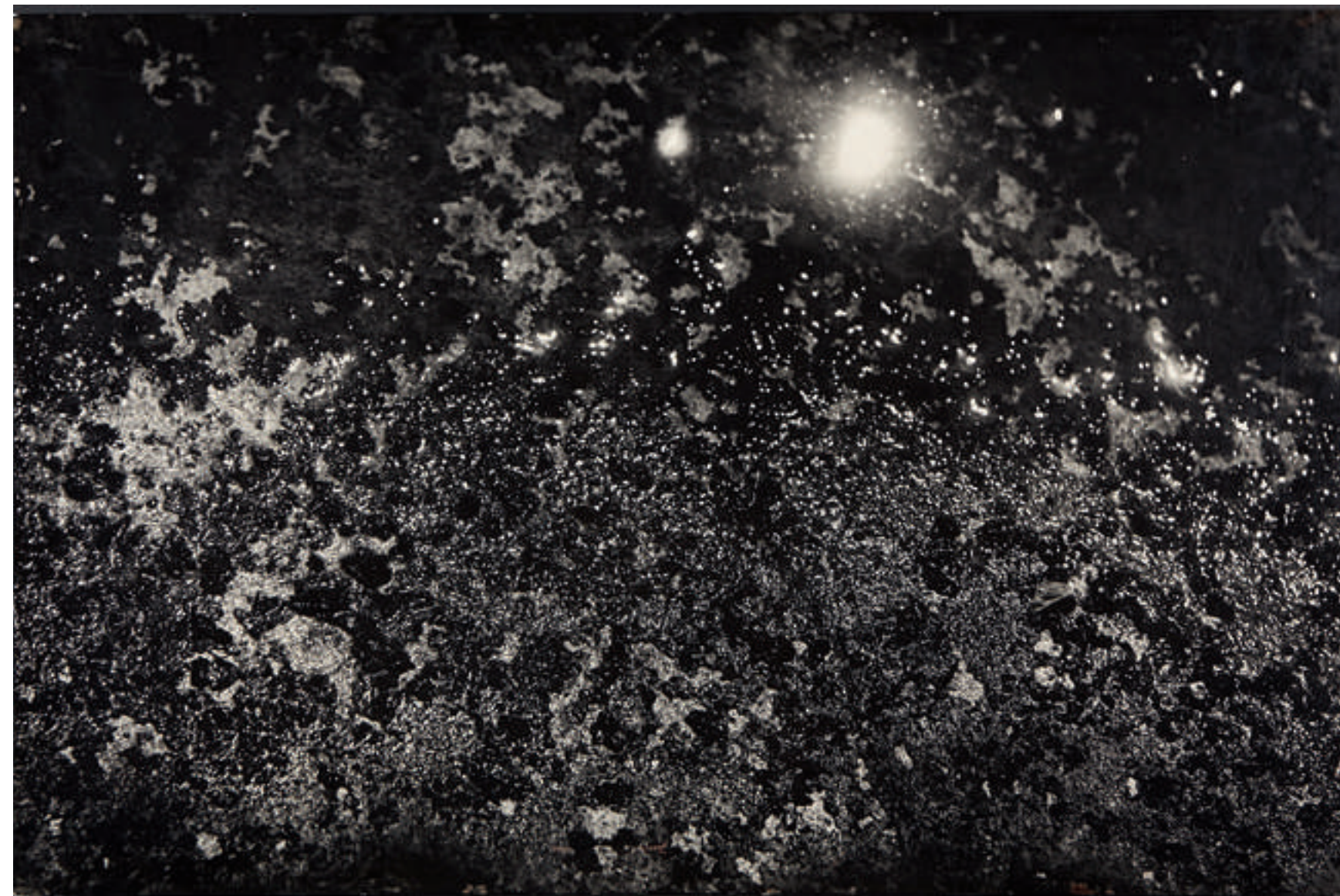


Pol Mara



Antoon Dries

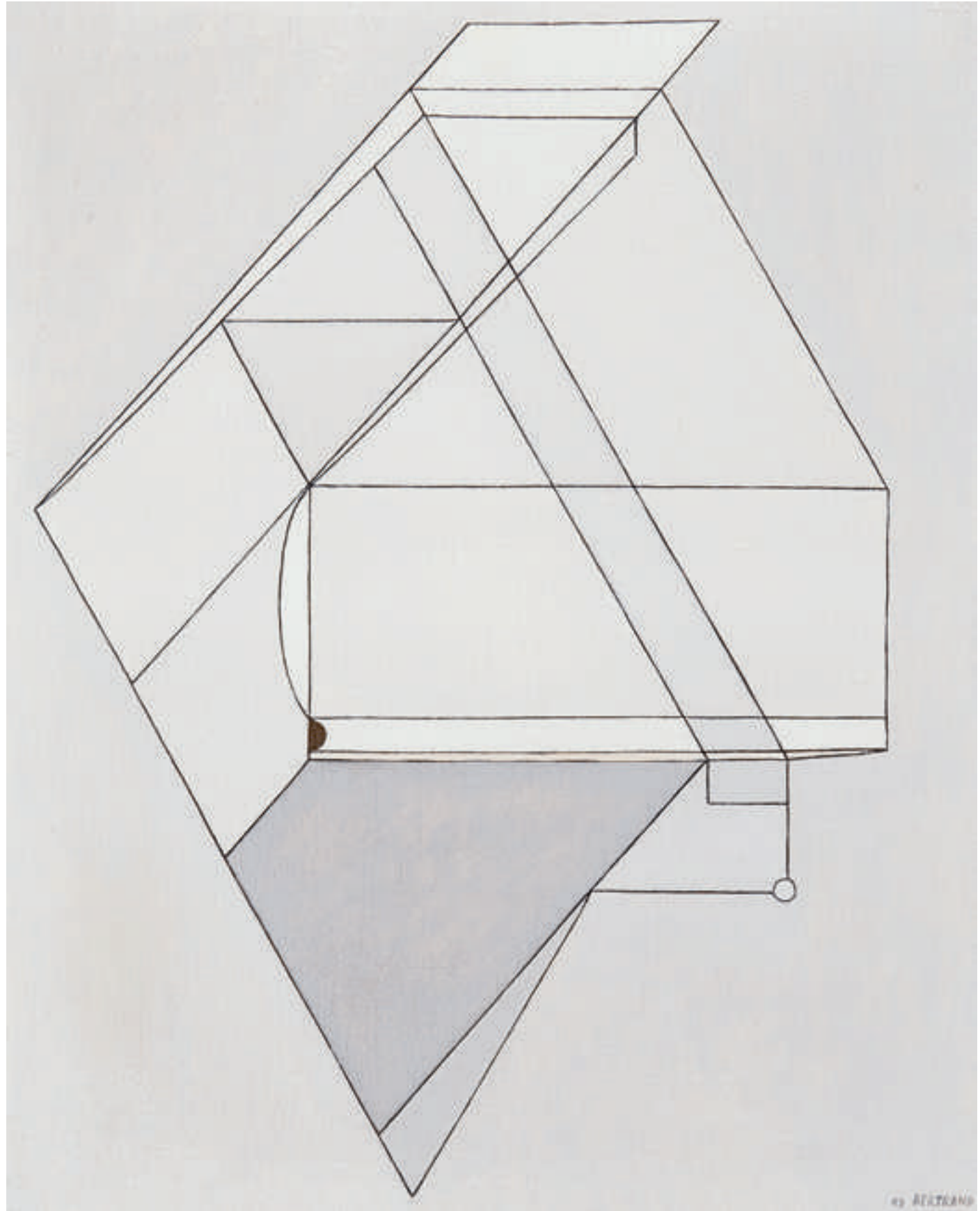






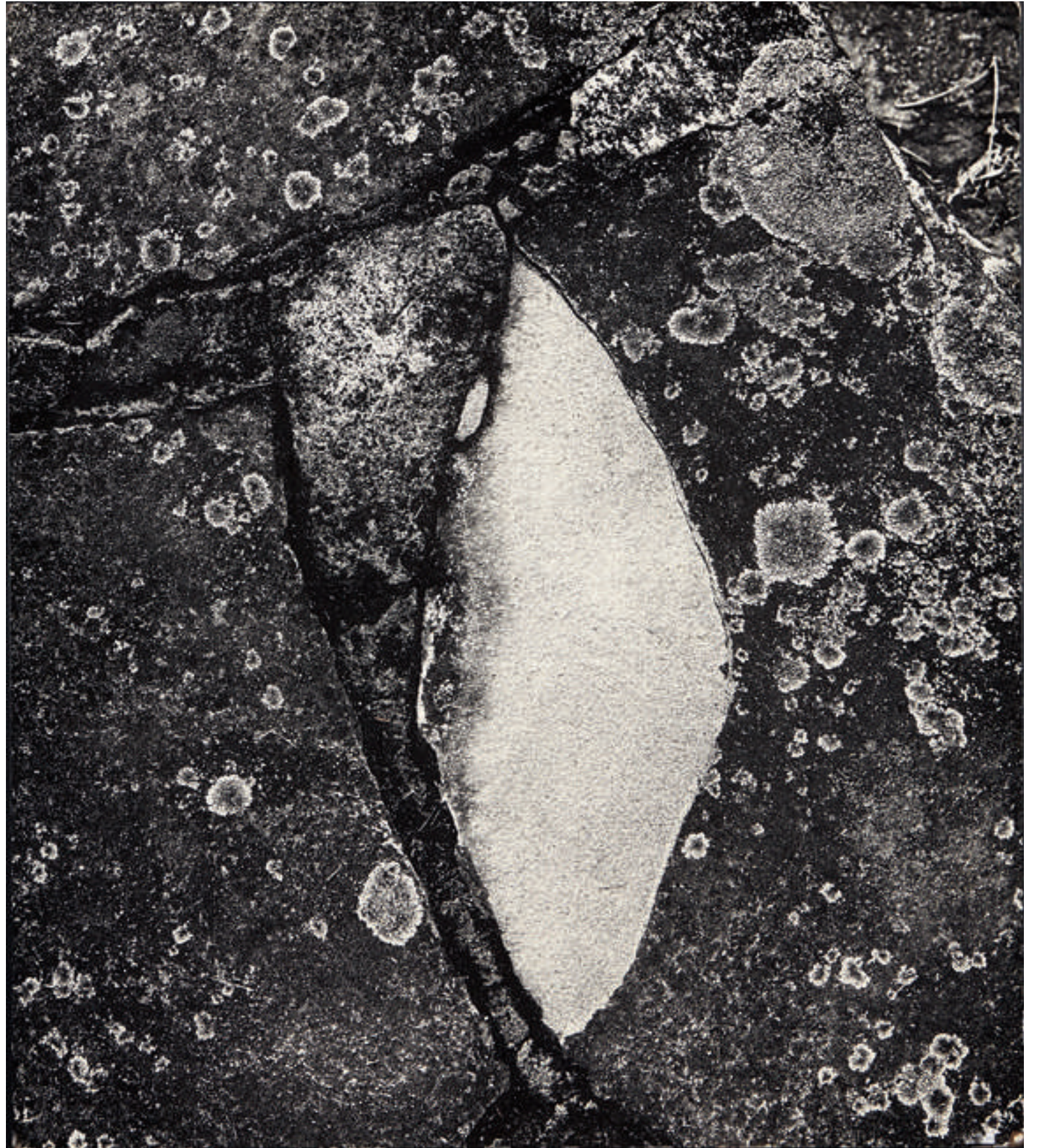






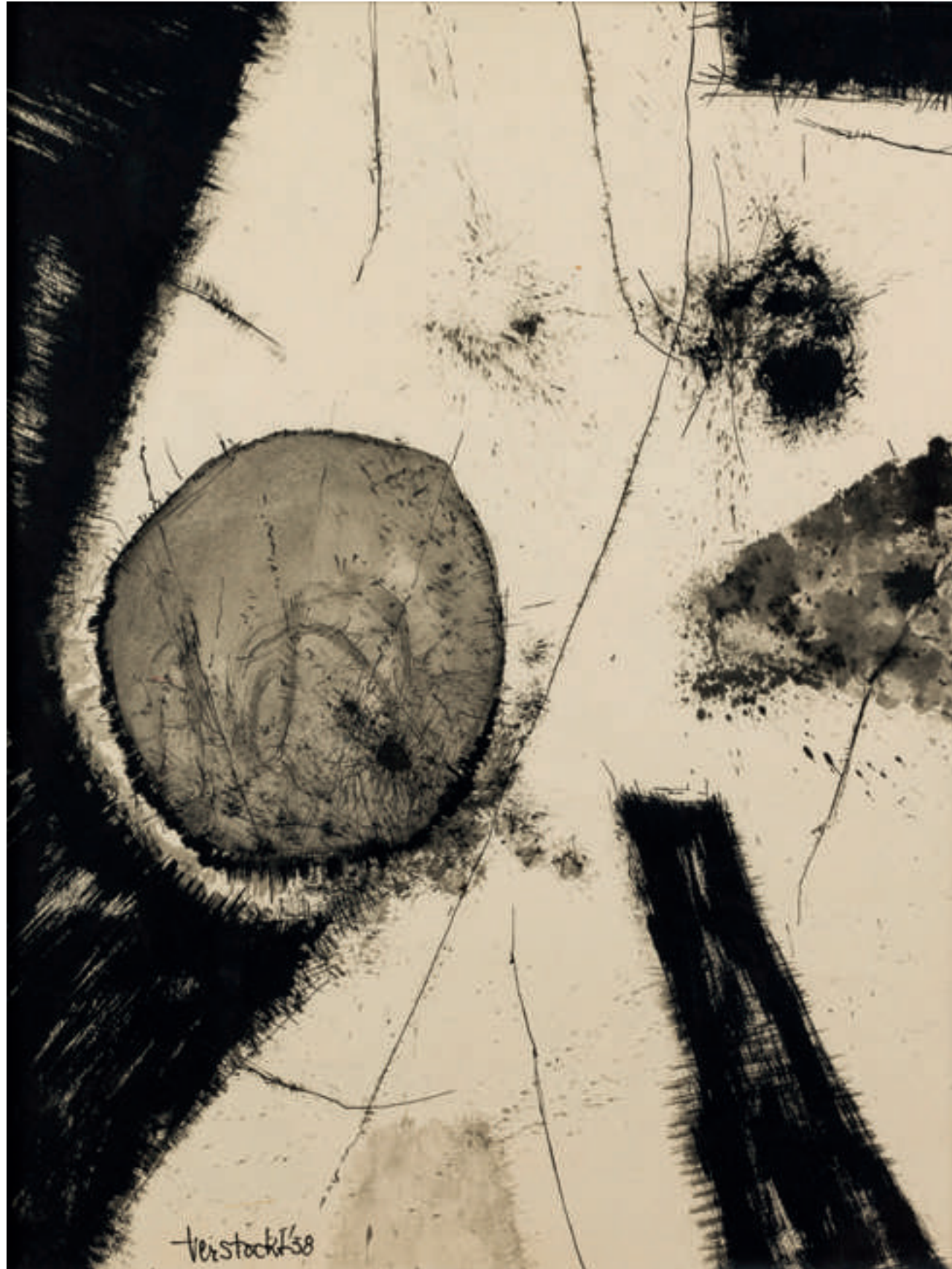
83 BERTRAND

Gaston Bertrand

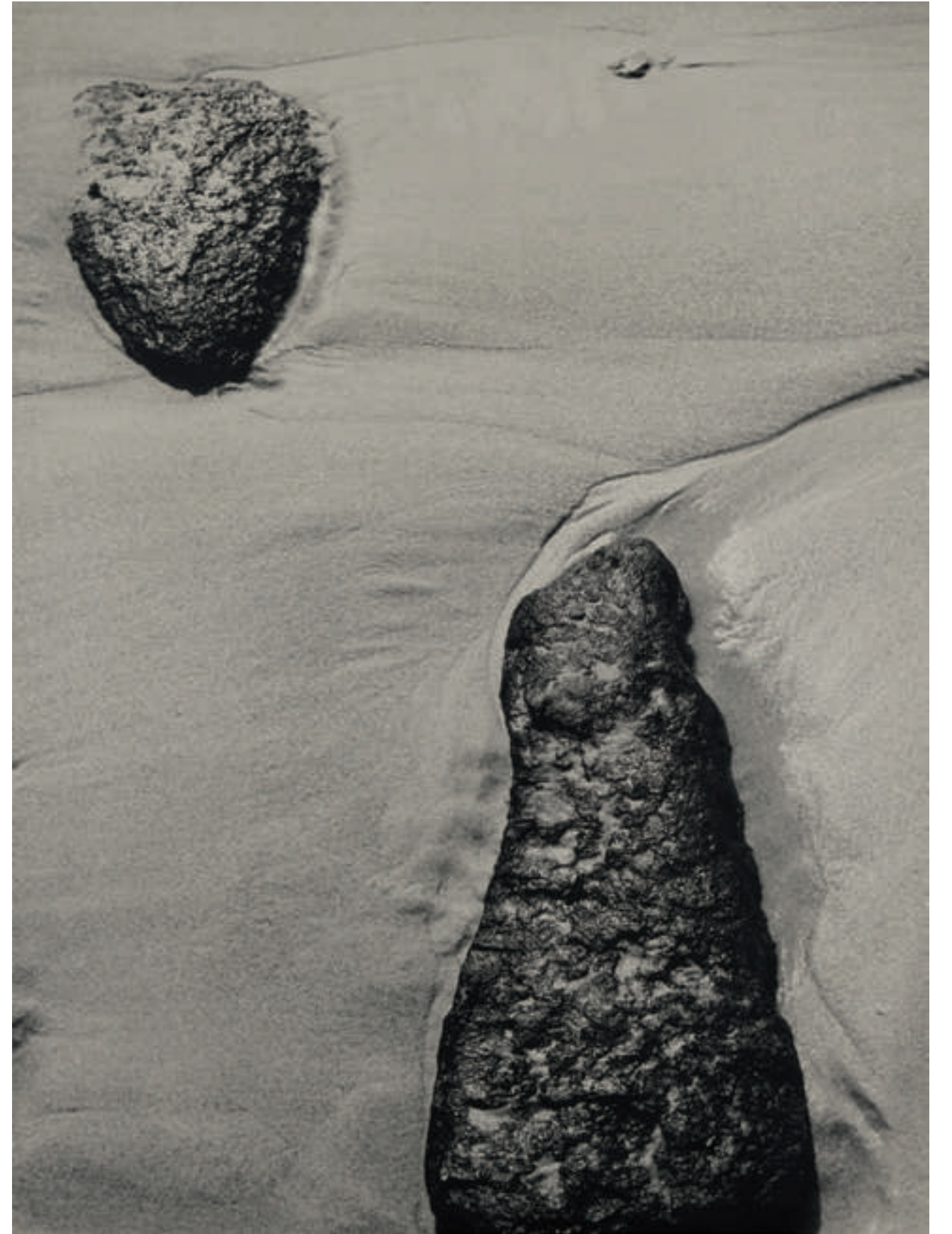


Antoon Dries



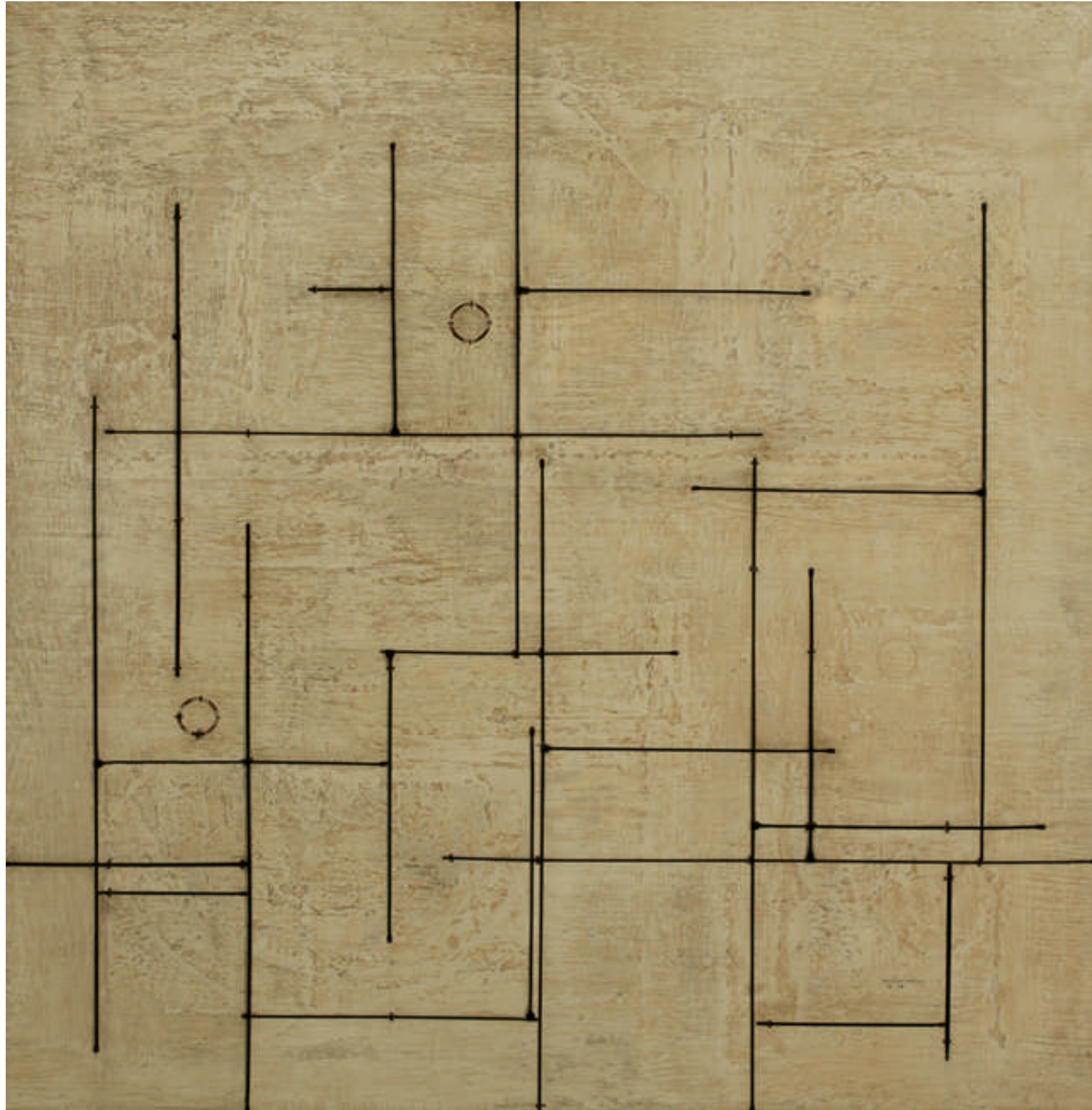


Mark Verstockt

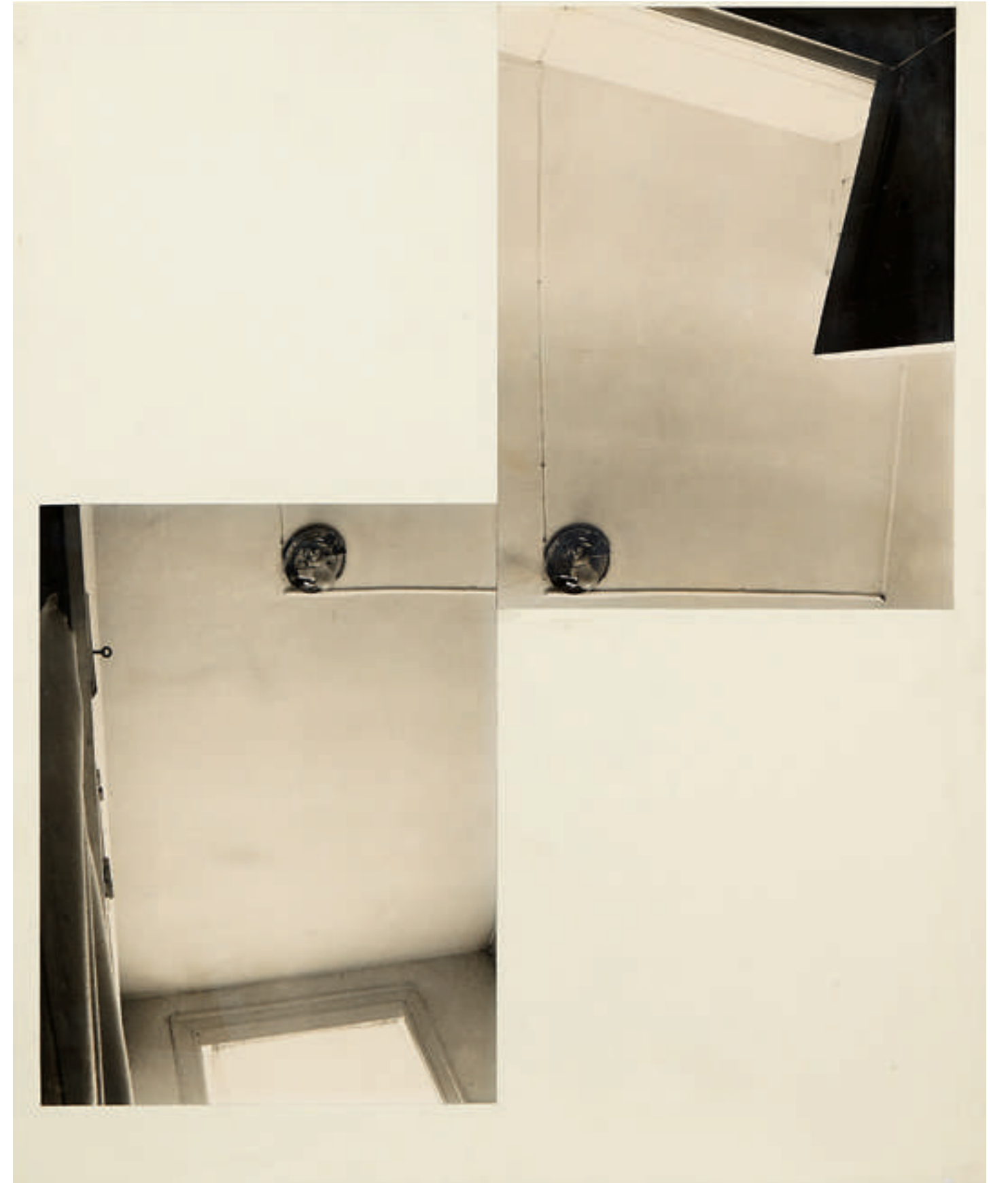


Antoon Dries





Camiel Van Breedam

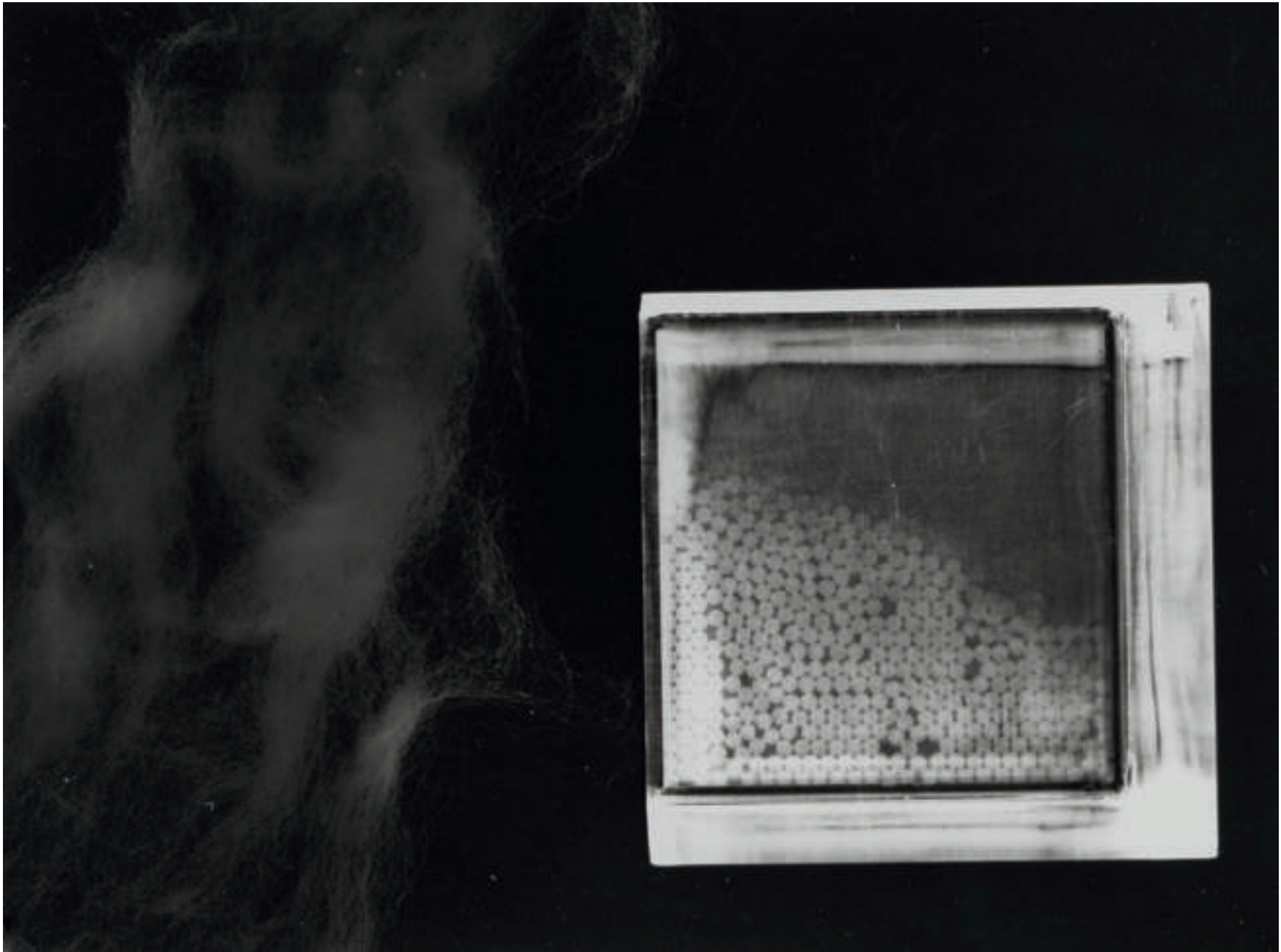
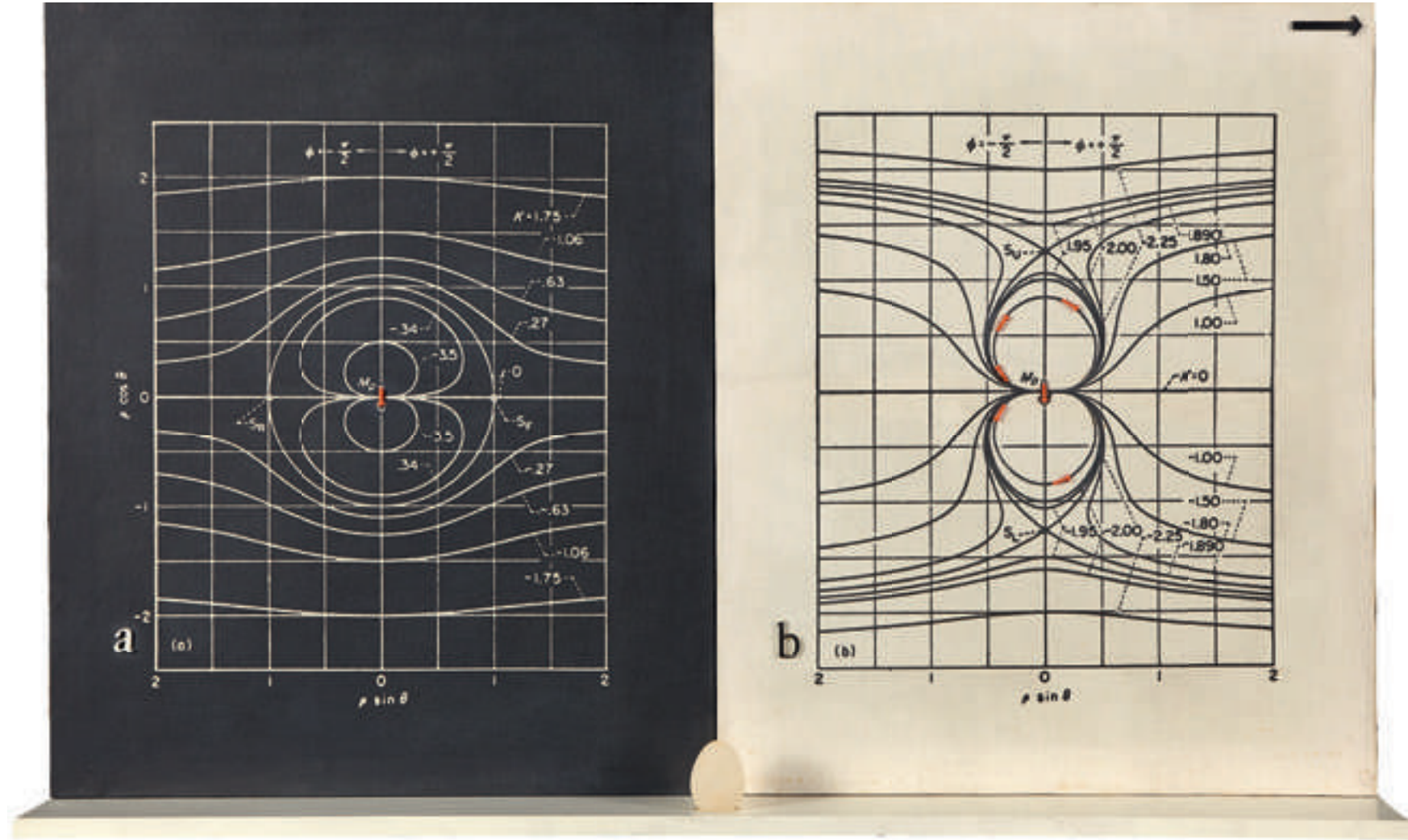


Antoon Dries

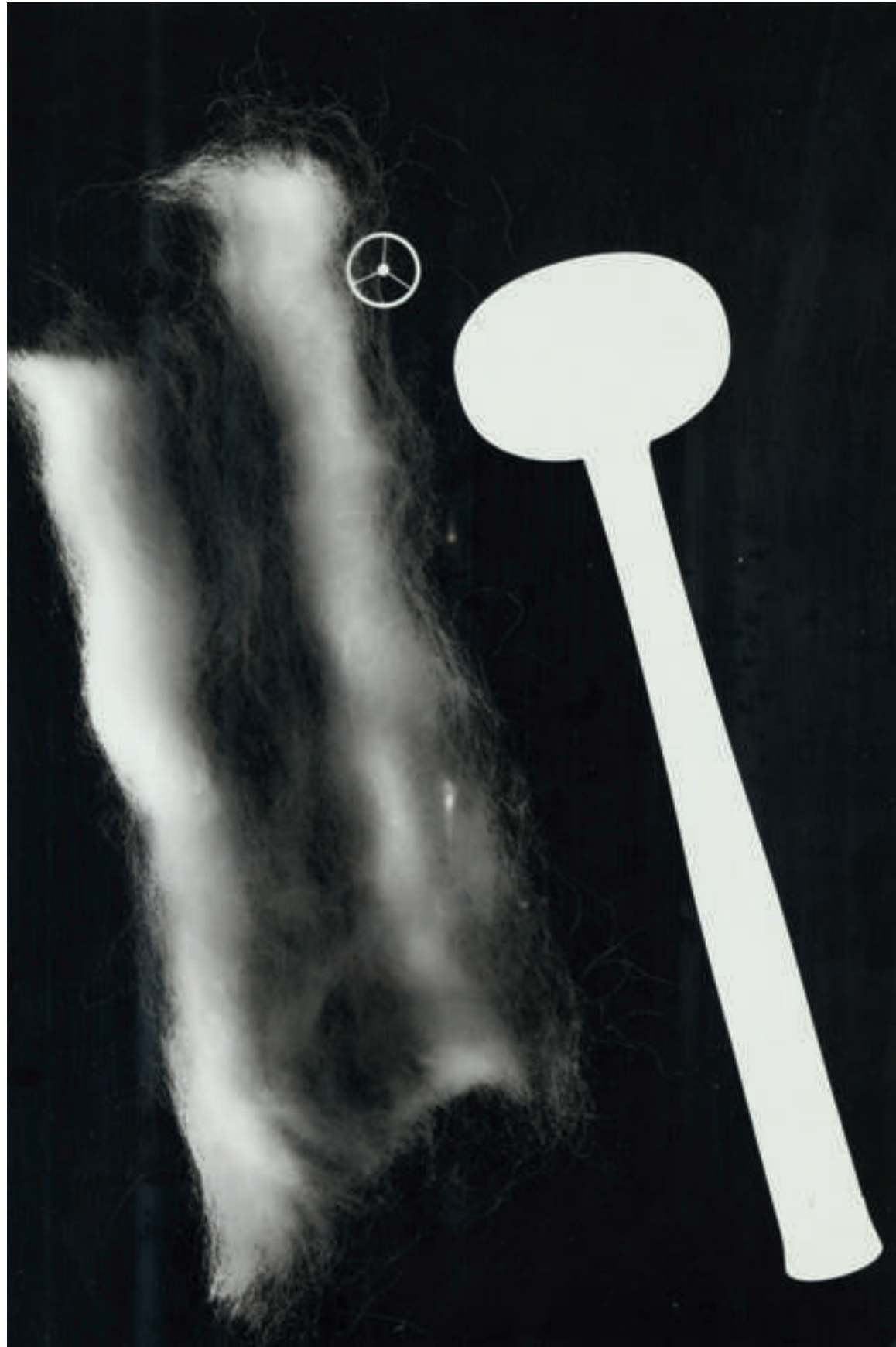












Olga Morano

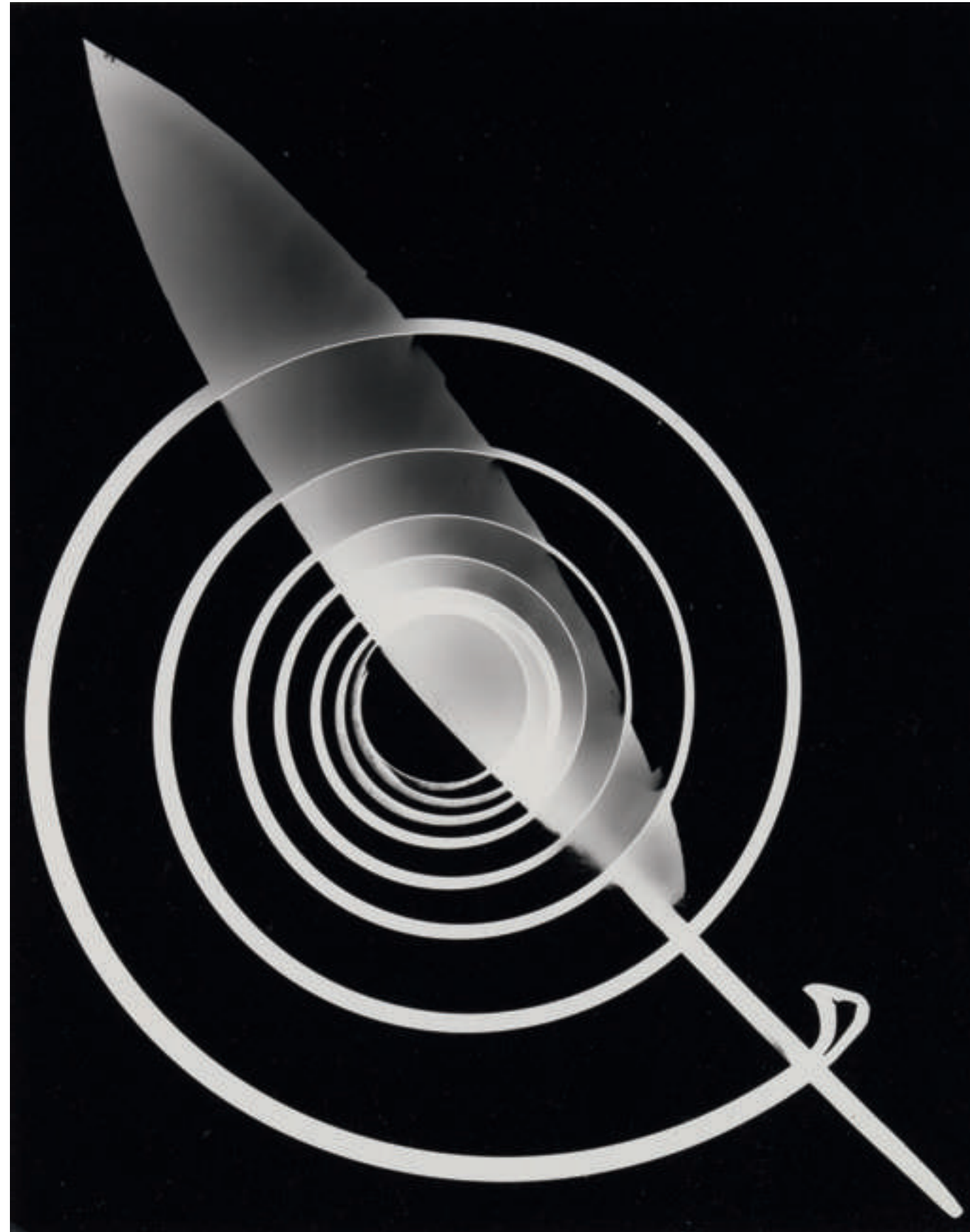


Olga Morano



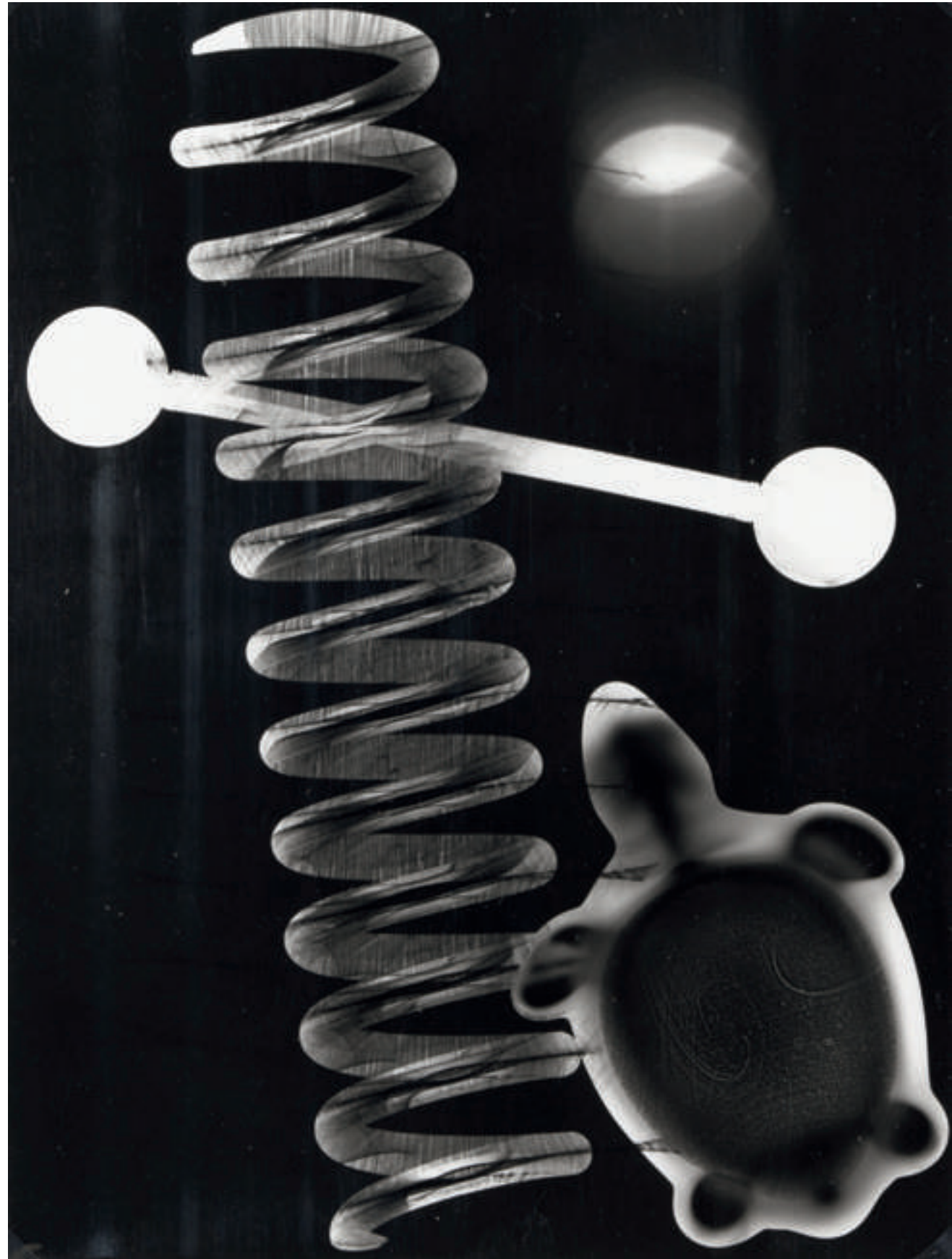
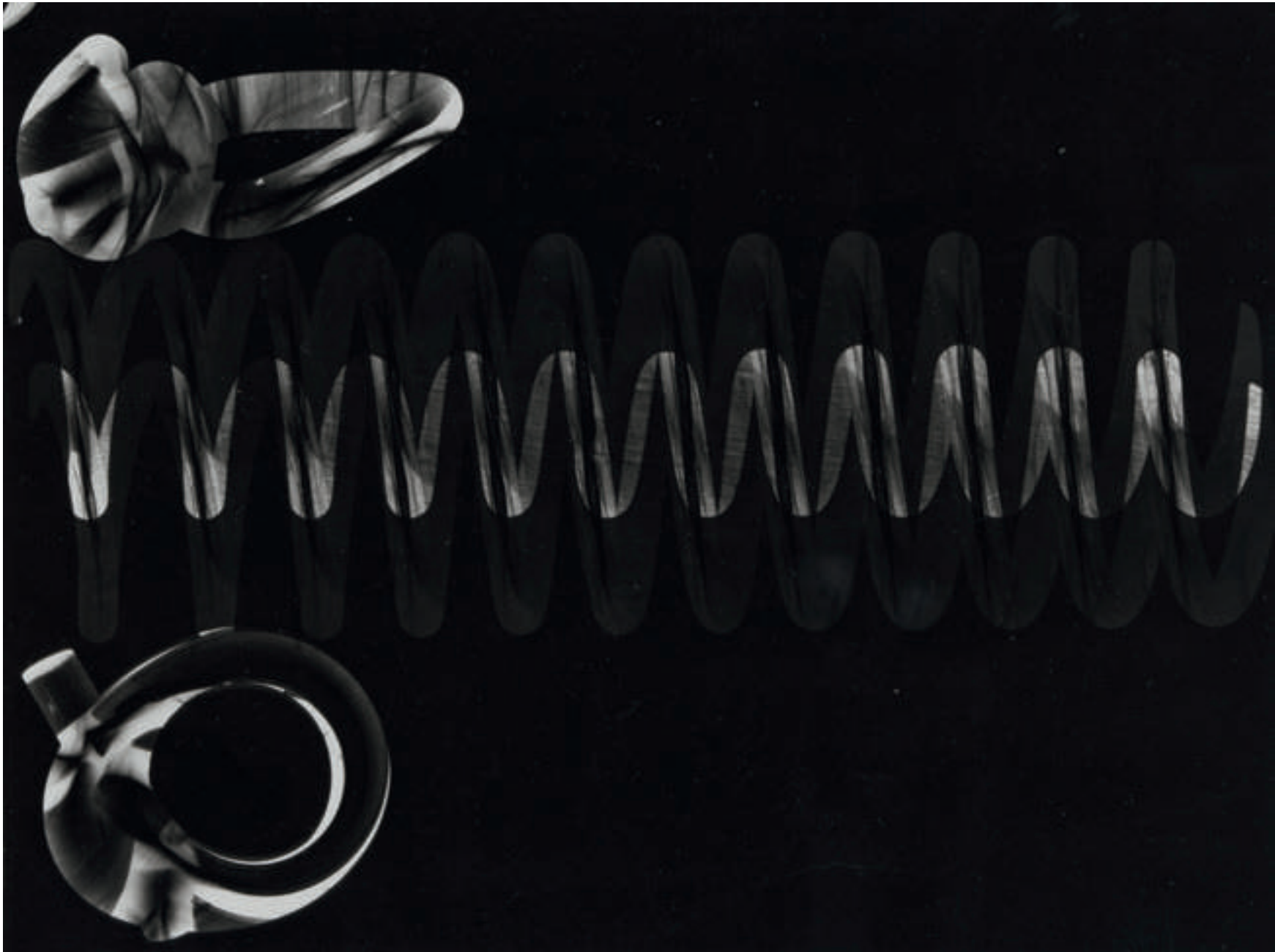


Jozef Peeters

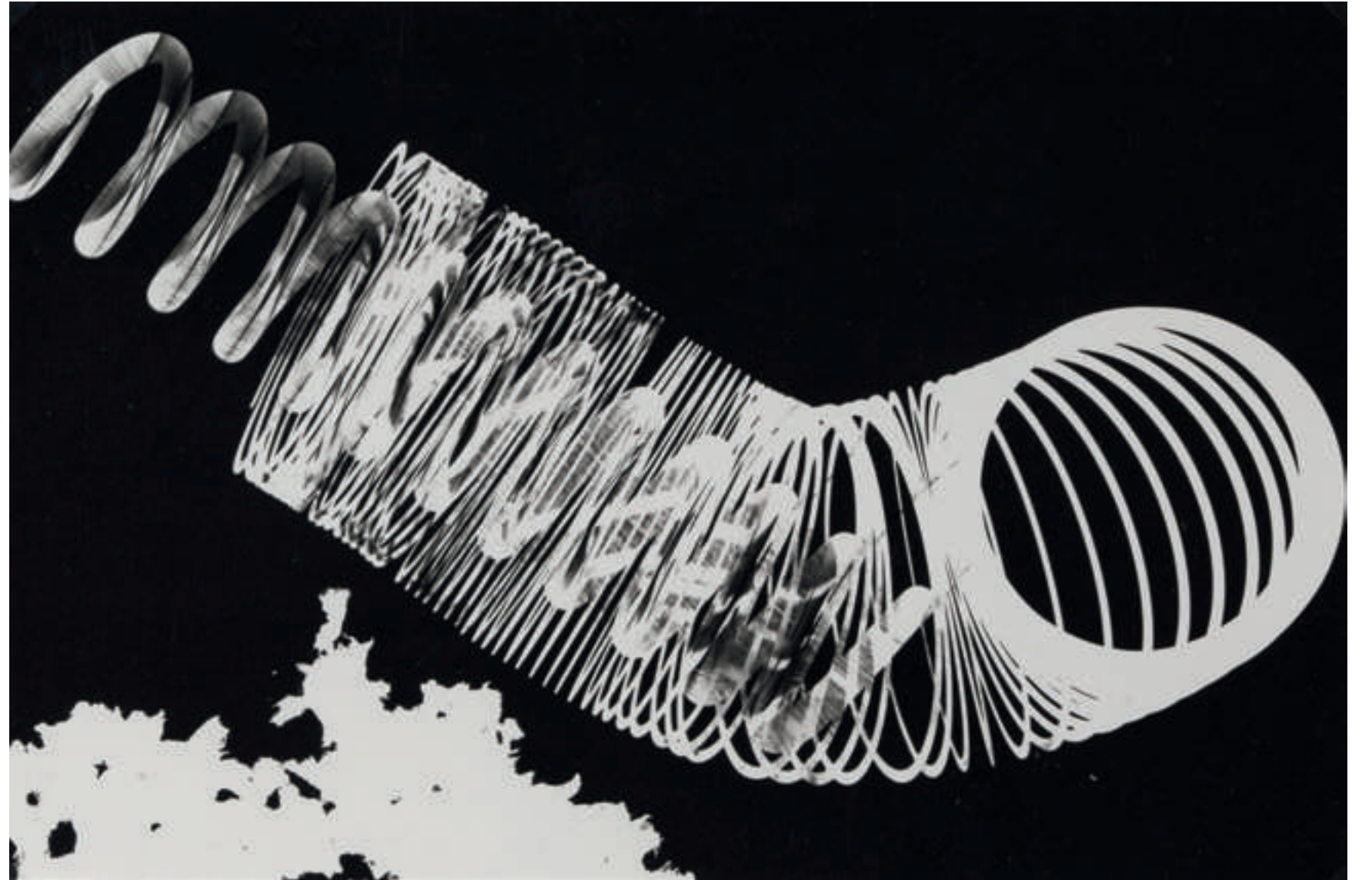
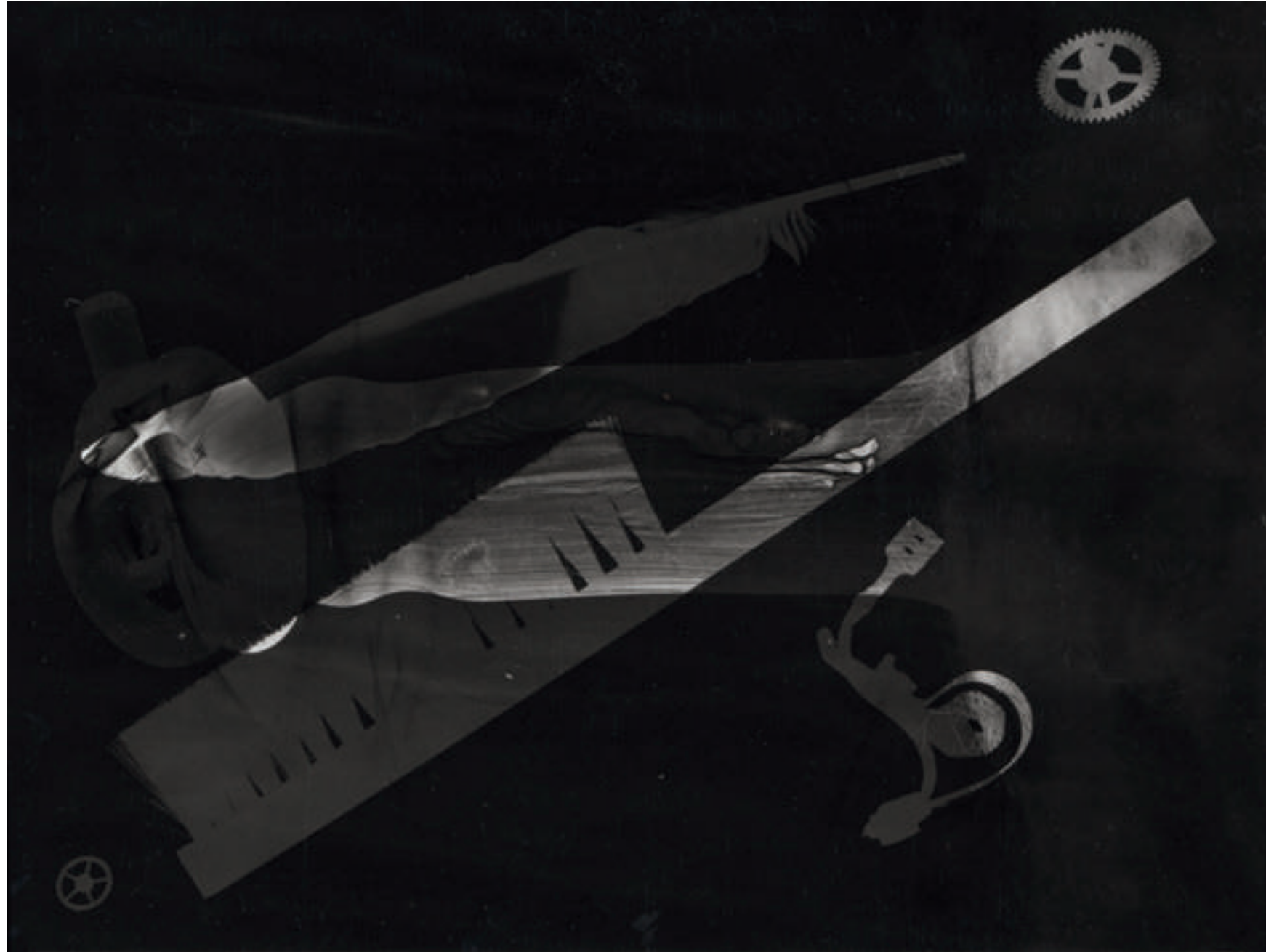


Olga Morano











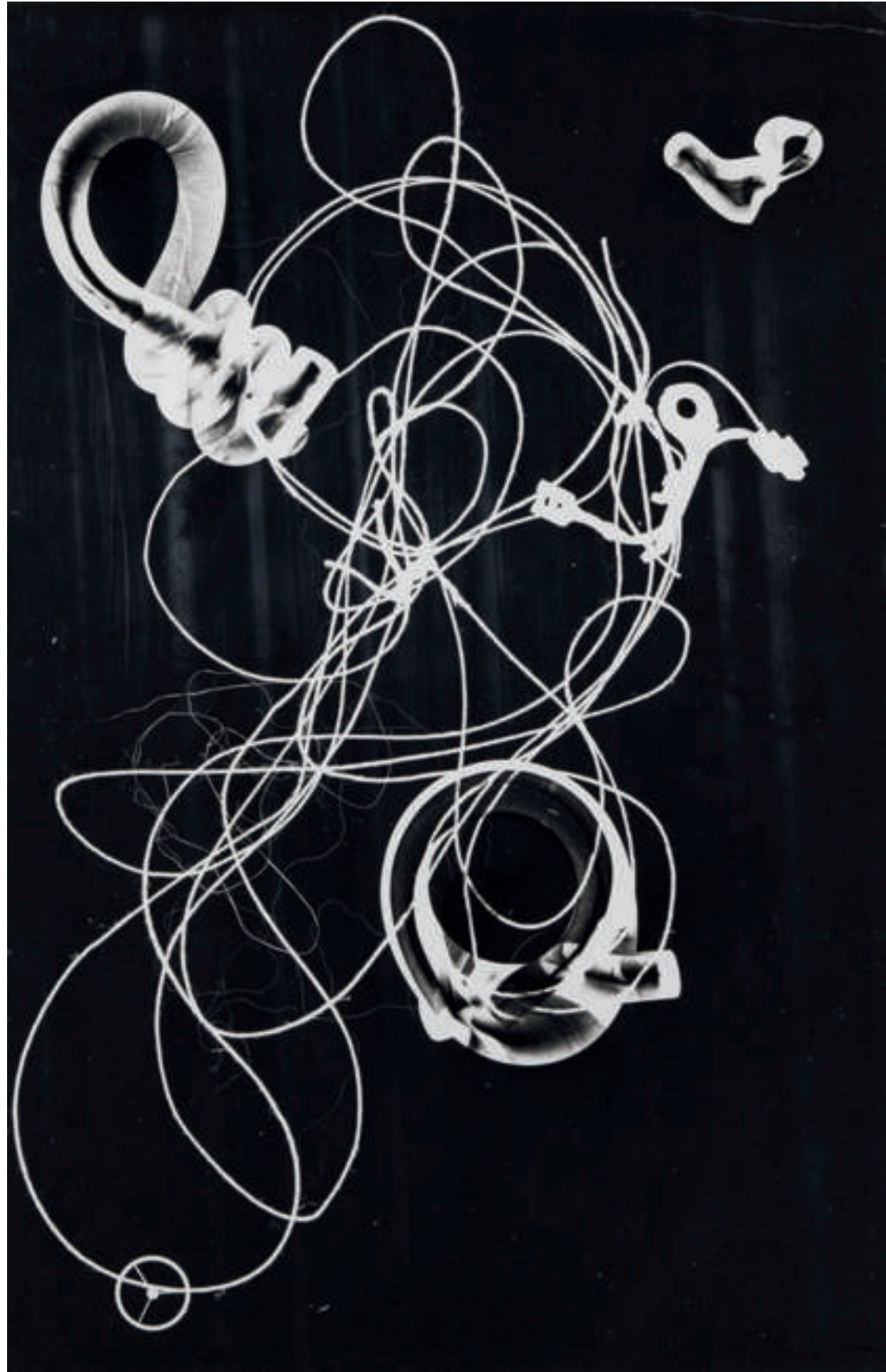


Jo Delahaut

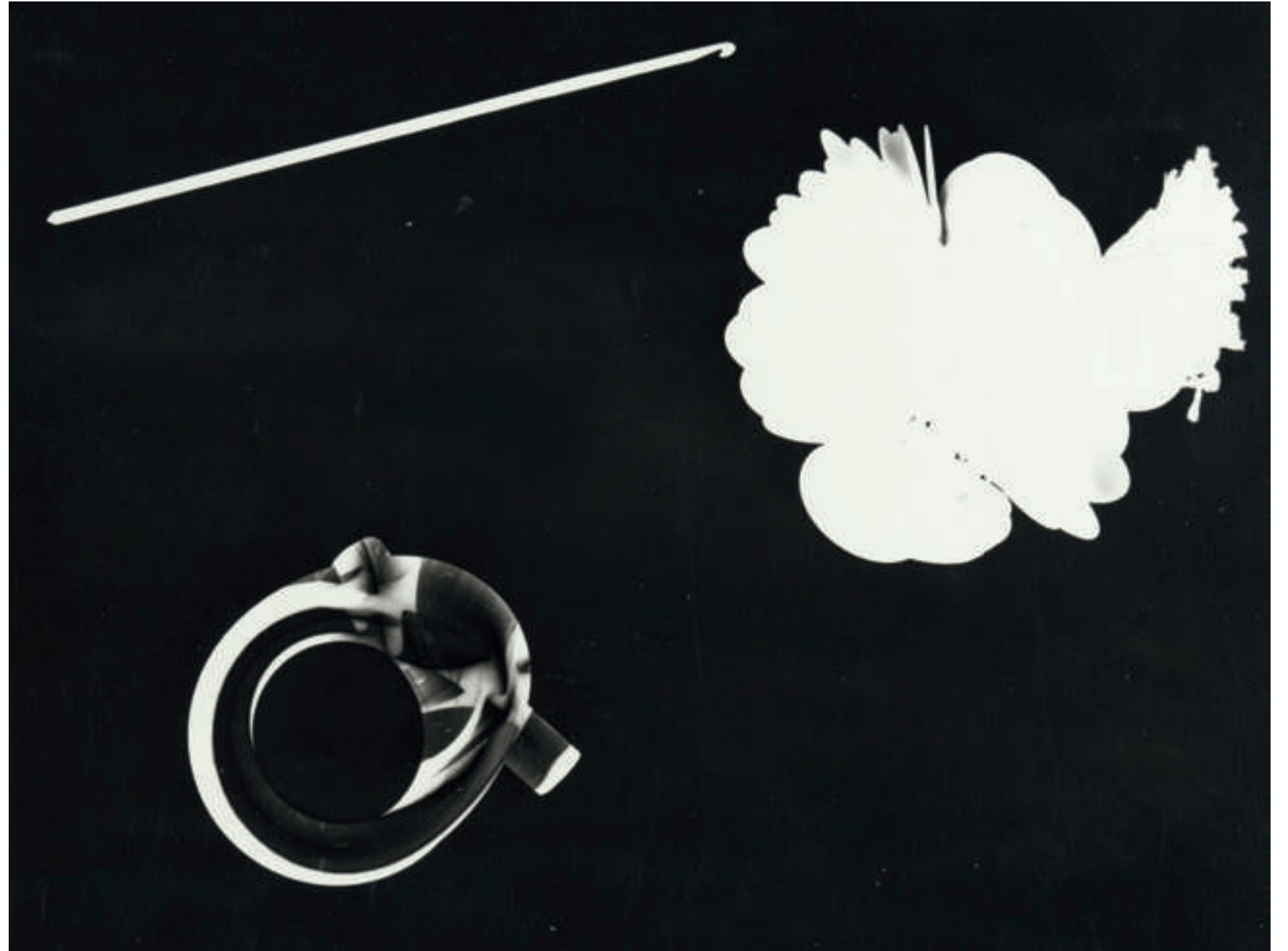


Olga Morano





Olga Morano



Olga Morano





**Paul Nougé** (1895-1967)  
*Subversion des images*, 1929-1930  
La jongleuse  
Gelatine zilverdruk

*Subversion des images*, 1929-1930  
La jongleuse  
Photo argentique



**Paul Nougé** (1895-1967)  
*Subversion des images*, 1929-1930  
Le lecteur  
Gelatine zilverdruk

*Subversion des images*, 1929-1930  
Le lecteur  
Photo argentique



**Paul Nougé** (1895-1967)  
*Subversion des images*, 1929-1930  
La naissance de l'objet  
Gelatine zilverdruk

*Subversion des images*, 1929-1930  
La naissance de l'objet  
Photo argentique



**Paul Nougé** (1895-1967)  
*Subversion des images*, 1929-1930  
Femme effrayée par une ficelle  
Gelatine zilverdruk

*Subversion des images*, 1929-1930  
Femme effrayée par une ficelle  
Photo argentique



**Paul Nougé** (1895-1967)  
*Subversion des images*, 1929-1930  
Les vendanges du sommeil  
Gelatine zilverdruk

*Subversion des images*, 1929-1930  
Les vendanges du sommeil  
Photo argentique





**Paul Nougé** (1895-1967)

*Subversion des images*, 1929-1930

Cils Coupés

Gelatine zilverdruk

*Subversion des images*, 1929-1930

Cils Coupés

Photo argentique



**Paul Nougé** (1895-1967)

*Subversion des images*, 1929-1930

Le grenier

Gelatine zilverdruk

*Subversion des images*, 1929-1930

Le grenier

Photo argentique



**E.L.T. Mesens** (1903-1971)

*Masque servant à injurier les esthètes*, ca. 1926

Gelatine zilverdruk  
355 x 220 mm  
Titel en gesigneerd

Privéverzameling

*Masque servant à injurier les esthètes*, vers 1926

Photo argentique  
355 x 220 mm  
Titré et signé

Collection privée



**Paul Nougé** (1895-1967)

*Subversion des images*, 1929-1930

Les oiseaux vous poursuivent

Gelatine zilverdruk

*Subversion des images*, 1929-1930

Les oiseaux vous poursuivent

Photo argentique



**E.L.T. Mesens** (1903-1971)

*Zonder titel*

Gelatine zilverdruk  
295 x 225 mm  
Gesigneerd met naamstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photo argentique  
295 x 225 mm  
Signé avec cachet d'artiste au verso

Collection FIBAC, Anvers



**E.L.T. Mesens** (1903-1971)

*Masque de veuve pour la valse*, ca. 1926

Gelatine zilverdruk  
385 x 230 mm  
Titel en gesigneerd

Privéverzameling

*Masque de veuve pour la valse*, vers 1926

Photo argentique  
385 x 230 mm  
Titré et signé

Collection privée



**Michel Seuphor** (1901-1999)

*Draadsculptuur*

Gelatine zilverdruk  
220 x 160 mm  
Gesigneerd

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sculpture de fil*

Photo argentique  
220 x 160 mm  
Signé

Collection FIBAC, Anvers



**Raoul Ubac** (1910-1985)

*De echtgenotes van de surrealisten*, 1940

Gesolariseerde gelatinedruk  
80 x 110 mm

*Les épouses des surréalistes*, 1940

Photo solarisée  
80 x 110 mm



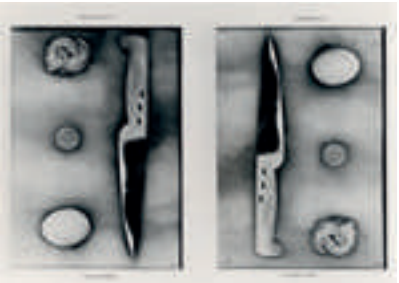
**Raoul Ubac** (1910-1985)

*Soufflage*

Gesolariseerde gelatine zilverdruk  
225 x 150 mm  
Gesigneerd

*Soufflage*

Photo solarisée  
255 x 150 mm  
Signé



**Raoul Ubac** (1910-1985)

*L'ordre alphabétique /  
La campagne nocturne*, 1941

Gelatine zilverdruk  
Elk 240 x 200 mm  
Gesigneerd en gedateerd 41

*L'ordre alphabétique /  
La campagne nocturne*, 1941

Photo argentique  
Chaque 240 x 200 mm  
Signé et daté 41



**Raoul Ubac** (1910-1985)

*Solarisation*

Gesolariseerde gelatine zilverdruk  
215 x 145 mm  
Gesigneerd

*Solarisation*

Photo solarisée  
215 x 145 mm  
Signé



**René Magritte** (1898-1967)

*La Fidelité des Images*, 1976

XV. La reine Sémiramis, 1947

16 gelatine zilverdrukken van verschillende formaten  
Genummerd en gesigneerd met de initialen van Madame Georgette Magritte

*La Fidelité des Images*, 1976

XV. La reine Sémiramis, 1947

16 photos argentique de dimensions différentes  
Numérotées et signées avec les initiales de Madame Georgette Magritte





**René Magritte** (1898-1967)

*La Fidélité des Images*, 1976

VI. La vertu récompensée, 1934

16 gelatine zilverdrukken van verschillende formaten  
Genummerd en gesigneerd met de initialen van Madame Georgette Magritte

*La Fidélité des Images*, 1976

VI. La vertu récompensée, 1934

16 photos argentique de dimensions différentes  
Numérotées et signées avec les initiales de Madame Georgette Magritte



**René Magritte** (1898-1967)

*La Fidélité des Images*, 1976

VIII. L'étoile de pierre, 1935

16 gelatine zilverdrukken van verschillende formaten  
Genummerd en gesigneerd met de initialen van Madame Georgette Magritte

*La Fidélité des Images*, 1976

VIII. L'étoile de pierre, 1935

16 photos argentique de dimensions différentes  
Numérotées et signées avec les initiales de Madame Georgette Magritt



**René Magritte** (1898-1967)

*La Fidélité des Images*, 1976

VII. Le jugement dernier, 1935

16 gelatine zilverdrukken van verschillende formaten  
Genummerd en gesigneerd met de initialen van Madame Georgette Magritte

*La Fidélité des Images*, 1976

VII. Le jugement dernier, 1935

16 photos argentique de dimensions différentes  
Numérotées et signées avec les initiales de Madame Georgette Magritt



**René Magritte** (1898-1967)

*La Fidélité des Images*, 1976

VII. Le jugement dernier, 1935

16 gelatine zilverdrukken van verschillende formaten  
Genummerd en gesigneerd met de initialen van Madame Georgette Magritte

*La Fidélité des Images*, 1976

VII. Le jugement dernier, 1935

16 photos argentique de dimensions différentes  
Numérotées et signées avec les initiales de Madame Georgette Magritt



**René Magritte** (1898-1967)

*La Fidélité des Images*, 1976

VIII. L'étoile de pierre, 1935

16 gelatine zilverdrukken van verschillende formaten  
Genummerd en gesigneerd met de initialen van Madame Georgette Magritte

*La Fidélité des Images*, 1976

VIII. L'étoile de pierre, 1935

16 photos argentique de dimensions différentes  
Numérotées et signées avec les initiales de Madame Georgette Magritt



**René Magritte** (1898-1967)

*La Fidélité des Images*, 1976

II. La mort des fantômes

16 gelatine zilverdrukken van verschillende formaten  
Genummerd en gesigneerd met de initialen van Madame Georgette Magritte

*La Fidélité des Images*, 1976

II. La mort des fantômes

16 photos argentique de dimensions différentes  
Numérotées et signées avec les initiales de Madame Georgette Magritt



**René Magritte** (1898-1967)

*La Fidélité des Images*, 1976

XI. Le bonheur du jour, 1935

16 gelatine zilverdrukken van verschillende formaten  
Genummerd en gesigneerd met de initialen van Madame Georgette Magritte

*La Fidélité des Images*, 1976

XI. Le bonheur du jour, 1935

16 photos argentique de dimensions différentes  
Numérotées et signées avec les initiales de Madame Georgette Magritte



**Marcel Lefrancq** (1916-1974)

*Quartier calme*, oktober 1938

Gelatine zilverdruk  
289 x 287 mm

Verzameling Musée de la Photographie,  
Charleroi

*Quartier calme*, octobre 1938

Photo argentique  
289 x 287 mm

Collection Musée de la Photographie,  
Charleroi



**Marcel Lefrancq** (1916-1974)

*La loi des coïncidences*, 1938

Gelatine zilverdruk  
590 x 490 mm

Verzameling Musée de la Photographie,  
Charleroi

*La loi des coïncidences*, 1938

Photo argentique  
590 x 490 mm

Collection Musée de la Photographie,  
Charleroi



**René Magritte** (1898-1967)

*La Fidélité des Images*, 1976

XII. Dieu, le huitième jour, 1937

16 gelatine zilverdrukken van verschillende formaten  
Genummerd en gesigneerd met de initialen van Madame Georgette Magritte

*La Fidélité des Images*, 1976

XII. Dieu, le huitième jour, 1937

16 photos argentique de dimensions différentes  
Numérotées et signées avec les initiales de Madame Georgette Magritte



**Marcel Lefrancq** (1916-1974)

*Éloge du carnage*, juni 1946

Gelatine zilverdruk  
295 x 400 mm

Verzameling Musée de la Photographie,  
Charleroi

*Éloge du carnage*, Juin 1946

Photo argentique  
295 x 400 mm

Collection Musée de la Photographie,  
Charleroi



**Marcel Lefrancq** (1916-1974)

*Compositie*, 1948

Gelatine zilverdruk uit portfolio:  
Marcel Lefrancq "Aux Mains de la Lumière"  
Images et poèmes, Mons, 1948  
Met 25 gelatine zilverdrukken, exemplaar 86/100  
250 x 187 mm

*Composition*, 1948

Photo argentique du portfolio :  
Marcel Lefrancq "Aux Mains de la Lumière"  
Images et poèmes, Mons, 1948  
Avec 25 photos argentique, exemplaire 86/100  
250 x 187 mm





**Marcel Lefrancq** (1916-1974)

*Zonder titel*, ca. 1947

Gelatine zilverdruk  
228 x 165 mm

Verzameling Musée de la Photographie,  
Charleroi

*Sans titre*, vers 1947

Photo argentique  
228 x 165 mm

Collection Musée de la Photographie,  
Charleroi



**Marcel Lefrancq** (1916-1974)

*Haunted eyes*, 1947

Gelatine zilverdruk  
228 x 165 mm

Verzameling Musée de la Photographie,  
Charleroi

*Haunted eyes*, 1947

Photo argentique  
228 x 165 mm

Collection Musée de la Photographie,  
Charleroi



**Paul Magritte** (1902-1975)

*Portret van Marcel Mariën*, 1938

Gelatine zilverdruk op chamois papier  
85 x 55 mm

*Portrait de Marcel Mariën*, 1938

Photo argentique sur papier chamois  
85 x 55 mm



**Marcel Lefrancq** (1916-1974)

*L'espoir par-delà la fenêtre*, ca. 1945

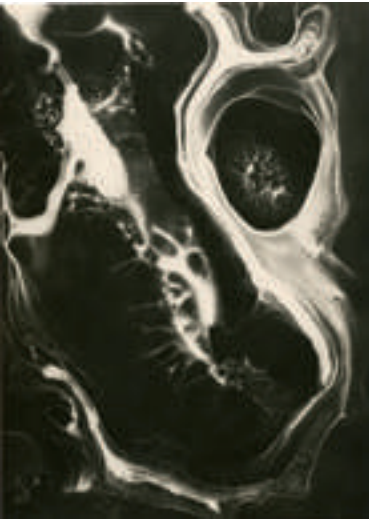
Gelatine zilverdruk  
228 x 165 mm

Verzameling Musée de la Photographie,  
Charleroi

*L'espoir par-delà la fenêtre*, vers 1945

Photo argentique  
228 x 165 mm

Collection Musée de la Photographie,  
Charleroi



**Marcel Lefrancq** (1916-1974)

*Objectivité scientifique*, ca. 1947

Gelatine zilverdruk  
228 x 165 mm

Verzameling Musée de la Photographie,  
Charleroi

*Objectivité scientifique*, vers 1947

Photo argentique  
228 x 165 mm

Collection Musée de la Photographie,  
Charleroi



**Paul Magritte** (1902-1975)

*Portret van Marcel Mariën*, 1938

Gelatine zilverdruk op chamois papier  
85 x 55 mm

*Portrait de Marcel Mariën*, 1938

Photo argentique sur papier chamois  
85 x 55 mm



**Max Servais** (1904-1990)

*C'est un peu de rêve ...*, ca. 1934

Collage  
290 x 220 mm  
Gesigneerd

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*C'est un peu de rêve ...*, vers 1934

Collage  
290 x 220 mm  
Signé

Collection FIBAC, Anvers



**Marcel Mariën** (1920-1993)

*La voix du peuple*, 1937

Fotocollage  
270 x 200 mm  
Gedateerd, getiteld en gesigneerd rechtsonder

Verzameling C. Matton, Moen

*La voix du peuple*, 1937

Photocollage  
270 x 200 mm  
Signé, daté et titre en bas à droite

Collection C. Matton, Moen



**Marcel Mariën** (1920-1993)

*Derrière ce mur de soleil...*, ca. 1950

Gelatine zilverdruk  
80 x 53 mm

Verzameling Fédération Wallonie-Bruxelles

*Derrière ce mur de soleil...*, vers 1950

Photo argentique  
80 x 53 mm

Collection Fédération Wallonie-Bruxelles



**Marcel Mariën** (1920-1993)

*Le tableau blanc*, 1953

Gelatine zilverdruk  
90 x 67 mm

Privéverzameling

*Le tableau blanc*, 1953

Photo argentique  
90 x 67 mm

Collection privée



**Marcel Mariën** (1920-1993)

*Muette et aveugle...*, 1949

Gelatine zilverdruk  
83 x 54 mm

Verzameling Fédération Wallonie-Bruxelles

*Muette et aveugle...*, 1949

Photo argentique  
83 x 54 mm

Collection Fédération Wallonie-Bruxelles



**Marcel Mariën** (1920-1993)

*Zonder titel*, 1950

Gelatine zilverdruk  
90 x 67 mm

Privéverzameling

*Sans titre*, 1950

Photo argentique  
90 x 67 mm

Collection privée





Marcel Mariën (1920-1993)

*Sans titre* ("Mon petit chou"), ca. 1947

Collage en handgeschreven tekst op papier  
300 x 220 mm  
Gesigneerd *Marcel* rechtsonder

*Sans titre* ("Mon petit chou"), vers 1947

Collage et texte manuscrit sur papier  
300 x 220 mm  
Signé *Marcel* en bas à droite



Marcel Mariën (1920-1993)

*Zonder titel* ("Mon joli petit coeur"), ca. 1947

Collage en handgeschreven tekst op papier  
300 x 210 mm  
Gesigneerd

*Sans titre* ("Mon joli petit coeur"), vers 1947

Collage et texte manuscrit sur papier  
300 x 210 mm  
Signé



Marcel Mariën (1920-1993)

*L'esprit de l'escalier*, ca. 1950

Gelatine zilverdruk  
Elk 125 x 85 mm

*L'esprit de l'escalier*, vers 1950

Photo argentique  
Chaque 125 x 85 mm



Marcel Mariën (1920-1993)

*L'esprit de l'escalier*, ca. 1950

Gelatine zilverdruk  
Elk 125 x 85 mm

*L'esprit de l'escalier*, vers 1950

Photo argentique  
Chaque 125 x 85 mm



Marcel Mariën (1920-1993)

*Zonder titel* ("Mon petit"), ca. 1947

Collage en handgeschreven tekst op papier  
300 x 210 mm  
Gesigneerd linksonder

*Sans titre* ("Mon petit"), vers 1947

Collage et texte manuscrit sur papier  
300 x 210 mm  
Signé en bas à droite



Marcel Mariën (1920-1993)

*Zonder titel* ("Ma chère toute mignonne  
CHAMELLE"), ca. 1947

Collage en handgeschreven tekst op papier  
300 x 220 mm  
Gesigneerd *Marcel* rechtsonder

*Sans titre* ("Ma chère toute mignonne  
CHAMELLE"), vers 1947

Collage et texte manuscrit sur papier  
300 x 220 mm  
Signé *Marcel* en bas à droite



Paul Joostens (1889-1960)

*Magna Penitencior*, 1955

Fotocollage  
244 x 270 mm  
Gesigneerd en gedateerd

*Magna Penitencior*, 1955

Photocollage  
244 x 270 mm  
Signé et daté



Paul Joostens (1889-1960)

*Zonder titel*, ca. 1955

Fotocollage  
350 x 250 mm  
Gesigneerd en gedateerd

*Sans titre*, vers 1955

Photocollage  
350 x 250 mm  
Signé et daté



Marcel Mariën (1920-1993)

*Zonder titel* (zelfportret), ca. 1938

Fotocollage  
135 x 85 mm

*Sans titre* (autoportrait), vers 1938

Photocollage  
135 x 85 mm



Marcel Mariën (1920-1993)

*Notre-Dame du Ponceif*, 1958

Fotocollage  
170 x 100 mm  
Gesigneerd, gedateerd *Marcel Mariën 1958* en  
titel onderaan

*Notre-Dame du Ponceif*, 1958

Photocollage  
170 x 100 mm  
Signé, daté *Marcel Mariën 1958* et titre en bas



Paul Joostens (1889-1960)

*Zonder titel*, ca. 1950-1955

Fotocollage  
320 x 250 mm  
Atelierstempel

*Sans titre*, vers 1950-1955

Photocollage  
320 x 250 mm  
Cachet d'atelier



Paul Joostens (1889-1960)

*L' Ensorceleuse*, ca. 1950

Fotocollage  
350 x 257 mm  
Getiteld en atelierstempel

*L' Ensorceleuse*, vers 1950

Photocollage  
350 x 257 mm  
*Cachet d'atelier et titré*





**Paul Joostens** (1889-1960)

*La Vie? Cruel Massacre!*

Fotocollage  
300 x 255 mm  
Getiteld

*La Vie? Cruel Massacre!*

Photocollage  
300 x 255 mm  
Titré



**Paul Joostens** (1889-1960)

*Chartres*, ca. 1950

Fotocollage  
350 x 250 mm  
Titel en gesigneerd met atelierstempel

*Chartres*, vers 1950

Photocollage  
350 x 250 mm  
Titré et signé avec cachet d'atelier



**Paul Joostens** (1889-1960)

*Temps... fugit irreparable tempus*, 1955

Fotocollage  
340 x 250 mm  
Getiteld, gesigneerd en gedateerd

*Temps... fugit irreparable tempus*, 1955

Photocollage  
340 x 250 mm  
Titré, signé et daté



**Paul Joostens** (1889-1960)

*Zonder titel*, ca. 1950

Fotocollage  
300 x 240 mm  
Gesigneerd met atelierstempel

*Sans titre*, vers 1950

Photocollage  
300 x 240 mm  
Signé avec cachet d'atelier



**Marcel Mariën** (1920-1993)  
**Leo Dohmen** (1929-1999)

*Tract Grande Baisse*, 1962

335 x 170 mm

*Tract Grande Baisse*, 1962

335 x 170 mm



**Leo Dohmen** (1929-1999)

*Les travaux forcés*, 1962

Gelatine zilverdruk  
100 x 225 mm  
Gesigneerd op keerzijde

*Les travaux forcés*, 1962

Photo argentique  
100 x 225 mm  
Signé au verso



**Leo Dohmen** (1929-1999)

*La Chute*, 1956

Gelatine zilverdruk  
150 x 135 mm  
Gesigneerd op keerzijde

*La Chute*, 1956

Photo argentique  
150 x 135 mm  
Signé au verso



**Leo Dohmen** (1929-1999)

*Zonder titel*, 1955

Fotocollage  
228 x 175 mm  
Atelierstempel op keerzijde

*Sans titre*, 1955

Photocollage  
228 x 175 mm  
Cachet d'atelier au verso



**Leo Dohmen** (1929-1999)

*Zonder titel*, 1953

Fotocollage  
230 x 175 mm  
Gesigneerd op keerzijde

*Sans titre*, 1953

Photocollage  
230 x 175 mm  
Signé au verso



**Leo Dohmen** (1929-1999)

*Les vases communicants*, 1956

Gelatine zilverdruk  
283 x 210 mm  
Portret van Gilbert Senecaut

*Les vases communicants*, 1956

Photo argentique  
283 x 210 mm  
Portrait de Gilbert Senecaut



**Leo Dohmen** (1929-1999)

*Zonder titel*, 1953

Fotocollage  
175 x 225 mm  
Gesigneerd op keerzijde

*Sans titre*, 1953

Photocollage  
175 x 225 mm  
Signé au verso



**Leo Dohmen** (1929-1999)

*Moebius*, 1954

Fotocollage  
190 x 155 mm  
Op keerzijde naamstempel, stempel Les Lèvres Nues en titel *Moebius*

*Moebius*, 1954

Photocollage  
190 x 155 mm  
Cachet d'artiste, cachet Les Lèvres Nues et titel *Moebius* au verso





**Leo Dohmen** (1929-1999)

*Zonder titel*, 1955

Fotocollage  
225 x 150 mm  
Gesigneerd

*Sans titre*, 1955

Photocollage  
225 x 150 mm  
Signé



**Leo Dohmen** (1929-1999)

*Langage des doigts*, 1955

Fotocollage  
225 x 150 mm  
Gesigneerd op keerzijde

*Langage des doigts*, 1955

Photocollage  
225 x 150 mm  
Signé au verso



**Leo Dohmen** (1929-1999)

*La Mariée Mise à la Poubelle par ses Célibataires, Même. Hommage à Marcel Duchamp*, 1961

Gelatine zilverdruk  
225 x 150 mm  
Atelierstempel op keerzijde

*La Mariée Mise à la Poubelle par ses Célibataires, Même. Hommage à Marcel Duchamp*, 1961

Photo argentique  
225 x 150 mm  
Cachet d'atelier au verso



**Leo Dohmen** (1929-1999)

*L'ambitieuse*, 1958

Gelatine zilverdruk  
220 x 150 mm  
Atelierstempel op keerzijde

*L'ambitieuse*, 1958

Photo argentique  
220 x 150 mm  
Cachet d'atelier au verso



**Leo Dohmen** (1929-1999)

*Revanche de la nuit*, 1958

Fotomontage  
Gelatine zilverdruk  
150 x 220 mm  
Gesigneerd op keerzijde

*Revanche de la nuit*, 1958

Photomontage  
Photo argentique  
150 x 220 mm  
Signé au verso



**Leo Dohmen** (1929-1999)

*La printemps*, 1956

Fotomontage  
220 x 160 mm  
Gesigneerd op keerzijde

*La printemps*, 1956

Photomontage  
220 x 160 mm  
Signé au verso



**Willy Kessels** (1898-1974)

*Boek Kessels*

Fotogrammen en foto's  
Boek: 300 x 260 mm

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Cahier Kessels*

Photogrammes et photos  
Cahier: 300 x 260 mm

Collection FIBAC, Anvers



**Willy Kessels** (1898-1974)

*Zelfportret*, 1931

Gelatine zilverdruk  
465 x 370 mm  
Gesigneerd met atelierstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Autoportrait*, 1931

Photo argentique  
465 x 370 mm  
Signé avec cachet d'atelier au verso

Collection FIBAC, Anvers



*4e Lente Salon 1958*  
*Antwerpen Mei 1958*

Catalogus  
215 x 137mm

*4eLente Salon 1958*  
*Anvers Mai 1958*

Catalogue  
215 x 137 mm



**Leo Dohmen** (1929-1999)

*Traité des sensations II*, 1955

Gelatine zilverdruk  
283 x 210 mm  
Op keerzijde naamstempel, stempel Les Lèvres Nues en titel *Traité des sensations* en datum 1955

*Traité des sensations II*, 1955

Photo argentique  
283 x 210 mm  
Cachet d'artiste, cachet Les Lèvres Nues, titel *Traité des sensations* et daté 1955 au verso



**Willy Kessels** (1898-1974)

*Boot op de Schelde*

Gelatine zilverdruk  
234 x 175 mm  
Gesigneerd met atelierstempel

*Bateau sur l'Escaut*

Photo argentique  
234 x 175 mm  
Signé avec cachet d'atelier



**Willy Kessels** (1898-1974)

*Antwerpen-Haven*

Fotocollage  
247 x 170 mm  
Gesigneerd met atelierstempel

*Anvers-Port*

Photocollage  
247 x 170 mm  
Signé avec cachet d'atelier





**Willy Kessels** (1898-1974)

*Zonder titel*

Fotogram  
170 x 120 mm  
Gesigneerd met atelierstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photogramme  
170 x 120 mm  
Signé avec cachet d'atelier au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Willy Kessels** (1898-1974)

*Zonder titel*

Fotogram  
170 x 120 mm  
Gesigneerd met atelierstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photogramme  
170 x 120 mm  
Signé avec cachet d'atelier au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Willy Kessels** (1898-1974)

*Zonder titel*

Fotogram  
227 x 170 mm  
Gesigneerd met atelierstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photogramme  
227 x 170 mm  
Signé avec cachet d'atelier au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Willy Kessels** (1898-1974)

*Zonder titel*

Fotogram  
227 x 170 mm  
Gesigneerd met atelierstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photogramme  
227 x 170 mm  
Signé avec cachet d'atelier au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Willy Kessels** (1898-1974)

*Zonder titel*

Fotogram  
235 x 170 mm  
Gesigneerd met atelierstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photogramme  
235 x 170 mm  
Signé avec cachet d'atelier au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Willy Kessels** (1898-1974)

*Zonder titel*

Fotogram  
230 x 160 mm  
Gesigneerd met atelierstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photogramme  
230 x 160 mm  
Signé avec cachet d'atelier au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Willy Kessels** (1898-1974)

*Zonder titel*

Fotogram  
235 x 170 mm  
Gesigneerd met atelierstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photogramme  
235 x 170 mm  
Signé avec cachet d'atelier au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Willy Kessels** (1898-1974)

*Zonder titel*

Fotogram  
227 x 165 mm  
Gesigneerd met atelierstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photogramme  
227 x 165 mm  
Signé avec cachet d'atelier au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Willy Kessels** (1898-1974)

*Zonder titel*

Fotogram  
170 x 227 mm  
Gesigneerd met atelierstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photogramme  
170 x 227 mm  
Signé avec cachet d'atelier au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Willy Kessels** (1898-1974)

*Zonder titel*

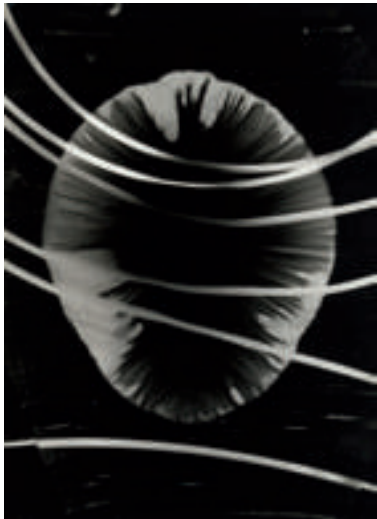
Fotogram  
170 x 227 mm  
Gesigneerd met atelierstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photogramme  
170 x 227 mm  
Signé avec cachet d'atelier au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Willy Kessels** (1898-1974)

*Zonder titel*

Fotogram  
177 x 125 mm  
Gesigneerd met atelierstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photogramme  
177 x 125 mm  
Signé avec cachet d'atelier au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Willy Kessels** (1898-1974)

*Zonder titel*

Fotogram  
177 x 125 mm  
Gesigneerd met atelierstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photogramme  
177 x 125 mm  
Signé avec cachet d'atelier au verso

Collection FIBAC, Anvers





**Willy Kessels** (1898-1974)

*Zonder titel*

Fotogram  
120 x 90 mm  
Gesigneerd met atelierstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photogramme  
120 x 90 mm  
Signé avec cachet d'atelier au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Willy Kessels** (1898-1974)

*Zonder titel*

Fotogram  
170 x 227 mm  
Gesigneerd met atelierstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photogramme  
170 x 227 mm  
Signé avec cachet d'atelier au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Willy Kessels** (1898-1974)

*Zonder titel*

Fotogram  
82 x 235 mm  
Gesigneerd met atelierstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photogramme  
82 x 235 mm  
Signé avec cachet d'atelier au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Willy Kessels** (1898-1974)

*Zonder titel*

Fotogram  
227 x 170 mm  
Gesigneerd met atelierstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photogramme  
227 x 170 mm  
Signé avec cachet d'atelier au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Willy Kessels** (1898-1974)

*Zonder titel*

Fotogram  
175 x 115 mm  
Gesigneerd met atelierstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photogramme  
175 x 115 mm  
Signé avec cachet d'atelier au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Willy Kessels** (1898-1974)

*Zonder titel*

Gelatine zilverdruk  
77 x 235 mm  
Gesigneerd met atelierstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photo argentique  
77 x 235 mm  
Signé avec cachet d'atelier au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Willy Kessels** (1898-1974)

*Zonder titel*

Fotogram  
180 x 130 mm  
Gesigneerd met atelierstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photogramme  
180 x 130 mm  
Signé avec cachet d'atelier au verso

Collection FIBAC, Anvers



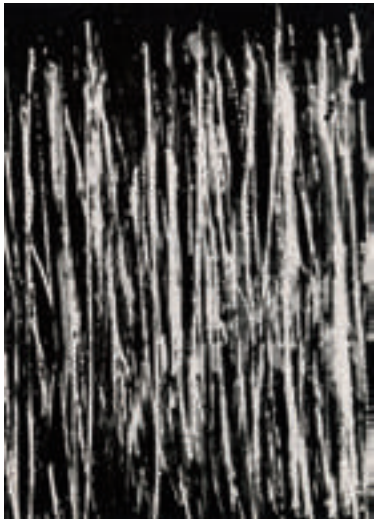
**Willy Kessels** (1898-1974)

*Abstractie*

Gelatine zilverdruk  
230 x 148 mm  
Gesigneerd met atelierstempel op keerzijde

*Abstraction*

Photo argentique  
230 x 148 mm  
Signé avec cachet d'atelier au verso.



**Willy Kessels** (1898-1974)

*Zonder titel*

Fotogram  
217 x 155 mm  
Gesigneerd met atelierstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photogramme  
217 x 155 mm  
Signé avec cachet d'atelier au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Willy Kessels** (1898-1974)

*Zonder titel*

Fotogram  
177 x 235 mm  
Gesigneerd met atelierstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photogramme  
177 x 235 mm  
Signé avec cachet d'atelier au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Marthe Wéry** (1930-2005)

*Zonder titel*, 2002

Acryl op aluminium  
1750 x 1500 mm  
Gesigneerd en gedateerd op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*, 2002

Acrylique sur aluminium  
1750 x 1500 mm  
Signé et daté au verso

Collection Fibac, Anvers



**Marc Mendelson** (1915-2013)

*Lichtexperiment*, ca. 1950

Gelatine zilverdruk  
69 x 95 mm

*Expérience avec lumière*, vers 1950

Photo argentique  
69 x 95 mm





**Marc Mendelson** (1915-2013)

*Lichtexperiment*, ca. 1950

Gelatine zilverdruk  
69 x 95 mm

*Expérience avec lumière*, vers 1950

Photo argentique  
69 x 95 mm



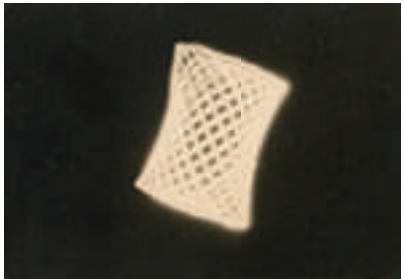
**Marc Mendelson** (1915-2013)

*Lichtexperiment*, ca. 1950

Gelatine zilverdruk  
69 x 95 mm

*Expérience avec lumière*, vers 1950

Photo argentique  
69 x 95 mm



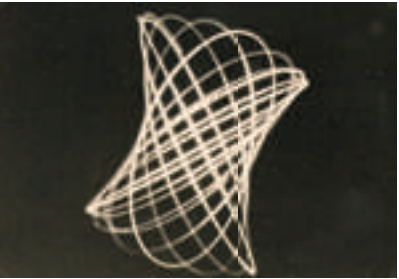
**Marc Mendelson** (1915-2013)

*Lichtexperiment*, ca. 1950

Gelatine zilverdruk  
69 x 95 mm

*Expérience avec lumière*, vers 1950

Photo argentique  
69 x 95 mm



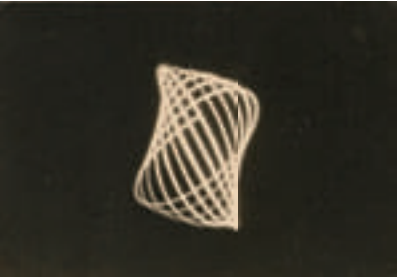
**Marc Mendelson** (1915-2013)

*Lichtexperiment*, ca. 1950

Gelatine zilverdruk  
69 x 95 mm

*Expérience avec lumière*, vers 1950

Photo argentique  
69 x 95 mm



**Marc Mendelson** (1915-2013)

*Lichtexperiment*, ca. 1950

Gelatine zilverdruk  
69 x 95 mm

*Expérience avec lumière*, vers 1950

Photo argentique  
69 x 95 mm



**Marc Mendelson** (1915-2013)

*Lichtexperiment*, ca. 1950

Gelatine zilverdruk  
69 x 95 mm

*Expérience avec lumière*, vers 1950

Photo argentique  
69 x 95 mm



**Marc Mendelson** (1915-2013)

*Lichtexperiment*, ca. 1950

Gelatine zilverdruk  
69 x 95 mm

*Expérience avec lumière*, vers 1950

Photo argentique  
69 x 95 mm



**Julien Coulommier** (1922-2014)

*Zonder titel*

Gelatine zilverdruk  
390 x 284 mm  
Gesigneerd op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photo argentique  
390 x 284 mm  
Signé au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Julien Coulommier** (1922-2014)

*Zonder titel*

Fotogram  
285 x 385 mm  
Gesigneerd op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photogramme  
285 x 385 mm  
Signé au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Julien Coulommier** (1922-2014)

*Zonder titel*

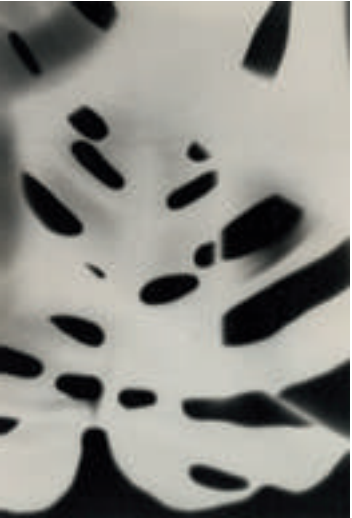
Fotogram  
225 x 165 mm  
Gesigneerd

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photogramme  
225 x 165 mm  
Signé

Collection FIBAC, Anvers



**Julien Coulommier** (1922-2014)

*Zonder titel*

Fotogram  
415 x 290 mm  
Gesigneerd op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photogramme  
415 x 290 mm  
Signé au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Julien Coulommier** (1922-2014)

*Zonder titel*

Gelatine zilverdruk  
225 x 165 mm  
Gesigneerd op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photo argentique  
225 x 165 mm  
Signé au verso

Collection FIBAC, Anvers





**Julien Coulommier** (1922-2014)

*Constellation*, 1956

Fotogram  
285 x 385 mm  
Gesigneerd op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Constellation*, 1956

Photogramme  
285 x 385 mm  
Signé au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Julien Coulommier** (1922-2014)

*Haiku*

Gelatine zilverdruk  
220 x 175 mm  
Uit de portfolio  
*Onde convergente* (éditions Contretype, 1995)  
20 genummerde exemplaren + 5 HC I-V

*Haiku*

Photo argentique  
220 x 175 mm  
Du portfolio *Onde convergente* (éditions Contretype, 1995)  
20 exemplaires numérotés + 5 HC I-V



**Julien Coulommier** (1922-2014)

*Le carré blanc*

Gelatine zilverdruk  
210 x 170 mm  
Uit de portfolio  
*Onde convergente* (éditions Contretype, 1995)  
20 genummerde exemplaren + 5 HC I-V

*Le carré blanc*

Photo argentique  
210 x 170 mm  
Du portfolio *Onde convergente* (éditions Contretype, 1995)  
20 exemplaires numérotés + 5 HC I-V



**Julien Coulommier** (1922-2014)

*Zonder titel*

Gelatine zilverdruk  
390 x 290 mm  
Gesigneerd op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photo argentique  
390 x 290 mm  
Signé au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Julien Coulommier** (1922-2014)

*D'ici au vide*, 1956

Gelatine zilverdruk  
230 x 200 mm  
Uit de portfolio  
*Onde convergente* (éditions Contretype, 1995)  
20 genummerde exemplaren + 5 HC I-V

*D'ici au vide*, 1956

Photo argentique  
230 x 200 mm  
Du portfolio *Onde convergente* (éditions Contretype, 1995)  
20 exemplaires numérotés + 5 HC I-V



**Serge Vandercam** (1924-2005)

*Images inventées*

Affiche  
430 x 285 mm  
Ontwerp van Serge Vandercam

*Images inventées*

Affiche  
430 x 285 mm  
Projet de Serge Vandercam



**Serge Vandercam** (1924-2005)

*Zonder titel*

Gelatine zilverdruk  
330 x 265 mm  
Gesigneerd *Serge V* onderaan op keerzijde

*Sans titre*

Photo argentique  
330 x 265 mm  
Signé *Serge V* en bas au verso



**Serge Vandercam** (1924-2005)

*Zonder titel*

Fotogram  
179,5 x 129 mm  
Gesigneerd met naamstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photogramme  
179,5 x 129 mm  
Signé avec cachet d'artiste au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Serge Vandercam** (1924-2005)

*Zonder titel*

Fotogram  
425 x 380 mm  
Gesigneerd met naamstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photogramme  
425 x 380 mm  
Signé avec cachet d'artiste au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Serge Vandercam** (1924-2005)

*Photographies et photo-collages*, 1953

Uitnodigingskaart voor tentoonstelling in  
galerie Aujourd'hui, Brussel, 27 nov-17 dec 1953  
115 x 140 mm

*Photographies et photo-collages*, 1953

Carton d'invitation pour l'exposition à la galerie  
Aujourd'hui, Bruxelles, 27 nov-17 déc 1953  
115 x 140 mm



**Serge Vandercam** (1924-2005)

*Zonder titel*

Fotogram  
298 x 240 mm  
Gesigneerd met naamstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photogramme  
298 x 240 mm  
Signé avec cachet d'artiste au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Serge Vandercam** (1924-2005)

*Zonder titel*

Gelatine zilverdruk  
300 x 240 mm  
Naamstempel op keerzijde

*Sans titre*

Photo argentique  
300 x 240 mm  
Cachet d'artiste au verso





**Serge Vandercam** (1924-2005)

*Zonder titel*

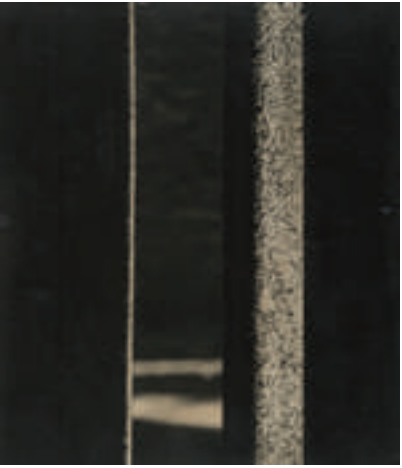
Gelatine zilverdruk  
300 x 390 mm  
Gesigneerd met naamstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photo argentique  
300 x 390 mm  
Signé avec cachet d'artiste au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Serge Vandercam** (1924-2005)

*Zonder titel*

Gelatine zilverdruk  
225 x 260 mm  
Gesigneerd met naamstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photo argentique  
225 x 260 mm  
Signé avec cachet d'artiste au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Serge Vandercam** (1924-2005)

*Zonder titel*

Fotogram  
240 x 180 mm  
Naamstempel op keerzijde

*Sans titre*

Photogramme  
240 x 180 mm  
Cachet d'artiste au verso



**Serge Vandercam** (1924-2005)

*Zonder titel*

Fotogram  
242 x 180 mm  
Gesigneerd met naamstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photogramme  
242 x 180 mm  
Signé avec cachet d'artiste au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Serge Vandercam** (1924-2005)

*Zonder titel*

Gelatine zilverdruk  
300 x 240 mm

*Sans titre*

Photo argentique  
300 x 240 mm



**Serge Vandercam** (1924-2005)

*Zonder titel*

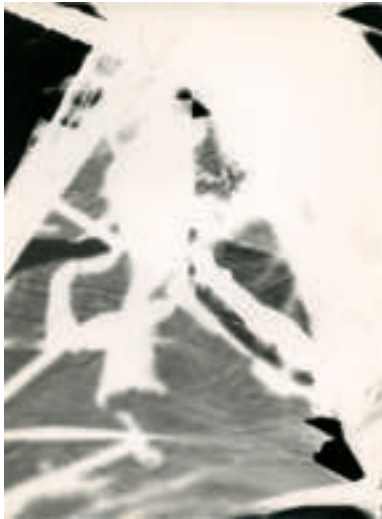
Gelatine zilverdruk  
500 x 405 mm  
Gesigneerd met naamstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photo argentique  
500 x 405 mm  
Signé avec cachet d'artiste au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Serge Vandercam** (1924-2005)

*Zonder titel*

Fotogram  
240 x 180 mm  
Naamstempel op keerzijde en een reeks schetsen in potlood

*Sans titre*

Photogramme  
240 x 180 mm  
Cachet d'artiste au verso et quelques croquis au crayon



**Serge Vandercam** (1924-2005)

*Zonder titel*

Fotogram  
298 x 238 mm  
Gesigneerd met naamstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photogramme  
298 x 238 mm  
Signé avec cachet d'artiste au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Serge Vandercam** (1924-2005)

*Zonder titel*

Gelatine zilverdruk bewerkt met inkt  
180 x 240 mm  
Naamstempel op keerzijde

*Sans titre*

Photo argentique modifiée avec l'encre  
180 x 240 mm  
Cachet d'artiste au verso



**Serge Vandercam** (1924-2005)

*Zonder titel*

Tekening rechtstreeks op gelatine zilverpapier  
240 x 180 mm  
Naamstempel op keerzijde

*Sans titre*

Dessin directement sur papier argentique  
240 x 180 mm  
Cachet d'artiste au verso



**Serge Vandercam** (1924-2005)

*Zonder titel*, 1948

Fotogram op gelatine zilverpapier  
270 x 210 mm  
Gesigneerd en gedateerd *Serge V 1948* linksonder op keerzijde

*Sans titre*, 1948

Photogramme sur papier argentique  
270 x 210 mm  
Signé et daté *Serge V 1948* en bas à gauche au verso

Collection FIBAC, Anvers







**Serge Vandercam** (1924-2005)

*Zonder titel*, 1948

Fotogram op gelatine zilverpapier  
270 x 210 mm  
Gesigneerd en gedateerd *Serge V 1948*  
linksonder op keerzijde

*Sans titre*, 1948

Photogramme sur papier argentine  
270 x 210 mm  
Signé et daté *Serge V 1948* en bas  
à gauche au verso



**Serge Vandercam** (1924-2005)

*Zonder titel*

Gelatine zilverdruk met inkt bewerkt  
180 x 240 mm  
Gesigneerd *Serge V* onderaan

Verzameling Maurice en Caroline Verbaet,  
Antwerpen

*Sans titre*

Photo argentine modifiée avec encre  
180 x 240 mm  
Signé *Serge V* en bas

Collection Maurice et Caroline Verbaet,  
Anvers



**Serge Vandercam** (1924-2005)

*Zonder titel*

Gelatine zilverdruk bewerkt met inkt  
240 x 180 mm  
Naamstempel op keerzijde

*Sans titre*

Photo argentine modifiée avec encre  
240 x 180 mm  
Cachet d'artiste au verso



**Serge Vandercam** (1924-2005)

*Zonder titel*

Gelatine zilverdruk met inkt bewerkt  
180 x 240 mm

Verzameling Maurice en Caroline Verbaet,  
Antwerpen

*Sans titre*

Photo argentine modifiée avec encre  
180 x 240 mm

Collection Maurice et Caroline Verbaet,  
Anvers



**Serge Vandercam** (1924-2005)

*Zonder titel*

Gelatine zilverdruk met inkt bewerkt  
180 x 240 mm

Verzameling Maurice en Caroline Verbaet,  
Antwerpen

*Sans titre*

Photo argentine modifiée avec encre  
180 x 240 mm

Collection Maurice et Caroline Verbaet,  
Anvers



**Serge Vandercam** (1924-2005)

*Zonder titel*

Collage op foto  
360 x 250 mm  
Gesigneerd met naamstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Collage sur photo  
360 x 250 mm  
Signé avec cachet d'artiste au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Serge Vandercam** (1924-2005)

*Zonder titel*

Fotogram op gelatine zilverpapier  
240 x 180 mm  
Gesigneerd op keerzijde

*Sans titre*

Photogramme sur papier argentine  
240 x 180 mm  
Signé au verso



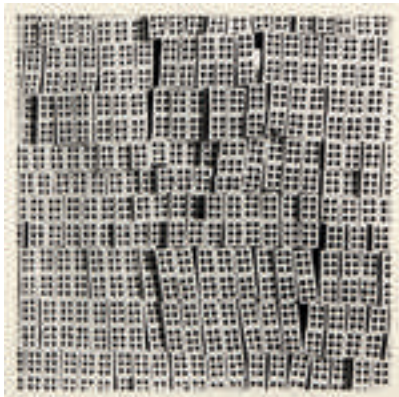
**Roland d'Ursel** (1926-2006)

*Compositie met portretten van kunstenaars*, 1950

Collage met 19 foto's  
695 x 795 mm  
Gesigneerd

*Composition avec portraits d'artistes*, 1950

Collage avec 19 photos  
695 x 795 mm  
Signé



**Corneille Hannoset** (1926-1997)

*Sans titre*, 1950

Photo argentine  
605 x 508 mm  
Op keerzijde etiket *Photo Corneille Hannoset*

*Zonder titel*, 1950

Gelatine zilverdruk  
605 x 508 mm  
Etiquette *Photo Corneille Hannoset* au verso



**Willy Anthoons** (1911-1982)

*Zonder titel*

Gelatine zilverdruk  
400 x 315 mm  
Gesigneerd

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photo argentine  
400 x 315 mm  
Signé

Collection FIBAC, Anvers



**Corneille Hannoset** (1926-1997)

*Zonder titel, (sculptuur met camera)*, 1950

Gelatine zilverdruk  
605 x 508 mm  
Op keerzijde etiket *Photo Corneille Hannoset*

*Sans titre, (Sculpture avec camera)*, 1950

Photo argentine  
605 x 508 mm  
Etiquette *Photo Corneille Hannoset* au verso



**Corneille Hannoset** (1926-1997)

*Zonder titel*

Gelatine zilverdruk  
610 x 510 mm  
Op 5 exemplaren  
Op keerzijde etiket *Photo Corneille Hannoset*

*Sans titre*

Photo argentine  
610 x 510 mm  
5 exemplaires  
Etiquette *Photo Corneille Hannoset* au verso





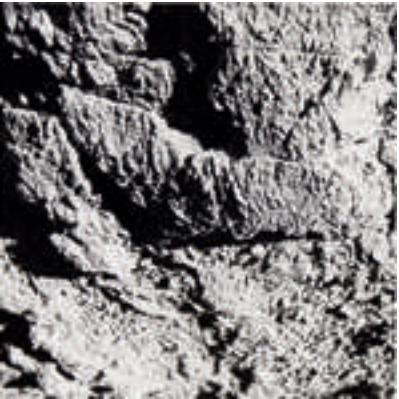
**Corneille Hannoset** (1926-1997)

*Zonder titel*

Gelatine zilverdruk  
610 x 510 mm  
Op 5 exemplaren  
Op keerzijde etiket *Photo Corneille Hannoset*

*Sans titre*

Photo argentique  
610 x 510 mm  
5 exemplaires  
Étiquette *Photo Corneille Hannoset* au verso



**Corneille Hannoset** (1926-1997)

*Zonder titel*

Gelatine zilverdruk  
610 x 510 mm  
Op 5 exemplaren  
Op keerzijde etiket *Photo Corneille Hannoset*

*Sans titre*

Photo argentique  
610 x 510 mm  
5 exemplaires  
Étiquette *Photo Corneille Hannoset* au verso



**Corneille Hannoset** (1926-1997)

*Zonder titel*

Gelatine zilverdruk  
305 x 200 mm  
  
Privéverzameling, Brussel

*Sans titre*

Photo argentique  
305 x 200 mm  
  
Collection privée, Bruxelles



**Corneille Hannoset** (1926-1997)

*Zonder titel*

Gelatine zilverdruk  
305 x 200 mm  
  
Privéverzameling, Brussel

*Sans titre*

Photo argentique  
305 x 200 mm  
  
Collection privée, Bruxelles



**Corneille Hannoset** (1926-1997)

*Zonder titel*

Gelatine zilverdruk  
305 x 200 mm  
  
Privéverzameling, Brussel

*Sans titre*

Photo argentique  
305 x 200 mm  
  
Collection privée, Bruxelles



**Corneille Hannoset** (1926-1997)

*Zonder titel*

Gelatine zilverdruk  
305 x 200 mm  
  
Privéverzameling, Brussel

*Sans titre*

Photo argentique  
305 x 200 mm  
  
Collection privée, Bruxelles



**Corneille Hannoset** (1926-1997)

*Contactsheets*

Gelatine zilverdruk  
300 x 200 mm  
  
Privéverzameling, Brussel

*Contactsheets*

Photo argentique  
300 x 200 mm  
  
Collection privée, Bruxelles



**Filip Tas** (1918-1997)

*Zonder titel*

Gelatine zilverdruk  
395 x 400 mm  
Gesigneerd *F. Tas* linksonder  
  
Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photo argentique  
395 x 400 mm  
Signé *F. Tas* en bas à gauche  
  
Collection FIBAC, Anvers



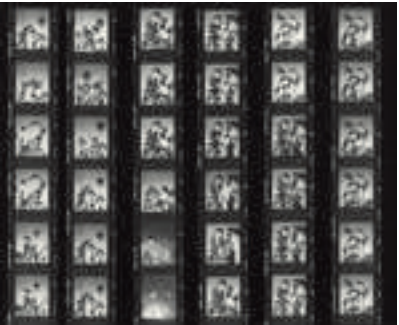
**Filip Tas** (1918-1997)

*Zonder titel*

Fotogram  
304 x 237 mm  
Gesigneerd op keerzijde  
  
Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photogramme  
304 x 237 mm  
Signé au verso  
  
Collection FIBAC, Anvers



**Corneille Hannoset** (1926-1997)

*Contactsheets*

Gelatine zilverdruk  
300 x 200 mm  
  
Privéverzameling, Brussel

*Contactsheets*

Photo argentique  
300 x 200 mm  
  
Collection privée, Bruxelles



**Serge Vandercam** (1924-2005)

*Zonder titel*

Fotogram  
880 x 725 mm  
Gesigneerd met naamstempel op keerzijde  
  
Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photogramme  
880 x 725 mm  
Signé avec cachet d'artiste au verso  
  
Collection FIBAC, Anvers



**Filip Tas** (1918-1997)

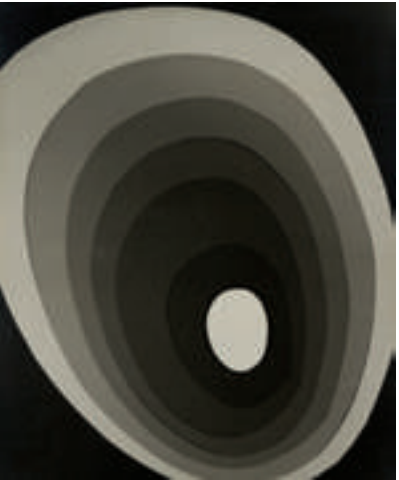
*Zonder titel*, 1959

Fotogram  
595 x 490 mm  
Gesigneerd en gedateerd *F. Tas '59* linksonder  
  
Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*, 1959

Photogramme  
595 x 490 mm  
Signé et daté *F. Tas '59* en bas à gauche  
  
Collection FIBAC, Anvers





Filip Tas (1918-1997)

Zonder titel

Fotogram  
600 x 490 mm  
Gesigneerd op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

Sans titre

Photogramme  
600 x 490 mm  
Signé au verso

Collection FIBAC, Anvers



Filip Tas (1918-1997)

Zonder titel

Fotogram  
580 x 480 mm  
Gesigneerd op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

Sans titre

Photogramme  
580 x 480 mm  
Signé au verso

Collection FIBAC, Anvers



Filip Tas (1918-1997)

Zonder titel

Fotogram  
530 x 435 mm  
Gesigneerd op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

Sans titre

Photogramme  
530 x 435 mm  
Signé au verso

Collection FIBAC, Anvers



Filip Tas (1918-1997)

Zonder titel

Fotogram  
290 x 395 mm  
Gesigneerd op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

Sans titre

Photogramme  
290 x 395 mm  
Signé au verso

Collection FIBAC, Anvers



Filip Tas (1918-1997)

Zonder titel

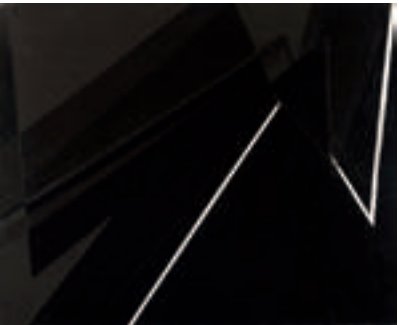
Fotogram  
530 x 485 mm  
Gesigneerd op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

Sans titre

Photogramme  
530 x 485 mm  
Signé au verso

Collection FIBAC, Anvers



Filip Tas (1918-1997)

Zonder titel

Fotogram  
400 x 495 mm  
Gesigneerd op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

Sans titre

Photogramme  
400 x 495 mm  
Signé au verso

Collection FIBAC, Anvers



Filip Tas (1918-1997)

Zonder titel

Fotogram  
300 x 237 mm  
Gesigneerd op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

Sans titre

Photogramme  
300 x 237 mm  
Signé au verso

Collection FIBAC, Anvers



Antoon Dries (1910-2005)

Zonder titel

Gelatine zilverdruk  
590 x 390 mm  
Gesigneerd op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

Sans titre

Photo argentine  
590 x 390 mm  
Signé au verso

Collection FIBAC, Anvers



Antoon Dries (1910-2005)

Zonder titel

Gelatine zilverdruk  
620 x 980 mm  
Gesigneerd op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

Sans titre

Photo argentine  
620 x 980 mm  
Signé au verso

Collection FIBAC, Anvers



Antoon Dries (1910-2005)

Zelfportret

Gesolariseerde gelatine zilverdruk  
295 x 280 mm  
Gesigneerd

Verzameling FIBAC, Antwerpen

Autoportrait

Photo solarisée  
295 x 280 mm  
Signé

Collection FIBAC, Anvers



Antoon Dries (1910-2005)

Zon VII

Gelatine zilverdruk  
615 x 935 mm  
Gesigneerd en titel op keerzijde

Zon VII (Soleil VII)

Photo argentine  
615 x 935 mm  
Signé et titre au verso



Antoon Dries (1910-2005)

Zonder titel

Gelatine zilverdruk  
400 x 255 mm

Sans titre

Photo argentine  
400 x 255 mm





**Antoon Dries** (1910-2005)

*Vorm en materie*

Gelatine zilverdruk  
720 x 635 mm  
Gesigneerd en titel op keerzijde

*Vorm en materie (Forme et matière)*

Photo argentique  
720 x 635 mm  
Signé et titre au verso



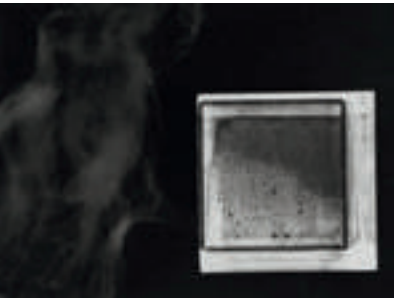
**Antoon Dries** (1910-2005)

*Zonder titel*

Gelatine zilverdruk  
(2 x) 300 x 240 mm

*Sans titre*

Photo argentique  
(2 x) 300 x 240 mm



**Olga Morano** (1935-1999)

*Zonder titel*

Fotogram  
235 x 170 mm  
Gesigneerd en naamstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photogramme  
235 x 170 mm  
Signé et cachet d'artiste au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Antoon Dries** (1910-2005)

*Zonder titel*

Gelatine zilverdruk  
835 x 620 mm  
Gesigneerd op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photo argentique  
835 x 620 mm  
Signé au verso

Collection FIBAC, Anvers



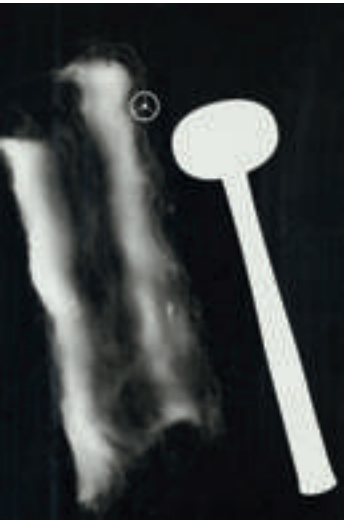
**Antoon Dries** (1910-2005)

*Zonder titel*

2 x gelatine zilverdruk  
610 x 602 mm

*Sans titre*

2 x photo argentique  
610 x 602 mm



**Olga Morano** (1935-1999)

*Zonder titel*

Fotogram  
290 x 195 mm  
Gesigneerd en naamstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photogramme  
290 x 195 mm  
Signé et cachet d'artiste au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Olga Morano** (1935-1999)

*Zonder titel*

Fotogram  
300 x 230 mm  
Gesigneerd en naamstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photogramme  
300 x 230 mm  
Signé et cachet d'artiste au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Olga Morano** (1935-1999)

*Zonder titel*

Fotogram  
175 x 230 mm  
Gesigneerd en naamstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photogramme  
175 x 230 mm  
Signé et cachet d'artiste au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Olga Morano** (1935-1999)

*Zonder titel*

Fotogram  
175 x 235 mm  
Gesigneerd en naamstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photogramme  
175 x 235 mm  
Signé et cachet d'artiste au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Olga Morano** (1935-1999)

*Zonder titel*

Fotogram  
290 x 230 mm  
Gesigneerd en naamstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photogramme  
290 x 230 mm  
Signé et cachet d'artiste au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Olga Morano** (1935-1999)

*Zonder titel*

Fotogram  
235 x 175 mm  
Gesigneerd en naamstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photogramme  
235 x 175 mm  
Signé et cachet d'artiste au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Olga Morano** (1935-1999)

*Zonder titel*

Fotogram  
195 x 295 mm  
Gesigneerd en naamstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photogramme  
195 x 295 mm  
Signé et cachet d'artiste au verso

Collection FIBAC, Anvers





**Olga Morano** (1935-1999)

*Zonder titel*

Fotogram  
300 x 230 mm  
Gesigneerd en naamstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photogramme  
300 x 230 mm  
Signé et cachet d'artiste au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Olga Morano** (1935-1999)

*Zonder titel*

Fotogram  
230 x 180 mm  
Gesigneerd en naamstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photogramme  
230 x 180 mm  
Signé et cachet d'artiste au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Olga Morano** (1935-1999)

*Zonder titel*

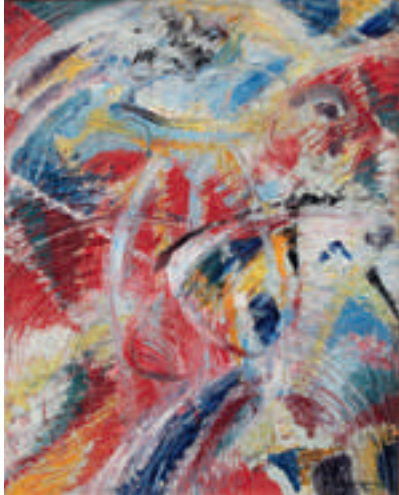
Fotogram  
290 x 190 mm  
Gesigneerd en naamstempel op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Sans titre*

Photogramme  
290 x 190 mm  
Signé et cachet d'artiste au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Jules Schmalzigaug** (1882-1917)

*Sviluppo di un tema in rosso: Carnevale*, 1914

Olie op karton  
810 x 640 mm  
Gesigneerd en gedateerd rechtsonder en op keerzijde gesigneerd *Schmalzigaug*, titel *Développement d'un thème en rouge: Carnaval / Sviluppo di un tema in rosso: Carnevale* en adres *2585 Carmini - Venezia* op label

*Sviluppo di un tema in rosso: Carnevale*, 1914

Huile sur carton  
810 x 640 mm  
Signé et daté en bas à droite et signé au verso *Schmalzigaug*, titel *Développement d'un thème en rouge: Carnaval / Sviluppo di un tema in rosso: Carnevale* et adresse *2585 Carmini - Venezia* sur étiquette



**Paul Joostens** (1889-1960)

*Feest*, 1917

Olie op papier, op doek  
885 x 900 mm  
Gesigneerd *P. Joostens* linksonder

*Fête*, 1917

Huile sur papier, entoilé  
885 x 900 mm  
Signé *P. Joostens* en bas à gauche



**Jozef Peeters** (1895-1960)

*Fantasiëën, vogel, geluid*, 1919

Inkt op papier  
350 x 250 mm  
Gesigneerd, gedateerd en titel

*Fantaisies, oiseau, son*, 1919

Encre sur papier  
350 x 250 mm  
Signé, daté et titre



**Huib Hoste** (1881-1957)

*Compositie*, ca. 1920-1922

Achterglasschilderij  
295 x 225 mm

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Composition*, vers 1920-1922

Peinture sous verre  
295 x 225 mm

Collection FIBAC, Anvers



**Victor Servranckx** (1897-1965)

*Opus 1*, 1921-1922

Gips  
410 x 370 x 370 mm  
Gesigneerd en gedateerd

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Opus 1*, 1921-1922

Plâtre  
410 x 370 x 370 mm  
Signé et daté

Collection FIBAC, Anvers



**Victor Servranckx** (1897-1965)

*Opus 16 – Nachtelijk landschap*, 1923

Olie op doek  
705 x 580 mm  
Gesigneerd en gedateerd rechtsonder

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Opus 16 – Paysage nocturne*, 1923

Huile sur toile  
705 x 580 mm  
Signé et daté en bas à droite

Collection FIBAC, Anvers





**Jean-Jacques Gailliard** (1890-1976)

*Bruxelles est un coeur de boeuf assaisonné de persil double*, 1926

Olie op doek  
760 x 610 mm  
Gesigneerd en gedateerd *Jean-Jacques Gailliard 1926* rechtsonder

*Bruxelles est un coeur de boeuf assaisonné de persil double*, 1926

Huile sur toile  
760 x 610 mm  
Signé et daté *Jean-Jacques Gailliard 1926* en bas à droite



**Jozef Peeters** (1895-1960)

*Zonder titel*, 1925

Pastel, wit en zwart krijt op bruin karton  
690 x 1000 mm  
Gemonogrammeerd, gedateerd en gesitueerd *JP. Antw/3/4/25* linksonder

*Sans titre*, 1925

Pastel, craie blanche et noire sur carton brun  
690 x 1000 mm  
Monogrammé, daté et situé *JP. Antw/3/4/25* en bas à gauche



**Jane Graverol** (1905-1984)

*Zonder titel*, 1959

Olie op doek  
590 x 720 mm  
Gesigneerd en gedateerd op de keerzijde

*Sans titre*, 1959

Huile sur toile  
590 x 720 mm  
Signé et daté au verso



**Jean Rets** (1910-1998)

*Compositie*, 1956

Reliëf op hout  
1000 x 795 mm  
Gesigneerd en gedateerd linksonder

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Composition*, 1956

Relief sur bois  
1000 x 795 mm  
Signé et daté en bas à gauche

Collection FIBAC, Anvers



**René Magritte** (1898-1967)

*Personnage éclatant de rire*, 1929

Pen en Oost-Indische inkt op papier  
108 x 144 mm

*Personnage éclatant de rire*, 1929

Plume et encre de Chine sur papier  
108 x 144 mm



**Marc Eemans** (1907-1998)

*The Frame of flesh*, 1928

Olie op doek  
600 x 730 mm  
Gesigneerd en gedateerd rechtsonder

*The Frame of flesh*, 1928

Huile sur toile  
600 x 730 mm  
Signé et daté en bas à droite



**Gaston Bertrand** (1910-1994)

*Het grote orgel*, 1951

Olie op doek, op paneel  
1500 x 1000 mm  
Gesigneerd en gedateerd; gesigneerd, datum en titel en nr. 194 op keerzijde

Verzameling Delen Private Bank, Antwerpen

*Les grandes orgues*, 1951

Huile sur toile, sur panneau  
1500 x 1000 mm  
Signé et daté; signé, daté, titré et n° 194 au verso

Collection Delen Private Bank, Anvers



**Gaston Bertrand** (1910-1994)

*Gesloten vorm*, 1953

Olie op doek  
810 x 650 mm  
Gesigneerd en gedateerd; gesigneerd, gedateerd en getiteld op keerzijde

Verzameling FICAB, Antwerpen

*Forme fermée*, 1953

Huile sur toile  
810 x 650 mm  
Signé et daté; signé, daté et titré au verso

Collection FIBAC, Anvers



**René Magritte** (1898-1967)

*Zelfportret*, 1928

Inkt op papier  
312 x 449 mm  
Gesigneerd *Magritte* linksonder en *Magritte* op keerzijde

*Auto-portrait*, 1928

Encre sur papier  
312 x 449 mm  
Signé *Magritte* en bas à gauche et *Magritte* au verso



**Marc Eemans** (1907-1998)

*Woestijnmonumenten*, 1928

Olie op doek  
600 x 753 mm  
Gesigneerd *Marc Eemans* rechtsonder

*Les Monuments du désert*, 1928

Huile sur toile  
600 x 753 mm  
Signé *Marc Eemans* en bas à droite



**Marc Mendelson** (1915-2013)

*Compositie*, ca. 1955

Litho  
595 x 570 mm  
Gesigneerd en genummerd *9/15* linksonder

*Composition*, vers 1955

Litho  
595 x 570 mm  
Signé et numéroté *9/15* en bas à gauche



**Marc Mendelson** (1915-2013)

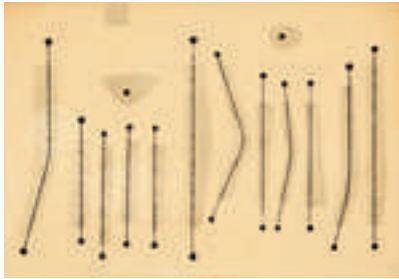
*Benadering (Approximation)*

Olie op doek  
435 x 645 mm  
Gesigneerd rechtsonder met monogram

*Approximation*

Huile sur toile  
435 x 645 mm  
Monogrammé en bas à droite





**Marc Mendelson** (1915-2013)

*Compositie*, ca. 1955/1958

Lak paneel  
220 x 350 mm  
Gesigneerd rechts onder

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Composition*, vers 1955/1958

Panneau de peinture  
220 x 350 mm  
Signé en bas a droite

Collection FIBAC, Anvers



**Vic Gentils** (1918-1997)

*Construction rouge-jaune*, 1958

Olie op doek  
1075 x 815 mm  
Gesigneerd en gedateerd

*Construction rouge-jaune*, 1958

Huile sur toile  
1075 x 815 mm  
Signé et daté



**Vic Gentils** (1918-1997)

*Antipeinture I*, 1960 CR 299

Gebrande lijst fragmenten, gemonteerd op hout  
700 x 580 mm  
Gesigneerd op keerzijde

*Antipeinture I*, 1960 CR 299

Fragments de cadres calcinés, montés sur bois  
700 x 580 mm  
Signé au verso



**Vic Gentils** (1918-1997)

*Constructie zwart-wit*, 1958 CR 244

Olie op doek  
1075 x 875 mm  
Gesigneerd en gedateerd

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Construction noir-blanc*, 1958 CR 244

Huile sur toile  
1075 x 875 mm  
Signé et daté

Collection FIBAC, Anvers



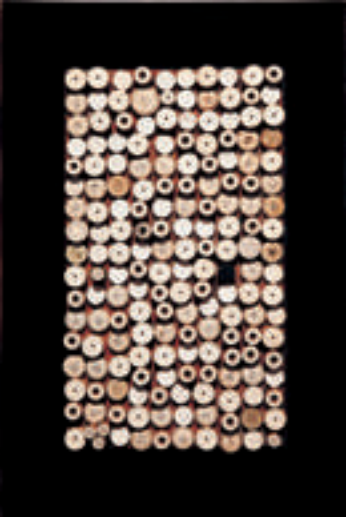
**Vic Gentils** (1918-1997)

*Compositie*, 1960 CR 293

Gebrande latten gemonteerd op hout  
1250 x 800 x 35 mm  
Gesigneerd op keerzijde

*Compositie*, 1960 CR 293

Lattes calcinées montées sur bois  
1250 x 800 x 35 mm  
Signé au verso



**Vic Gentils** (1918-1997)

*Composition*, 1963

Vilt van mechanische piano op houtrelief  
430 x 300 mm

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Composition*, 1963

Feutres de piano mécanique sur relief en bois  
430 x 300 mm

Collection FIBAC, Anvers



**Paul Van Hoeydonck** (°1925)

*Compositie*, 1957

Olie op karton  
780 x 780 mm  
Gesigneerd en gedateerd

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Composition*, 1957

Huile sur carton  
780 x 780 mm  
Signé et daté

Collection FIBAC, Anvers



**Mark Verstockt** (1930-2014)

*Compositie*

Inkt op papier  
445 x 340 mm  
Gesigneerd en gedateerd

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Composition*

Encre sur papier  
445 x 340 mm  
Signé et daté

Collection FIBAC, Anvers



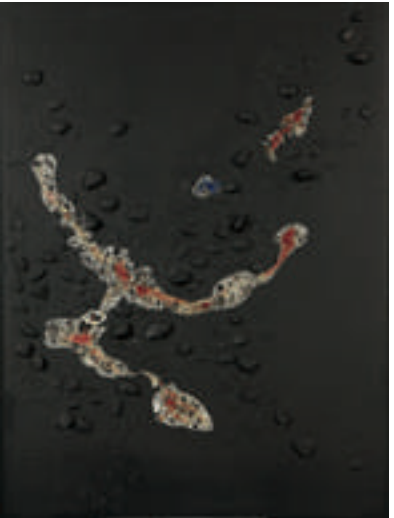
**Jef Verheyen** (1932-1984)

*Aan mechanische goden*, 1957

Olie op paneel  
1200 x 1620 mm  
Gesigneerd, titel en gedateerd op keerzijde

*Aan mechanische goden*, 1957

Huile sur panneau  
1200 x 1620 mm  
Signé, titré et daté au verso



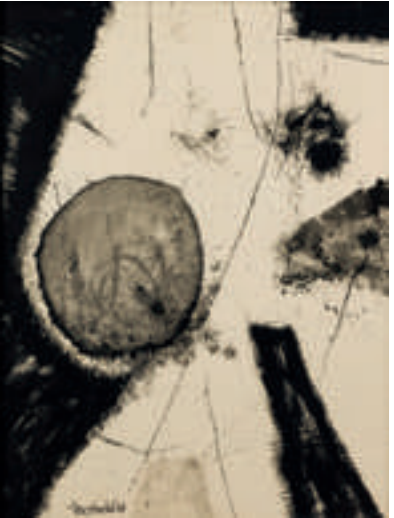
**Paul Van Hoeydonck** (°1925)

*Tableau-Relief*, 1960

Gemengde technieken op paneel  
1200 x 900 mm  
Gesigneerd, gedateerd en titel op keerzijde

*Tableau-Relief*, 1960

Techniques mixtes sur panneau  
1200 x 900 mm  
Signé, daté et titré au verso



**Mark Verstockt** (1930-2014)

*Compositie*

Inkt op papier  
445 x 340 mm  
Gesigneerd en gedateerd

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Composition*

Encre sur papier  
445 x 340 mm  
Signé et daté

Collection FIBAC, Anvers



**Cel Overberghe** (°1937)

*Compositie*, 1957

Olie op doek  
400 x 500 mm  
Gesigneerd en gedateerd rechtsonder

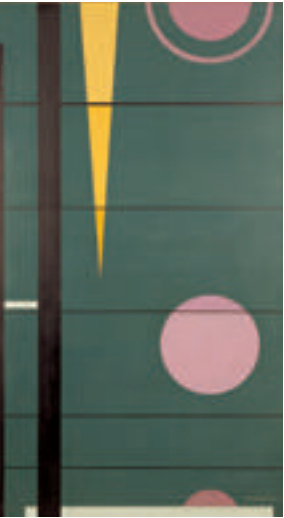
Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Composition*, 1957

Huile sur toile  
400 x 500 mm  
Signé et daté én bas à droite

Collection FIBAC, Anvers





**Victor Servranckx** (1897-1965)

*Opus 2*, 1955

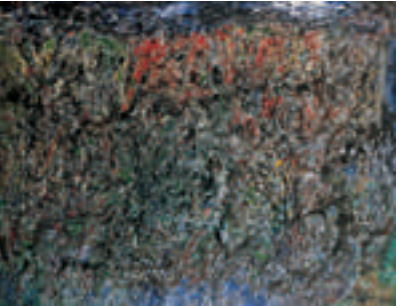
Olie op doek  
1460 x 810 mm  
Gesigneerd en gedateerd

Privéverzameling, Mazenzele

*Opus 2*, 1955

Huile sur toile  
1460 x 810 mm  
Signé et daté

Collection privée, Mazenzele



**Maurice Wyckaert** (1923-1996)

*De tuin van de verliefde kater*, 1959-1960

Olie op doek  
1000 x 1200 mm  
Gesigneerd

*Le jardin du chat amoureux*, 1959-1960

Huile sur toile  
1000 x 1200 mm  
Signé



**Serge Vandercam** (1924-2005)

*La Notte*, ca. 1962

Olie op doek  
1460 x 1140 mm

Verzameling Caroline en Maurice Verbaet,  
Antwerpen

*La Notte*, vers 1962

Huile sur toile  
1460 x 1140 mm

Collection Caroline et Maurice Verbaet,  
Anvers



**Camiel Van Breedam** (\*1940)

*Snijdende lijnen*, 1958

Reliëf  
860 x 860 mm  
Gesigneerd en gedateerd op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Snijdende lijnen*, 1958

Relief  
860 x 860 mm  
Signé et daté au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Serge Vandercam** (1924-2005)

*Papillon de nuit*, 1957

Olie op doek  
1460 x 1140 mm  
Gesigneerd

Verzameling Caroline en Maurice Verbaet,  
Antwerpen

*Papillon de nuit*, 1957

Huile sur toile  
1460 x 1140 mm  
Signé

Collection Caroline et Maurice Verbaet,  
Anvers



**Wout Vercammen** (1938-2018)

*Naissance d'un mouvement*, 1965

Olie op doek  
1950 x 1300 mm

Verzameling Caroline en Maurice Verbaet,  
Antwerpen

*Naissance d'un mouvement*, 1965

Huile sur toile  
1950 x 1300 mm

Collection Caroline et Maurice Verbaet,  
Anvers



**Guy Vandenbranden** (1926-2014)

*Compositie*, 1959

Olie op doek  
1600 x 1400 mm  
Gesigneerd en gedateerd op verso

Verzameling Caroline en Maurice Verbaet,  
Antwerpen

*Composition*, 1959

Huile sur toile  
1600 x 1400 mm  
Signé et daté au verso

Collection Caroline et Maurice Verbaet,  
Anvers



**Jo Delahaut** (1911-1992)

*Groen teken*, 1967

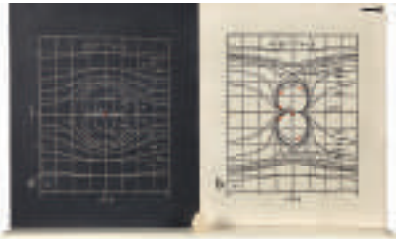
Olie op doek  
1955 x 1140 mm  
Gesigneerd

Verzameling Caroline en Maurice Verbaet,  
Antwerpen

*Signe Vert*, 1967

Huile sur toile  
1955 x 1140 mm  
Signé

Collection Caroline et Maurice Verbaet,  
Anvers



**Olga Morano** (1935-1999)

*Zonder titel*, 1967

Assemblage  
670 x 1090 x 110 mm  
Gesigneerd en gedateerd op keerzijde

*Sans titre*, 1967

Assemblage  
670 x 1090 x 110 mm  
Signé er daté au verso



**Guy Vandenbranden** (1926-2014)

*Compositie*, 1958

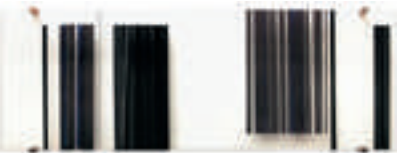
Olie op doek  
800 x 550 mm  
Gesigneerd en gedateerd op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Composition*, 1958

Huile sur toile  
800 x 550 mm  
Signé et daté au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Luc Peire** (1916-1994)

*Graphie-Verre*, 1964

Synthetische verf op glas, gemonteerd op paneel  
350 x 1000 mm  
Gesigneerd, gesigneerd nr. 619, datum en titel  
op etiket op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Graphie-Verre*, 1964

Peinture synthétique sur verre, monté sur panneau  
350 x 1000 mm  
Signé et signé, daté et titré sur etiquette, n° 619  
au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Christian Dotremont** (1922-1979)

*Fronaison des neiges...*, 1974

Oost-Indische inkt op papier, logogram  
550 x 750 mm  
Gesigneerd, gedateerd en tekst in potlood  
linksonder

*Fronaison des neiges...*, 1974

Encre de Chine sur papier, logogramme  
550 x 750 mm  
Signé, daté et texte en crayon en bas à gauche





**Pol Mara** (1920-1998)

*Compositie*, 1962

Olie op doek  
1620 x 1300 mm  
Gesigneerd, gedateerd op keerzijde

Verzameling FIBAC, Antwerpen

*Composition*, 1962

Huile sur toile  
1620 x 1300 mm  
Signé et daté au verso

Collection FIBAC, Anvers



**Paul Joostens** (1889-1960)

*Zonder titel*, 1917

Collage  
220 x 135 mm  
Gesigneerd met atelierstempel

*Sans titre*, 1917

Collage  
220 x 135 mm  
Signé avec cachet d'atelier



**Amédée Cortier** (1921-1976)

*Compositie*, 1962 *AC 1132*

Olie op doek  
800 x 745 mm  
Gesigneerd rechtsonder, gesigneerd en gedateerd op keerzijde

*Composition*, 1962 *AC 1132*

Huile sur toile  
800 x 745 mm  
Signé en bas à droite, signé et daté au verso



**Amédée Cortier** (1921-1976)

*Groen-Grijs-Zwart, drieluik*, 1973  
*AC 524 a, b, c*

Acryl op papier  
3 x (600 x 500) mm  
Gesigneerd, gedateerd en titel op keerzijde

*Vert-gris-noir, tryptique*, 1973  
*AC 524 a, b, c*

Acrylique sur papier  
3 x (600 x 500) mm  
Signé, daté et titre au verso



Colofon / Colophon

Uitgegeven ter gelegenheid van de tentoonstelling  
De diepte van het beeld.  
Experimentele fotografie in België in Huib Hostes huis.  
Dumortierlaan 8, 8300 Knokke  
van 7 oktober tot en met 16 december 2018

Concept: Ronny & Jessy Van de Velde  
Coördinatie: Jessy Van de Velde  
Lay out: Ronny Van de Velde  
Tekst: Xavier Canonne  
Vertaling: Hilde Pauwels  
Grafische vormgeving: Fabienne Peeters (Steurs)  
Fotografie: Luc De Corte (Steurs), Cedric Verhelst  
Architectuurfotografie Huis Huib Hoste:  
© Karin Borghouts  
Druk: Graphius, Gent

Dank aan: Karin Borghouts, Xavier Canonne, Bob & Hélène  
Coppens, Filips & Ingrid De Ferm, Delen Private Bank, Jean-Marie  
De Munck, Thierry Denblinden, Paul Doodeheefver, Fédération  
Wallonie-Bruxelles, FIBAC Antwerpen, Maud Fruzzetti, Isabelle  
Grynberg, Charly Herscovici, Le Musée de la photographie à  
Charleroi, Mario Listes, Chris Matton, Jason Poirier dit Caulier,  
Sandrine Pruneau, Mireille Sprengers, Myrthe Taghon, Jean & Vera  
Vandersanden, Maurice & Caroline Verbaet, Sarah Withfield

Galerie Ronny Van de Velde (in Huib Hostes Huis)  
Dumortierlaan 8 (hoek Mosselmansstraat) - 8300 Knokke  
T +32 (0)477 55 10 28 - ronnyvandelde@outlook.com  
www.ronnyvandelde.com

Openingsuren:  
Van vrijdag tot en met zondag, van 12 tot 18 uur en na afspraak.

In samenwerking met FIBAC, Antwerpen

Deze catalogus wordt gratis aangeboden en is niet te koop.

- © Willy Anthoons
- © Gaston Bertrand
- © Karin Borghouts
- © Xavier Canonne
- © Amédée Cortier
- © Julien Coulommier
- © Jo Delahaut
- © Leo Dohmen
- © Christian Dotremont
- © Antoon Dries
- © Marc Eemans
- © Jean-Jacques Gailliard
- © Jane Graverol
- © Vic Gentils
- © Corneille Hannoset
- © Huib Hoste
- © Paul Joostens
- © Willy Kessels
- © Marcel Lefrancq
- © René Magritte
- © Pol Mara

Catalogue publié à l'occasion de l'exposition  
La chair de l'image.  
Photographie expérimentale en Belgique à la maison Huib Hoste.  
8 avenue Dumortier, 8300 Knokke  
du 7 octobre au 16 décembre 2018

Concept : Ronny & Jessy Van de Velde  
Coordination : Jessy Van de Velde  
Mise en page : Ronny Van de Velde  
Textes : Xavier Canonne  
Traduction : Hilde Pauwels  
Graphisme : Fabienne Peeters (Steurs)  
Photographie : Luc De Corte (Steurs), Cedric Verhelst  
Photographie architecturale Maison Huib Hoste :  
© Karin Borghouts  
Impression : Graphius, Gand

Remerciements à : Karin Borghouts, Xavier Canonne, Bob &  
Hélène Coppens, Filips & Ingrid De Ferm, Delen Private Bank,  
Jean-Marie De Munck, Thierry Denblinden, Paul Doodeheefver,  
Fédération Wallonie-Bruxelles, FIBAC Antwerpen, Maud Fruzzetti,  
Isabelle Grynberg, Charly Herscovici, Le Musée de la photographie  
à Charleroi, Mario Listes, Chris Matton, Jason Poirier dit Caulier,  
Sandrine Pruneau, Mireille Sprengers, Myrthe Taghon, Jean & Vera  
Vandersanden, Maurice & Caroline Verbaet, Sarah Withfield

Galerie Ronny Van de Velde (à la maison Huib Hoste)  
8, avenue Dumortier (à l'angle de la rue Ferdinand Mosselmans)  
8300 Knokke - T +32 (0)477 55 10 28  
ronnyvandelde@outlook.com - www.ronnyvandelde.com

Heures d'ouverture :  
Du vendredi au dimanche, de 12 à 18 heures et sur rendez-vous.

En collaboration avec FIBAC, Anvers

Ce catalogue vous est gracieusement offert et ne peut être vendu.

- © Marcel Mariën
- © Marc Mendelson
- © E.L.T. Mesens
- © Olga Morano
- © Paul Nougé
- © Cel Overberghe
- © Jozef Peeters
- © Jean Rets
- © Max Servais
- © Victor Servranckx
- © Michel Seuphor
- © Filip Tas
- © Raoul Ubac
- © Guy Vandenbranden
- © Serge Vandercam
- © Camiel Van Breedam
- © Paul Van Hoeydonck
- © Wout Vercammen
- © Jef Verheyen
- © Marthe Wéry
- © Maurice Wýckaert