

# fotogramme



## Editorial Credits

This publication appears in conjunction with the exhibition  
"PHOTOGRAMS — 1918 to the Present"  
of the Goethe-Institute for Promoting  
German Language Abroad and Inter-  
national Cultural Cooperation, Munich.

Responsible: Manfred Brönnner, Exhibi-  
tion Department, in collaboration with  
Eva-Maria Ledig

Conception and realization:  
Floris M. Neusüss, Kassel  
Collaboration and catalogue preparation:  
Renate Heyne

English translations: Stephen Locke  
French translations: Nicole Stephan

Exhibition design:  
Hermann Vogel, Cologne

Catalogue production:  
Druckerei Schanze GmbH, Kassel

Copyright 1987 by  
Goethe-Institute and the authors

The Goethe-Institute wishes to thank all  
those who have contributed to the reali-  
zation of the exhibition and the catalo-  
gue: the artists, the collectors and the  
Berlinische Galerie, Hannah Höch  
Archiv, Berlin

Bibliothèque Doucet, Paris  
Gesamthochschul-Bibliothek Kassel  
Galerie Kicken Pauseback, Cologne  
Kunstabibliothek, Stiftung Preussischer  
Kulturbesitz, Berlin  
Margot Margotow Archiv, Wahlershausen  
Hatulla Moholy-Nagy, Ann Arbor, Mich.,  
USA

Staatliche Kunstsammlungen Kassel,  
Neue Galerie (Sammlung Herbig)  
Collection Ann und Jürgen Wilde,  
Zülpich

Cover: Photogram on offset plate  
(lithograph) by Renate Heyne

## Impressum

La présente publication est destinée à  
accompagner l'exposition  
«PHOTOGRAMMES —  
1918 jusqu'à nos jours»  
organisée par le Goethe-Institut pour la  
promotion de la langue allemande à  
l'étranger et des échanges culturels inter-  
nationaux, Munich

Responsable: Manfred Brönnner, service  
des expositions avec la collaboration de:  
Eva-Maria Ledig

Conception et réalisation:  
Floris M. Neusüss, Kassel  
Collaboration et catalogue:  
Renate Heyne, Kassel

Traduction en anglais: Stephen Locke  
Traduction en français: Nicole Stephan

Design de l'exposition:  
Hermann Vogel, Cologne

Impression du catalogue:  
Imprimerie Schanze SARL, Kassel

Copyright 1987:  
Goethe-Institut et les auteurs

Le Goethe-Institut remercie tous ceux  
qui ont contribué à la réalisation de la  
présente exposition et du présent catalo-  
gue: les artistes, les collectionneurs et la  
Berlinische Galerie, Hannah Höch  
Archiv, Berlin

Bibliothèque Doucet, Paris  
Gesamthochschul-Bibliothek, Kassel  
Galerie Kicken Pauseback, Cologne  
Kunstabibliothek, Stiftung Preussischer  
Kulturbesitz, Berlin  
Margot Margotow Archiv, Wahlershausen  
Hatulla Moholy-Nagy, Ann Arbor, Mich.,  
USA

Staatl. Kunstsammlungen Kassel,  
Neue Galerie (Sammlung Herbig)  
Collection Ann und Jürgen Wilde,  
Zülpich

Couverture: Photogramme sur plaque  
offset (lithogramme) de Renate Heyne

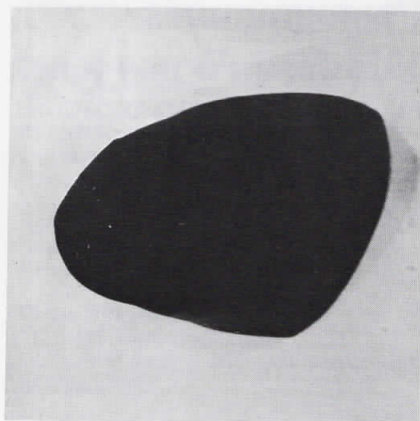
# Fotogramme 1918 bis heute

# Photograms 1918 to the Present

# Photogrammes 1918 jusqu'à nos jours







UFO

Floris M. Neusüss

## PHOTOGRAMS

### Images from an "Objective" Point of View

The photogram has accompanied photography since its very beginnings – although the images produced in a photogram are difficult to recognize and there is no real use for them, with the exception of their early utilization in the fields of radiography and the natural sciences.

In the 19th century artists used the photogram merely as a "cliché verre" in order to reproduce drawings that they had cut onto blackened glass.

It wasn't until the end of the First World War that the photogram was discovered as a means of artistic expression. During that period of increased creativity artists were exploring the use of new materials in order to deride the traditional forms of representation employed in the established art world and thus provoke this outmoded notion of art. The Dadaists saw the photogram as anti-photography and anti-painting: anti-painting since the image develops automatically through a controlled natural process, anti-photography since it runs counter to photography's authentic quality of representation.

The "crisis of the object" (Breton) led the Surrealist artists to seek a new relationship to things. The Constructivists, on the other hand, wanted to use the new industrial means to exert their influence directly on the production of things.

These differences in the mentality of the Surrealists (in France) and the Constructivists (in Germany) are very evident in the photograms of Man Ray and Moholy-Nagy.

The American artist Man Ray came to Paris from New York in 1921 at the age of 31, where he came into contact with the group of Dadaists around Tristan Tzara. He apparently began to make his first photograms shortly after his arrival in Paris, for he showed a great number of these "new" pictures to his friends in the spring of 1922, who reacted with surprise and enthusiasm. In the fall of 1922 he then published the album *Champs Délicieux* with 12 of his photograms and a text by Tristan Tzara. It could be said that these photograms mark the transition from Dadaism to Surrealism.

Man Ray utilized the inversion of things in the photogram (due to the nature of the medium) in order to throw open alternative kinds of association to the normal way of viewing the objects and to transpose them into an enigmatic state of ambiguity. The reduced control arising from imperfect vision in the darkroom seems to allow the objects used in creating these pictures a certain amount of latitude to develop a character of their own.

The Hungarian artist Laszlo Moholy-Nagy came to Berlin in 1920 at the age of 25. In 1922 he experimented there with technical processes in order to produce his Constructivist pictures. In this way he developed his "telephone pictures" and his first photograms. In 1923 he was appointed to a position at the Bauhaus in Weimar. There he utilized the photogram to fix and record his experiments with light that led to the discovery of his "light modulator". In the photogram he saw the possibility of "painting" with light in that he replaced the pigment of the artist's paint with "variable electric light", the canvas with photographic paper. As a member of the Bauhaus he looked for and discovered useful applications in advertising design for his experiments with photograms.

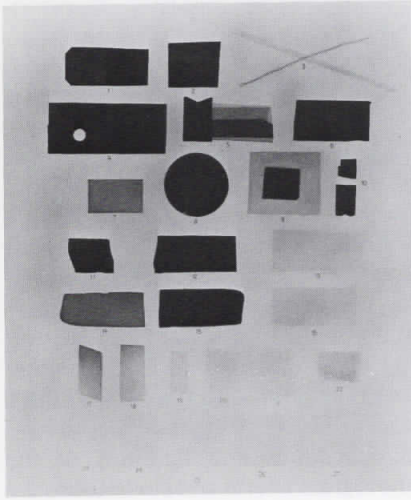
By contrast, Man Ray always tried to separate his commissioned work from his artistic activities, to which his photograms belonged.

In 1931 he was commissioned by the Paris Electrical Works to produce a work on the topic of the use of electricity in the household. In *Electricité* he took up the given topic, but only to devote himself once again to his favorite theme: eroticism, producing an album of 10 photograms that run the gamut from cosmic through everyday and on to erotic electricity.

The change in the political conditions in Germany leading up to the Second World War demolished the artistic utopias of the Twenties.

After the War a new kind of photogram, the chemogram, developed parallel to and concurrent with non-objectivist art. Here the photochemical processes themselves from the images independent of the objects and artificial light. However, some of the artists experimenting with chemograms attempted to manipulate the independent process manually, intending thus to combine painting with photogra-





Josef Maria Eder/Eduard Valenta  
Photogram with X-rays (material study)  
Vienna 1896

Photogramme à l'aide de rayons X  
(étude de matériel)  
Vienne 1896

Floris M. Neusüss

## PHOTOGRAMMES Images dans l'optique des choses

Le photogramme a fait ses premiers pas en même temps que la photographie et l'a toujours accompagnée. Cependant, on n'avait pas vraiment trouvé d'emploi pour cette sorte de photographie qui échappe à la reconnaissance directe, si l'on excepte quelques applications, au début, dans le domaine des sciences ou de la radiographie.

Au 19<sup>ème</sup> siècle, les artistes se servaient du procédé du photogramme uniquement en tant que cliché verre, pour reproduire des dessins tracés sur des plaques de verre noircies.

Ce n'est qu'à la fin de la Première Guerre mondiale que le photogramme fut découvert en tant que moyen d'expression artistique. En ce temps de créativité bouillante, les artistes se mirent à utiliser et à expérimenter de nouveaux matériaux, dans le but de déconsidérer les formes d'expression traditionnelles de l'art bourgeois et, ainsi, remettre en question de façon dérangeante une certaine conception dépassée de l'art. Pour les dadaïstes, le photogramme était tout à la fois l'anti-photographie et l'anti-peinture. Anti-peinture parce que l'image naît automatiquement par l'intermédiaire d'un processus naturel dirigé; anti-photographie parce qu'il vide de son sens la qualité de reproduction authentique inhérente à la photographie.

Dans le surréalisme, la «crise de l'objet» (Breton) conduisit les artistes à chercher un nouveau rapport avec les choses, tandis que les constructivistes voulaient intervenir directement dans la production des choses par l'intermédiaire des nouveaux moyens industriels. Ces différences de conception entre les surréalistes (en France) et les constructivistes (en Allemagne) se manifestent avant tout dans les photogrammes de Man Ray et de Moholy-Nagy.

L'artiste américain Man Ray avait 31 ans quand, en 1921 il quitta New York pour venir à Paris. Il y rencontra tout de suite le groupe des dadaïstes autour de Tristan Tzara. C'est apparemment peu après son arrivée qu'il commença à réaliser des photogrammes car, au printemps 1922 déjà, il présenta à ses amis un grand nombre de ces «nouvelles» images, que ceux-ci accueillirent avec étonnement et enthousiasme. En

automne 1922, il fit paraître l'album *Champs Délicieux*, contenant 12 photogrammes et un texte de Tristan Tzara. On peut dire que ces photogrammes marquèrent le passage du dadaïsme au surréalisme.

Man Ray se servait du renversement des choses (résultant du procédé même) tel qu'il se produit dans le photogramme pour enrichir la vision quotidienne qu'on a de celles-ci de nouvelles associations et pour transférer, les objets dans un état mystérieux d'imprécision. La vision imprécise dans la chambre noire ne permet qu'un contrôle réduit qui donne aux objets — qui participent à la naissance de ces images — une marge de liberté où ils conquièrent apparemment une indépendance propre.

Quant au peintre hongrois Laszlo Moholy-Nagy, c'est en 1920 que, alors âgé de 25 ans, il arriva à Berlin. En 1922, il y expérimenta divers procédés techniques qui devaient lui permettre d'engendrer ses images constructivistes. C'est ainsi que naquirent ses «Telefonbilder» et ses premiers photogrammes. En 1923, il fut appelé au Bauhaus de Weimar. C'est là qu'il se servit du procédé du photogramme pour fixer les résultats de ses expériences sur la lumière, qui devaient déboucher sur son invention du «Lichtmodulor» («moduleur de lumière»). Il découvrit dans le photogramme la possibilité de «peindre avec la lumière», la «lumière électrique réglable» remplaçant le pigment de la peinture et le papier sensible la toile du peintre. Fidèle à l'esprit du Bauhaus, il chercha et trouva pour ses expériences sur le photogramme des utilisations pratiques dans les arts appliqués.

A l'opposé, Man Ray avait toujours cherché à séparer ses travaux de commande de ses travaux artistiques indépendants, au nombre desquels figure aussi justement le photogramme.

*Electricité* était certes une de ces oeuvres de commande, réalisée en 1931 pour la Compagnie parisienne d'électricité. Cependant, il mit à profit le thème imposé — l'utilisation de l'électricité dans les ménages — pour se livrer à des variations sur son thème favori, l'érotisme, et c'est ainsi que les 10 photogrammes de la série embrassent l'éventail des possibilités depuis l'électricité cosmique jusqu'à l'électricité érotique en passant par l'électricité de tous les jours.





Paul Lindner  
Snapshot photogram of living fresh water  
organisms c. 1915

Photogramme instantané d'organismes  
vivants en eau douce  
env. 1915

phy. At the same time other photograms were also produced that consciously took up the thread of pre-war art.

This was not the case with Raoul Hausmann, who had belonged to the radical Berlin Dada group, emigrated in 1933, having finally settled in Limoges after a long odyssey through Europe. Disappointed in the failure of the attempt to utilize art for political commitment, he deliberately avoided trying to revive the approach taken in the Twenties in the new works he produced after World War II. Instead, he now saw the prerequisites for art in avoiding the acceptance of the demands and dictates of society, disregarding at the same time formal aspects in his works. This attitude is echoed in the photograms and photocollages that he started producing around 1950 and was later taken up in a radical form by Dieter Roth and Rolf Lobeck.

Christian Schad, who had left Munich in 1915 – then a 21-year-old art student – to move to Switzerland in order to avoid military duty, created the first artistic photograms there in 1918 under the influence of Dada. These little photograms with their incisions demonstrate a certain affinity to the abstract woodcuts that were interspersed as vignettes throughout the Dada magazines. When he accidentally came across his early photograms again in the 1960's, Schad was inspired to produce an extensive body of new works. *Gaspard de la nuit oder Die Hochzeit der Romantik mit dem Geist Dadas* (Gaspard of the Night or The Marriage of Romanticism with the Spirit of Dada), a portfolio published in 1978, contains a selection of around 180 photograms and photo-collages. In these works he combines in retrospect his relationship to Dada and positions taken in his realistic painting with a reflection on the role of the artist.

The development of the photogram between 1919 and 1939 as well as its innovations, its various applications and its dissemination are presented here by means of selected examples from magazines, catalogues and books. Examining an isolated, individual photogram from that period would hardly be sufficient to gain an impression of the intellectual climate of those times. But the viewer is able to draw conclusions about appropri-

tions, effects and the artists' intentions from the context of the photogram's publication in the various magazines of the artists, on art or for a broader readership (such as *Merz*, *Das Kunstblatt* or *Vanity Fair*) and from the fact of whether it is published in either a German, a French, an American or a Russian magazine. Furthermore, the publications are often the only surviving document of a lost photogram.

Proceeding from Dadaism, Surrealism and Constructivism, it is evident that from 1919 until the present there is an ever decreasing tendency toward classifications and fixations of the photogram's form and contents. In the same way the uses of the photogram have shifted from the erratic to the useful and on to the arbitrary. It would appear that the secret of the photogram's continued existence lies in its very meaninglessness.





Elektrizität

Les mutations politiques en Allemagne et la Deuxième Guerre mondiale qui en résulta réduisirent à néant les utopies artistiques des années 20.

Les années qui suivirent la Deuxième Guerre mondiale virent naître, parallèlement à la peinture informelle et en même temps qu'elle, un nouveau type de photogramme, le chimigramme. Libérées de l'objet et de la lumière artificielle, ce sont les réactions photochimiques elles-mêmes qui engendrent les images. Pourtant, certains des artistes qui expérimentent sur ce procédé essaient d'intervenir manuellement dans le processus — qui se déroule de lui-même, certainement dans le but d'associer ainsi peinture et photographie. A côté de cela, on voit naître aussi de nouveau des photogrammes qui cherchent à renouer avec l'art de l'avant-guerre.

Il en va autrement de Raoul Hausman qui avait fait partie du groupe radical des dadaïstes à Berlin puis avait émigré et, après une longue odyssée, s'était installé à Limoges. Témoin de l'échec de l'art comme forme d'engagement politique, il évita, dans ses travaux d'après-guerre, de revenir à ses prémisses du début des années 20. Le point de départ de l'art consistait pour lui, désormais, à saper toute espèce de mise en système et d'affectation à un rang quelconque, tout en négligeant en même temps l'aspect formel. Cette attitude se manifeste dans ses photogrammes et collages-photogrammes et se retrouve plus tard, radicalisée, dans les travaux de Dieter Roth et de Rolf Lobeck.

Christian Schad avait 21 ans quand, jeune étudiant des beaux-arts, il avait quitté Munich en 1915 pour s'établir en Suisse et échapper ainsi au service militaire. C'est là qu'en 1918, sous l'influence du dadaïsme, il réalisa les premiers photogrammes relevant de l'art. Ces petits photogrammes, par leurs découpures, révèlent une certaine parenté avec les gravures sur bois abstraites qui illustraient çà et là les revues dadaïstes. La confrontation fortuite avec ses premiers photogrammes, au cours des années 60, donna à Christian Schad l'impulsion d'où devait jaillir une abondante production tardive. Le portfolio intitulé *Gaspard de la nuit oder Die Hochzeit der Romantik mit dem Geist Dadas*, paru en 1978, montre une sélection d'environ 180 photogrammes et collages-photogrammes. Dans ces travaux, il établit

en une vision rétrospective un rapport entre son attitude vis-à-vis du dadaïsme et ses positions telles qu'elles ressortent de sa peinture ultérieure, réaliste, et une réflexion sur le rôle de l'artiste.

L'évolution du photogramme entre 1919 et 1939, les innovations auxquelles il a été sujet, son champ d'utilisation et son extension sont présentés ici à travers des exemples choisis empruntés à des revues, des catalogues et des livres. Si l'on considère aujourd'hui un photogramme isolé de cette époque, il est très difficile de se faire une idée du climat intellectuel dans lequel il est né. Par contre, le contexte de sa publication dans une revue — revue d'artistes, revue d'art ou revue grand public (par exemple *Merz*, *Das Kunstblatt* ou *Vanity Fair*) —, le fait qu'il s'agisse d'une publication allemande, française, américaine ou russe permettent de tirer des conclusions sur ses intentions, les phénomènes de récupération et sur ses effets. Souvent d'ailleurs, les publications sont le seul document qui ait été conservé d'un photogramme aujourd'hui introuvable.

Si l'on part du dadaïsme, du surréalisme et du constructivisme, on est frappé par le fait que les tentatives de classement du photogramme, ses déterminations selon les critères tant de la forme que du contenu vont en se réduisant entre 1919 et notre époque. De façon comparable, les applications du photogramme se sont déplacées, allant de l'erratique à l'arbitraire, en passant par l'utilitaire. Il semble que ce soit l'absence de sens du photogramme qui assure sa perdurabilité.





DADaphone (Dada No. 7), 1920  
cover: Francis Picabia  
couverture: Francis Picabia

## DADA

Ed.: Tristan Tzara  
Zürich, Paris 1917 – 1921

*Dada*, multilingual and under the direction of Tristan Tzara, was first published in Zürich as a sequel to *Cabaret Voltaire*, in the last issue of which the publication of *Dada*, with reference to its international character, is announced.

The first two issues of *Dada* bear the serious subtitle *Recueil littéraire et artistique* and employ traditional typography. All 7 (8) issues of *Dada* had differing formats, a completely different outward appearance and (as of No. 3) a novel, increasingly unorthodox typography that left no rule of lettering and typesetting unbroken. Numbers 6 and 7 were published in Paris, again under Tzara's direction. As a kind of post scriptum to the 7 issues of *Dada* an additional publication appeared in September 1921: *Dada Intirol Augrandair Der Sängerkrieg*, published by Arp, Tzara, Eluard and Ernst in Tarrenz, Tirol.

Tristan Tzara, in *DADaphone* (*Dada* No. 7), was the first to publish a *Schadographie* that Christian Schad had made in Geneva in 1918. The small photogram, which has been lost ever since, was printed in *DADaphone* very likely in 1 : 1 proportions, i. e. in its actual dimensions, under the title *ARPE VAL SERNER dans le crocodrarium royal de Londres*, together with plays on words, puns and aphorisms by other Dada artists.

(Some of the early *Schadographies* were first shown publicly at the exhibition *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, which was put together in collaboration with Georges Hugnet and shown in the Museum of Modern Art in New York in 1936. In *Cahiers d'Art* No. 1–2, 1932, Hugnet had already published a *Schadographie* in the first part of his essay *L'esprit dada dans la peinture*).

It was only after Tristan Tzara's death in 1963 that the *Schadographies* that he had received from Schad in 1918 (and of which we know 26, today) became known to the world. Around this time Schad resumed the use of the technique he had developed in 1919, and between 1960 and 1978 he created 184 new *Schadographies*.

## DADA

Directeur: Tristan Tzara  
Zurich, Paris, 1917 – 1921

*Dada* paraît – en plusieurs langues et sous la direction de Tristan Tzara – à Zurich, où il prend la relève du *Cabaret Voltaire*, dont le dernier numéro annonçait l'événement en attirant l'attention sur la caractère international que devait revêtir la nouvelle revue.

Les numéros 1 et 2 de *Dada* portent encore le très sérieux sous-titre de *Recueil littéraire et artistique* et se présentent avec une typographie traditionnelle. Les 7 (8) numéros de *Dada* ont tous des formats différents, une présentation qui change complètement d'une fois à l'autre et ils se caractérisent (à partir du numéro 3) par une typographie «en liberté» de plus en plus délirante, qui défie toutes les lois de la mise en page et de la composition. Les numéros 6 et 7 paraissent – avec Tzara – à Paris. En guise pour ainsi dire de postscriptum aux 7 numéros de *Dada* paraît encore, en septembre 1921, un numéro supplémentaire intitulé: *Dada Intirol Augrandair Der Sängerkrieg*, publié par Arp, Tzara, Eluard et Ernst à Tarrenz, Tyrol.

C'est à Tristan Tzara que l'on doit la première publication, dans *DADaphone*, d'une *Schadographie* créée en 1918 à Genève. Ce petit photogramme, disparu depuis, est reproduit par *DADAPHONE* selon toute vraisemblance en format 1 : 1, c'est-à-dire en grandeur nature, sous le titre *ARPE VAL SERNER dans le crocodrarium royal de Londres*, en même temps que des jeux de mots, calembours et aphorismes d'autres dadaïstes.

(Quelques-unes de ces *Schadographies* primitives ont été présentées pour la première fois lors d'une exposition intitulée *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, réalisée avec la collaboration de Georges Hugnet et montrée par le Museum of Modern Art de New York en 1936. Dans le numéro 1–2, 1932, des *Cahiers d'art*, Hugnet avait publié une autre *Schadographie* en illustration de la première partie de son essai sur *L'esprit dada dans la peinture*.) Ce n'est qu'après la mort de Tristan Tzara que les «*Schadographies*» que lui avait confiées Schad en 1919 acquièrent une notoriété mondiale. Schad reprit alors cette technique qu'il avait inventée en 1918 pour son propre usage et, entre 1960 et 1978, il créa 184 nouvelles «*Schadographies*».





Christian SCHAD (Geneve)

ARP et VAL SERNER  
dans le crocrodrarium royal de Londres

## LES TITRES DE MES AMIS & LES MIENS\*

BRETON — Mont de Piété — Montagnes russes  
 ARAGON — Feu de joie — Une vieille coutume  
 PICABIA — Pensées sans langage — Le médecin des folles  
 SOUPAULT — Rose des vents — Sans odeur  
 RIBEMONT-DESSAIGNES — L'empereur de Chine — Voie sacrée d'aluminium  
 TZARA — 25 poèmes — La terre se dégonfle  
 DERMÉE — Films — Au bout d'un fil  
 PAULHAN — La guérison sévère — La robe des trous  
 ELUARD — Les animaux et leurs hommes — Par la queue  
 VACHÉ — Lettres de guerre — DADA la Mort

\* On trouve tous ces livres au Sans Pareil

Paul DRAULE.

## SERRURE DE SURETÉ

Ma parole  
 La main prise dans la porte  
 Trop engagé mon ami trop engagé  
 Pour ainsi dire  
 ou  
 Passez moi le mot  
 Merci  
 Je tiens la clef  
 Le verrou se remet à tourner comme une langue  
 Donc

Louis ARAGON.

## PLIS

Régulier comme  
 Mon plaisir  
 Comme un gourmand  
 Mon plaisir  
 Le train mince  
 Mon plaisir  
 M'a pris où  
 Mon plaisir  
 Homme ou femme  
 Mon plaisir  
 Les lois les lois  
 Mon plaisir  
 Ou d'autres lois  
 Mon plaisir  
 Ou la poudre  
 Mon plaisir  
 Légères sans limites  
 Mon plaisir  
 Tout m'est égal.

Paul ELUARD.

DADA N° 1. Quelques jeunes hommes intelligents stranded in Zurich desire corres-  
 ponce with other unfortunates similiary situated in other godforsaken corners of the earth.  
 DADA : Bulletin 5 feb. Ils ont échappé. They have got to Paris. La bombe !! La  
 ZUT-excelsior !!  
 London.

EZRA POUND.

Le sentier est assez large pour dé-  
 graver une planche de cuivre ou  
 de nitrique diptyque natures  
 mortes.

Louis Aragon est l'amant de cœur  
 du Dadaïsme.

L'hypertrophie du bien que j'ai  
 perdu bifurque dans un taillis à  
 gauche.

Ribemont-Dessaigues a un juge-  
 gement régulier ; il est le magnéti-  
 seur de Zizi de Dada

Le tableau le plus savant et le  
 plus complet broute l'herbe de  
 mon jardin.

Tristan Tzara adore ses amis. Les  
 journaux sont les panoramas de sa  
 vie.

Francis Picabia s'attaque toujours  
 à lui-même.

Le bordel est l'endroit où l'on est  
 le plus chez soi.

Je ne désespère pas de voir Marius  
 de Zayas devenir l'amant de M<sup>me</sup>  
 Wilson.

Braque ne demande qu'à oublier  
 Picasso. Vive la France !

Edgar Varèse continue à prendre  
 des glaces pour soigner sa blennor-  
 ragie. Le robinet froid vient d'être  
 acheté pour le jardin des Plantes.

Francis PICABIA.



FRANCIS PICABIA





Broom No. 4, 1923  
cover: Man Ray  
couverture: Man Ray

## BROOM

An international magazine of the arts

Ed.: Harold A. Loeb

Rome: Nov. 1921 – Sept. 1922

Berlin: October 1922 – March 1923

New York: August 1923 – January 1924

Dada did not have an easy time in the U.S.A.; this applies to its home-bred precursors, who developed out of the *Armory Show* and the discussions and exhibitions in the *Gallery 291* before the Dada movement was born, as well as to the European influences bearing the Dada label that soon flowed into the United States. The pros and cons of Dadaism were vehemently discussed in *Broom* and – always in flagrant contradiction to these opinions – in *Secession*. (The third magazine that participated in the discussion was *The Little Review*.)

At the start *Broom* was published in Europe, first in Rome, then in Berlin and only at the end in New York, and since the publisher Harold Loeb and his co-editor Johnson often spent time in Europe, there were reports about the scene in the European art capitals in *Broom* on a regular basis.

In issue No. 4, 1923, there were four photograms each by Moholy-Nagy and Man Ray, all without titles and printed on special paper, which accompanied texts by Apollinaire, Malcolm Cowley, W. C. Williams and Richard Huelsenbeck, followed by Moholy-Nagy's text *Light: A Medium of Plastic Expression*, which is reprinted in this catalogue.

It can be argued that this is the first publication about the photogram if one understands Moholy-Nagy's suggestions there about the creative use of light as referring to the photogram. For Moholy-Nagy this was in fact the first publication of his photograms, whereas Man Ray had already had some of his published in such magazines as *Les Feuilles Libres*, *Littérature* and *The Little Review*.

## BROOM

An international magazine of the arts

Directeur: Harold A. Loeb

Rome: nov. 1921 – sept. 1922

Berlin: oct. 1922 – mars 1923

New York: août 1923 – janv. 1924

Aux Etats-Unis, Dada n'eut pas la partie facile, qu'il s'agisse des précurseurs dans le pays même, qui – dans le sillage de l'*Armory Show* et des discussions et expositions de la *Galerie 291* – existaient déjà avant la naissance de dada, qu'il s'agisse encore des influences européennes qui, sous l'étiquette dada, arrivaient sur le Nouveau Continent. Les colonnes de *Broom* et, toujours en violente contradiction avec le premier, celles de *Secession*, étaient le champ de bataille où s'affrontaient avec véhémence partisans et adversaires du mouvement. (La troisième revue à participer à la controverse fut *The Little Review*.) *Broom* fut, dès le début, édité en Europe, d'abord à Rome, puis à Berlin, et seulement à la fin à New York, et comme son directeur, Harold Loeb, et le codirecteur, Johnson, séjournaient fréquemment en Europe, *Broom* donnait régulièrement des articles sur la scène dada dans les centres artistiques européens.

Dans le numéro 4, 1923, parurent respectivement quatre photogrammes de Moholy-Nagy et de Man Ray, tous les huit dépourvus de titre, reproduits sur papier spécial, dans des textes d'Apollinaire, de Malcolm Cowley, de W. C. Williams et de Richard Huelsenbeck. A la fin du cahier, on trouvait le texte de Moholy-Nagy *Light: A Medium Of Plastic Expression*, reproduit ici.

On pourrait dire qu'il s'agit ici d'une des premières publications sur le photogramme si l'on applique à ce dernier les propositions esquissées dans le texte de Moholy au sujet de l'«expression par la lumière». Pour Moholy, c'était en outre la première fois que ses photogrammes étaient publiés tandis que Man Ray en avait déjà publié auparavant, par exemple dans les revues *Les Feuilles Libres*, *Littérature* et *The Little Review*.

Page 224/25 of 'Broom', with a photogram by Laszlo Moholy-Nagy

Page 224/25 de «Broom», avec un photogramme de Laszlo Moholy-Nagy

Page 256/57 of 'Broom', with a photogram by Man Ray

Page 256/57 de «Broom», avec un photogramme de Man Ray



PORTRAIT BY LEYENDECKER

To Sinclair Lewis

At 7:30 exactly he is awakened by a battery of alarm clocks. A Big Ben 7 in. tall with 4½ in. dial. A Baby Ben 3¼ in. overall. A Jack o'Lantern, so named for its luminous dial. Half a dozen other clocks of assorted shapes, with black or radium-painted numerals; steady or intermittent, top, back or interior alarms.

Watch his Eyes Open!

He leans forward, arms rigid against the pillow to support him. National Chain Shirt Shop pajamas, hair tousled becomingly, and for a moment he poses, for a brief moment only, till the artist who accompanies him always has made a lightning sketch. "That will do," says the artist, and Charles Wesley Brown — Charley Brown — C. Wesley Brown — Wes Brown — Browne — leaps from his bed to silence one clock after another in immediate succession, beginning with the largest and least intermittent. It is 7:32.

A Daily Duet before the open window, after which he dresses with the energetic but unhurried efficiency which characterizes the smallest acts of his daily life. He owns a razor which shaves the right side of his face in 33 seconds and the left in 43, making a total of 78 seconds. The time he spends on dressing his Dressing Appropriation, he calls it, since Time is Money) shows a reduction of 23½% since he has been wearing a Goodbye Old Flannel Lining the Tie that Goes on in a Jiffy. He dons his Press-together Cuff Links and appears before the breakfast table at 7:39.

Only Seven Minutes to Exercise and Dress!

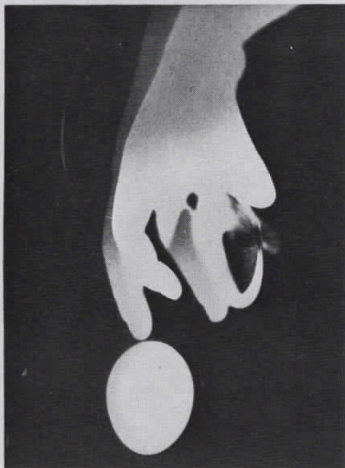
You can equal or better this record if you tear off and fill in the coupon at the lower right-hand corner.

Undoubtedly C. Wesley Brown eats luncheons and dinners and even bonquets, but I can say of his breakfast and his breakfast only that every detail of it is photographed on the brain. There is an aluminum pot, filled with Good to the Last Drop coffee, or maybe Postum. A patent electric waffle iron functions beside it. An Apple a Day Keeps the Doctor Away. Florida Oranges Rich in Vitamins. Bran Muffins Here's Health. This Ham is Delicious! Two fried eggs (sunny side up), grapefruit, cereal with

240



I. Mabel's Naps



Mar. Ray

by way of the west. This was what I had promised to the King and Queen and they had sent me for this purpose.

Thursday, west sixty three leagues, counted forty six. More than forty sandpipers came to the ship in a flock and two boaters. A shipwreck hit me with a shove. There also came a man-o-war bird and a white bird like a gull. The crew here became ever louder in their complaints but I gave a little heed as I was able though many were now openly mutinous and would have done me harm if they dared.

PETER GUTIERREZ. So that, sir, you have staked your life and the lives of your companions, upon the foundation of a mere speculative opinion.

COLUMBUS. So it is. I cannot deny it. But consider a little. If at present you and I, and all our companions, were not in this vessel, in the midst of this sea, in this unknown solitude, in a state as uncertain and perilous as you please, in what other condition of life should we find ourselves? In what should we be occupied? In what mode should we pass these days? Perhaps more cheerfully? or should we not rather be in some greater trouble or solitude, or else full of tediousness? I care not to mention the glory and utility we shall carry back, if the enterprise succeeds according to our hope. Should no other fruit come from this navigation, to me it appears most profitable inasmuch as for a time it preserves us free from tediousness, makes life dear to us, makes valuable to us many things that otherwise we should not have in consideration.

Friday, fifth of October, fifty seven leagues, but counted forty five. The sea smooth and quiet. To God be given many thanks, the air being pleasant and temperate, with no wind, many sandpipers, and flying fish coming on the deck in numbers.

Saturday, continued the west course, forty leagues, thirty three being counted. Martin Alonso said that it would be best to steer west by south, that night, for the island of Cipango which the map showed but I thought it best to go at once to the continent and afterwards to the island.

Sunday, seventh October, west twenty three leagues, counting eighteen. This day the Nina hoisted a flag at the masthead, and fired a gun, which was the signal I had ordered that land had been sighted. At this time also, I ordered that at sunrise and sunset, all the ships should join me, because at these times things are most proper for seeing the greatest distance, the haze clearing away. No land was seen during the afternoon as reported

4

257



Laszlo Moholy-Nagy  
cover design for 'Broom'  
projet de titre pour 'Broom'

Laszlo Moholy-Nagy

### LIGHT: A MEDIUM OF PLASTIC EXPRESSION

Since the discovery of photography virtually nothing new has been found as far as the principles and technique of the process are concerned. All innovations are based on the aesthetic representative conceptions existing in Daguerre's time (about 1830), although these conceptions, i. e. the copying of nature by means of the photographic camera and the mechanical reproduction of perspective, have been rendered obsolete by the work of modern artists.

Despite the obvious fact that the *sensitivity to light* of a chemically prepared surface (of glass, metal, paper, etc.) was the most important element in the photographic process, i. e., containing its own laws, the sensitized surface was always subjected to the demands of a *camera obscura* adjusted to the traditional laws of perspective while the full possibilities of this combination were never sufficiently tested.

The proper utilization of the plate itself would have brought to light phenomena imperceptible to the human eye and made visible only by means of the photographic apparatus thus perfecting the eye by means of photography. True, this principle has already been applied in certain scientific experiments, as in the study of motion (walking, leaping, galloping) and zoological and mineral forms, but these have always been isolated efforts whose results could not be compared or related.

It must be noted here that our intellectual experience complements spatially and formally the optical phenomena perceived by the eye and renders them into a comprehensible whole, whereas the photographic apparatus reproduces the purely optical picture (distortion, bad drawing, foreshortening).

One way of exploring this field is to investigate and apply various chemical mixtures which produce light effects, imperceptible to the eye, (such as electro-magnetic rays, x-rays).

Another way is by the construction of new apparatus, first by the use of the *camera obscura*, second, by the elimination of perspective. In the first case using apparatus with lenses and mirror-arrangements which can cover their

environment from all sides; in the second case, using an apparatus which is based on new optical laws. This last leads to the possibility of "light-composition," whereby light would be controlled as a new plastic medium, just as color in painting and tone in music.

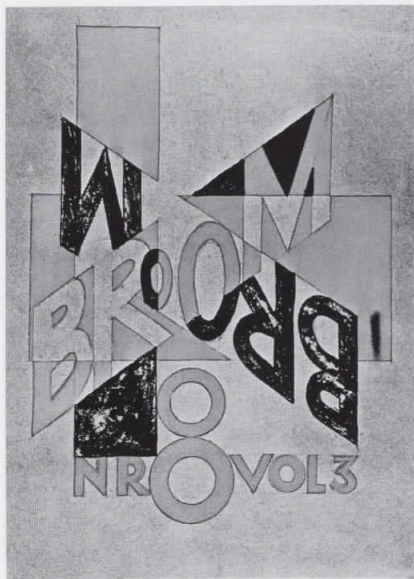
This signifies a perfectly new medium of expression whose novelty offers an undreamed of scope. The possibilities of this medium of composition become greater as we proceed from static representation to the motionpictures of the cinematograph.

I have made a few primitive attempts in this direction, whose initial results, however, point to the most positive discoveries (and as soon as these attempts can be tested experimentally in a laboratory especially devised for the purpose, the results are certain to be far more impressive).

Instead of having a plate which is sensitive to light react mechanically to its environment through the reflection or absorption of light, I have attempted to *control* its action by means of lenses and mirrors, by light passed through fluids like water, oil, acids, and crystal, metal, glass, tissue, etc. This means that the filtered, reflected or refracted light is directed upon a screen and then photographed. Or again, the light-effect can be thrown directly on the sensitive plate itself, instead of upon a screen. (Photography without apparatus.) Since these light effects almost always show themselves in motion, it is clear that the process reaches its highest development in the film.

(Published in *Broom* No. 4, 1923)





Laszlo Moholy-Nagy  
cover design for 'Broom'  
projet de titre pour 'Broom'

Laszlo Moholy-Nagy

## LIGHT: A MEDIUM OF PLASTIC EXPRESSION

La Lumière: un moyen d'expression plastique

Depuis la découverte de la photographie, on n'a rien inventé de réellement nouveau au niveau des principes et des techniques photographiques.

Toutes les innovations reposent sur une esthétique de la figuration datant de l'époque de Daguerre, bien que ces conceptions — à savoir la copie de la nature au moyen d'un appareil photo et la reproduction mécanique de la perspective — aient été dépassées par les travaux des artistes contemporains.

Malgré le fait évident que la *sensibilité à la lumière* d'une surface (verre, métal, papier, etc.) chimiquement préparée représente sans l'ombre d'un doute la propriété la plus importante à la base du procédé de la photographie, avec ses lois propres, 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 par l'oeil humain — et cela aurait pu être perfectionné grâce au procédé photographique. Certes, ces principes ont été appliqués à l'occasion, dans quelques expériences scientifiques, comme par exemple pour les études sur le mouvement (marcher, sauter, galoper), ou dans le domaine de la zoologie et de la géologie, mais ces expériences sont restées isolées et leurs résultats ne peuvent être comparés.

Ici, il faut remarquer que les phénomènes optiques perçus par l'oeil sont organisés dans le temps et l'espace et complétés par notre expérience ponctuelle qui les situe par rapport à un tout, tandis que l'appareil photo ne fait que reproduire une image optique, avec ses distorsions, ses déformations, ses raccourcis.

Pour aller plus loin dans ce domaine, il faudrait se livrer à des expériences avec des produits chimiques qui créent des effets lumineux invisibles à l'oeil nu (par exemple rayonnement électromagnétique, rayons X).

On pourrait aussi fabriquer de nouveaux appareils, en partant de la *camera obscura*, puis 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 de la lumière», en se servant de la lumière comme matériau de base comme l'est la couleur en peinture et le son en musique.

On voit ici émerger un moyen d'expression plastique totalement neuf, ouvrant des perspectives dont on ne se fait aucune idée. Et ces possibilités vont encore plus loin si l'on passe de la représentation statique à l'image animée du cinéma.

Je me suis contenté de donner ici quelques modestes indications dans une direction nouvelle, prometteuse des plus riches découvertes (et je suis sûr qu'une fois qu'on pourra procéder méthodiquement à des essais en laboratoire, les résultats seront encore plus impressionnants).

Au lieu de permettre à une surface sensible de réagir mécaniquement par réflexion et absorption de la lumière, j'ai essayé de contrôler ce processus en utilisant des lentilles et des miroirs et en infléchissant la lumière au moyen de liquides tels que eau, huile, acides et de cristaux, métaux, verre et tissus. J'ai dirigé la lumière ainsi filtrée, réfléchie ou réfractée vers un écran et je l'ai photographiée. Au lieu de se servir d'un écran, on pourrait cependant la diriger directement sur la plaque sensible (photo sans appareil). Comme ces effets lumineux sont presque toujours en mouvement, il est clair qu'un tel procédé trouverait son achèvement le plus remarquable au cinéma.

(publié dans *Broom* no. 4, 1923)





Les feuilles libres No. 26, 1922

## LES FEUILLES LIBRES

Ed.: Maurice Raval  
Paris 1918 – 1921  
(1st series, monthly, No. 1 – 24)  
1922 – 1928 (2nd series, publ. irregularly, No. 25 – 48)

This magazine, in which writers and artists published their works (news about exhibitions, theatre, cinema and recent books appeared in the back part of the magazine), reflected the increasing influence of Dada and Surrealism on the art of the period.

The first known publication of a photogram by Man Ray was in issue No. 26 in April/May 1922. This photogram, not yet called *Rayographie* but rather *Photographie*, is attached to cardboard and inserted loosely into a text by Jean Cocteau *Open Letter to Man Ray – American Photographer*. In this 'Letter' Cocteau mentions 80 (!) plates (speaking of photograms Man Ray had sent him) whose *mysterious constellations* remind him of the *false night* of a solar eclipse during which he had witnessed how a sleeping chicken had cast three shadows.

The theme of the photogram is a variation on that of a print in the album *Champs Délicieux*, with 12 photograms by Man Ray, that was published in autumn of the same year. The text by Tristan Tzara *La Photographie à l'Envers* which preceded these photograms was later republished in *Les Feuilles Libres* No. 30, from January 1925.

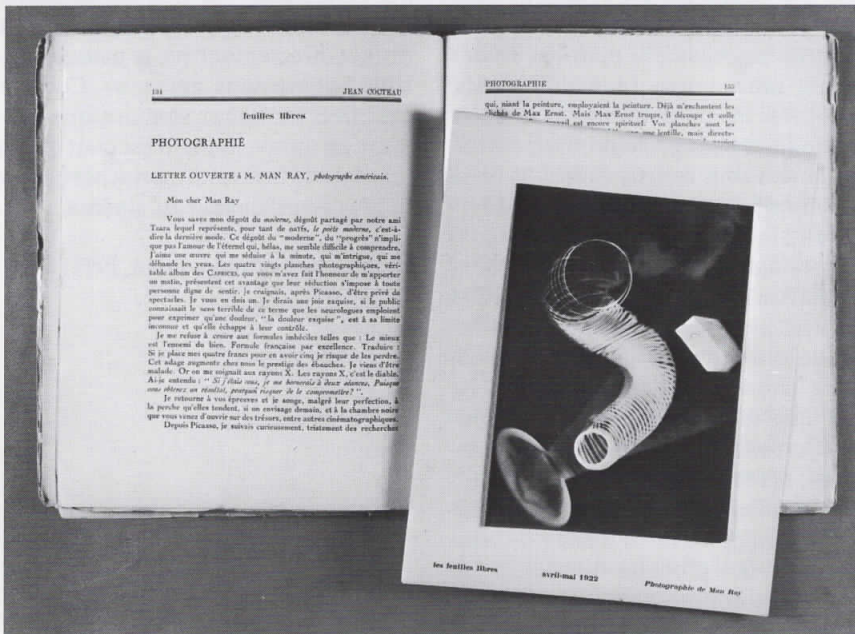
## LES FEUILLES LIBRES

Directeur: Maurice Raval  
Paris 1918 – 1921  
(1ère série, mensuel, numéros 1 à 24)  
1922 – 1928 (2ème série, parution irrégulière, numéros 25 à 48)

Dans cette revue, qui ouvrait ses colonnes aux gens de lettres et aux artistes (les informations sur les expositions, les théâtres, le cinéma et les critiques littéraires occupaient une place moindre, dans le supplément), se reflète l'influence grandissante de Dada et du surréalisme sur l'art de l'époque.

La première publication, pour autant que l'on sache en l'état actuel de nos connaissances, d'un photogramme de Man Ray eut lieu dans le numéro 26 d'avril-mai 1922. Ce photogramme qui, ici, n'est pas encore présenté comme *Rayographie*, comme ce sera le cas plus tard, mais «photographie», est fixé sur un support cartonné volant, inséré dans un texte de Jean Cocteau intitulé *Lettre ouverte à M. Man Ray, photographe américain*. Dans cette «lettre», Cocteau fait déjà allusion à 80 (!) *planches photographiques* (parlant de photogrammes que Man Ray lui avait envoyés), dont les *groupes mystérieux* lui rappellent la *fausse nuit* d'une éclipse de soleil au cours de laquelle il avait vu un poulet endormi projetant trois ombres.

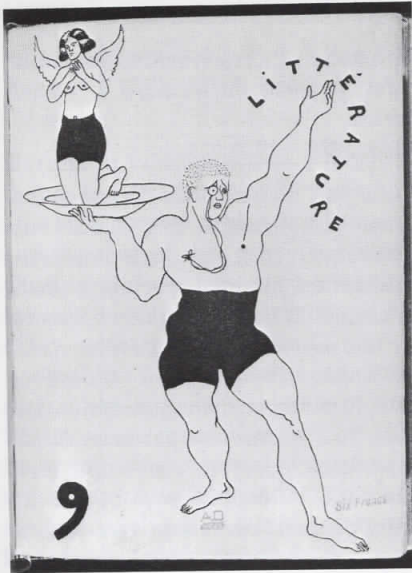
Le motif du photogramme en question est une variante d'un des travaux de l'album *Champs Délicieux*. Celui-ci, contenant 12 photogrammes de Man Ray, devait paraître en automne de la même année. Le texte de Tristan Tzara qui les précède, *La Photographie à l'Envers*, fut reproduit en janvier 1925 dans le numéro 30 des *Feuilles Libres*.



Issue No. 26, 1922, of 'Les feuilles libres', with the unbound photogram of Man Ray that was fastened to cardboard

Numéro 26, 1922, de «Les feuilles libres», comportant une page volante cartonnée sur laquelle est agrafé le photogramme de Man Ray





Littérature No. 9, 1923

## LITTÉRATURE

Ed.: Aragon, Breton, Soupault  
 Paris 1919 – 1921  
 Nouvelle Série:  
 Ed.: Breton/Soupault; Breton  
 Paris 1922 – 1924

Together with *Dada* and *391*, *Littérature* was the most important Dadaist publication in France. Almost all of the leading artists and the poets of French avantgarde literature worked on the magazine, which appeared in two series. Whereas the first series was still very much in the spirit of Dada, as of No. 6 of the *nouvelle série* the magazine began to publish experiments with *écriture automatique* and with *récits de rêves*, pointing toward an evident transition from Dadaism to Surrealism.

## LITTÉRATURE

Directeurs: Aragon, Breton, Soupault  
 Paris 1919 – 1921  
 Nouvelle Série:  
 Directeurs: Breton/Soupault; Breton  
 Paris 1922 – 1924

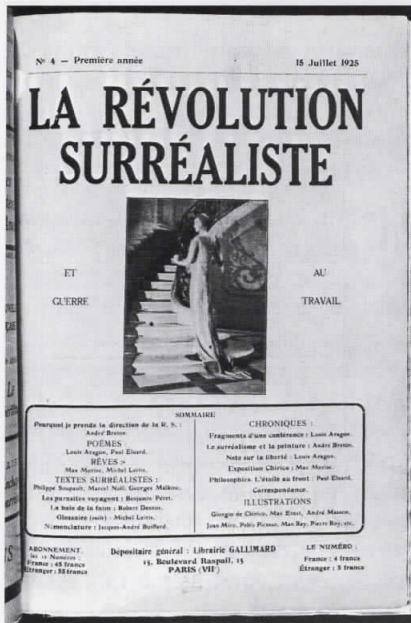
A côté de *Dada* et de *391*, *Littérature* est la publication dadaïste la plus importante en France. Presque tous les artistes et poètes éminents de la littérature française d'avant-garde y collaborèrent. Elle parut en deux séries. Alors que la première série respirait encore entièrement l'esprit dadaïste, le numéro 6 de la nouvelle série marque le début des expériences d'*écriture automatique* et des *récits de rêves* et on y distingue nettement le passage du dadaïsme au surréalisme qui est en train de s'opérer.



Monsieur..., Inventeur, Constructeur, 6 Seconds

Plate in 'Littérature' No. 9, 1923,  
 with Man Ray's photogram 'Monsieur ...,  
 Inventeur, Constructeur, 6 Seconds'

Planche hors-texte de «Littérature»  
 No. 9, 1923, avec le photogramme  
 «Monsieur ..., Inventeur, Constructeur,  
 6 Seconds» de Man Ray



La révolution surréaliste No. 4, 1925

## LA REVOLUTION SURREALISTE

Ed.: Pierre Naville, Benjamin Péret  
As of No. 4: André Breton  
Paris 1924 – 1929

Nowhere are the initial phases of the Surrealist movement so richly documented as in this first surrealist magazine.

It published *automatic writing* (*écriture automatique*) and *dream reports* ( *récits de rêve*) that were characteristic of the systematic exploration and evaluation of the unconscious in an experimental manner. At the same time the magazine reflects the political development of Breton's circle towards revolutionary socialism. (Man Ray, as a declaredly unpolitical artist, never took part in these debates, which however never impaired his friendship with the surrealists.)

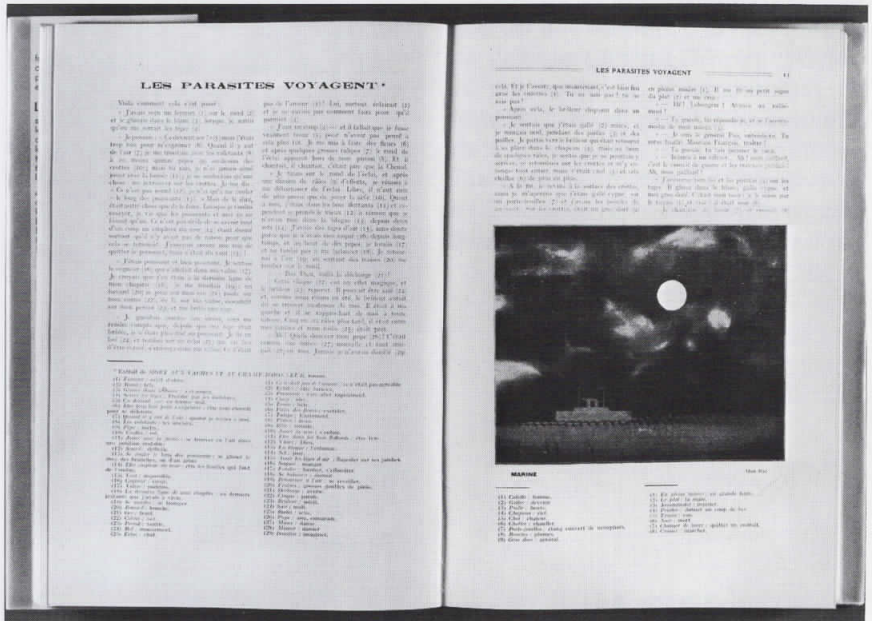
In *La Révolution Surréaliste*, as in *Dada*, one finds pictures side by side with literary texts, more space being devoted to the latter, without, however, any attempt to relate them to one another or to have them explain each other. In its layout and outward appearance the magazine deliberately tries to imitate the look of scientific publications — there is no attempt to experiment with typography or design.

## LA REVOLUTION SURREALISTE

Directeurs: Pierre Naville, Benjamin Péret. A partir du numéro 4: André Breton  
Paris, 1924 – 1929

Nulle part on ne trouve d'aussi abondants témoignages des débuts du mouvement surréaliste que dans cette publication, qui est la première revue surréaliste. Elle publiait des textes en *écriture automatique* et des  *récits de rêve*, caractéristiques des tentatives d'exploration et d'analyse systématiques de l'inconscient par la méthode expérimentale. en même temps, la revue reflète l'évolution politique du groupe autour de Breton dans le sens d'un socialisme révolutionnaire. (Man Ray, artiste qui se voulait résolument apolitique, n'a jamais pris part à ces différends, ce qui, cependant, n'a en aucune façon porté atteinte à son amitié avec les surréalistes).

Comme c'était déjà le cas dans la revue *Dada*, *La Révolution surréaliste* juxtapose images et textes—les contributions littéraires l'emportant sur les images — sans que ceux-ci se réfèrent l'un à l'autre ou s'expliquent mutuellement. Quant à la présentation extérieure, elle s'inspire délibérément des revues scientifiques — et renonce donc à toute innovation dans le domaine de la typographie et de la mise en page.



Pages 12/13 from 'La révolution surréaliste' No. 4, 1925, with the Rayograph 'Marine'

Pages 12/13 of «La révolution surréaliste» No. 4, 1925, avec la Rayographie «Marine»



## MERZ

Ed.: Kurt Schwitters  
Hannover 1923 – 1932  
(24 issues)

Starting in 1923 Schwitters published the magazine *Merz*, the first six issues of which appeared between January and October of that year. They were small in size and contained texts and artwork by Schwitters himself and by other contemporary artists.

As of No. 7 the formats of the magazine began to change and as of No. 8/9 its nature changed as well, i. e. the issues no longer appeared regularly, some were cancelled, and the magazine took on the character of an irregularly published literary journal.

As a whole, the *Merz* magazines document primarily Schwitters' own position vis-à-vis contemporary art in his confrontation with or resistance to its influences.

In No. 4 *Banalitäten*, which is printed entirely on pink paper, there is a photogram by Moholy-Nagy. It is on the last page, placed vis-à-vis the following dialogue:

The Magistrate Mr. J. A. Locin: "My dear Mr. Schwitters, I do not wish to repeat here what I as a German said to Mr. Beeck about your magazine *Merz*."

Schwitters: "My dear Mr. Magistrate, I shall even give you space in my magazine so that you can say in public what you as a German said to Mr. Beeck about my magazine."

J. A. Locin: "I wouldn't put it passed you!"

Schwitters: "So be it."

No. 8/9 *Nasci/Natur* (an issue about "everything that develops, forms and moves itself on its own energy") became – probably due to Lissitzky's collaboration and influence – as it were the 'materialism issue' of the *Merz* series. For this purpose a crystal photogram by Man Ray had to serve as an illustration, accompanied by the following words: "This is an invention that allows anyone to create a work of art with the use of most elementary means. All that one needs is a piece of light-sensitive paper and a few objects of different transparency. If one eliminates chance and caprice, just like nature, everyone can produce an artwork."

## MERZ

Directeur: Kurt Schwitters  
Hanovre 1923 – 1932  
(24 numéros)

C'est à partir de 1923 que Schwitters commença à publier la revue *Merz*, dont les six premiers numéros parurent entre janvier et octobre 1923. Ils se présentaient sous forme de petits fascicules et publiaient des textes et illustrations de Schwitters lui-même et d'autres artistes contemporains.

A partir du numéro 7, le format se modifie ainsi que, à partir du numéro 8/9, le caractère même de la revue: les livraisons deviennent irrégulières, il y a même des «trous» et on doit plutôt parler, à ce moment-là, d'une publication à parution irrégulière.

Dans le numéro 4, intitulé *Banalitäten*, tout entier imprimé sur papier rose, on trouve un photogramme de Moholy-Nagy. Il occupe la dernière page et s'accompagne, en contrepoint, du dialogue suivant:

M. J. A. Locin, Regierungsrat: «Cher monsieur Schwitters, je n'ai pas l'intention de vous répéter ici ce que, en tant qu'Allemand, j'ai dit de votre revue *MERZ* à monsieur Beeck.»

Schwitters: «Cher monsieur le Regierungsrat, je mets même à votre disposition de la place dans les colonnes de ma revue pour que vous puissiez exprimer publiquement ce que, en tant qu'Allemand, vous avez dit à monsieur Beeck de ma revue.»

J. A. Locin: «Ça vous arrangerait bien!»

Schwitters: «Et ainsi dorénavant.»

Le numéro 8/9 *Nasci/Natur* – un numéro de *Merz* sur «tout ce qui se développe, prend forme et se meut de soi-même et par ses propres forces» – est devenu, certainement grâce à la collaboration et à l'influence de Lissitzky, pour ainsi dire le «numéro du matérialisme» de la série *Merz*. C'est dans cette perspective qu'il faut considérer un photogramme-cristal de Man Ray qui sert d'illustration, accompagné du texte suivant: «Ceci est une invention qui permet à chacun de faire oeuvre d'art en se servant des moyens les plus élémentaires. Tout ce qu'il faut est une feuille de papier sensible à la lumière et quelques objets de transparence différente. De même que la nature, si on élimine le hasard et le caprice, on produit une oeuvre artistique.»



Merz No. 4, 1923 and No. 8/9, 1924



Photogram by Laszlo Moholy-Nagy, in 'Merz' No. 4, 1923 ('Banalitäten')

Photogramme de Laszlo Moholy-Nagy, dans «Merz» No. 4, 1923 («Banalitäten»)



Photogram by Man Ray, in 'Merz' No. 8/9, 1924 ('Nasci/Natur')

Photogramme de Man Ray, dans «Merz» No. 8/9, 1924 («Nasci/Natur»)





Das Kunstblatt No. 5, 1924



Das Kunstblatt No. 5, 1924, with the essay 'Photographie ohne Kamera' by Harold A. Loeb, illustrated with Rayographs by Man Ray

Das Kunstblatt No. 5, 1924, avec l'essai «Photographie ohne Kamera» d'Harold A. Loeb, illustré de Rayographies de Man Ray

## DAS KUNSTBLATT

Monatsschrift für künstlerische Entwicklung in Malerei/Skulptur/Baukunst/Literatur/Musik.

Ed.: Paul Westheim  
Wildpark Potsdam 1917 – 1933

In its role as a competitor to *Der Sturm*, the magazine *Das Kunstblatt* offered an even wider range of information about developments in painting, sculpture, architecture, literature, music, photography and theatre in Germany and other parts of Europe. Its thrust of interest was aimed at art in Germany, with the accent on Expressionism.

*Das Kunstblatt* joined the incipient photography discussion for the first time in issue No. 5, 1924. There, Harold Loeb, publisher of *Broom*, introduces the *Rayographs* printed in *Champs Délicieux* as 'abstract photography', hardly a sufficient characterization. In the light of the transition from Dadism to Surrealism these photograms by Man Ray can rather be seen as witnesses of 'automatic picture making', in which the usual meaning of things has been refashioned in a context which can not be rationally understood. This method of transmogrification, which functions through the use of language (in the titles) in Marcel Duchamp's ready-mades, is well adapted to the nature of the photogram. For this reason Man Ray, who can juggle quite well with words (see: *La photographie n'est pas l'art*) has no need of captions, in these works.

The next article about photography, in No. 6, 1924, is also concerned with *Champs Délicieux*. In it Will Grohmann, who also presents the text by Tristan Tzara in a slightly shortened German translation, compares Man Ray's photograms with those of Moholy-Nagy, concluding that Moholy's work represents the 'interweaving of art and technology', Man Ray's on the other hand 'play, mood, irony'.

The number of articles about photography in this art magazine increases greatly as of 1928/29.

## DAS KUNSTBLATT

Monatsschrift für künstlerische Entwicklung in Malerei/Skulptur/Baukunst/Literatur/Musik

Directeur: Paul Westheim  
Wildpark Potsdam, 1917 – 1933

Concurrente de la revue *Der Sturm*, *Das Kunstblatt* donnait des informations encore plus étendues sur l'évolution et les courants nouveaux dans le monde de la peinture, de la sculpture, de l'architecture, de la poésie, de la musique, de la photographie et du théâtre en Allemagne et en Europe. Elle s'intéressait en premier lieu à l'art en Allemagne, avec un accent particulier mis sur l'expressionnisme.

C'est dans le numéro 5, 1924, que *Das Kunstblatt* s'ouvre pour la première fois à la discussion qui venait de s'engager sur la photographie. Harold Loeb, le directeur de *Broom*, y présente les *Rayographies* de *Champs Délicieux* comme «photographie abstraite», en réduisant ainsi la portée. car, dans le contexte du passage du dadaïsme au surréalisme, ces photogrammes de Man Ray doivent être considérés plutôt comme des témoignages d'une production automatique d'images, où la signification quotidienne des choses est infléchie vers un sens et des rapports qui échappent à la rationalité. Les propriétés du photogramme se prêtent bien à ce «procédé de détournement» ('Verfremdungsverfahren') tel qu'il fonctionne à propos des ready-mades de Marcel Duchamp sur la langue (le titre), si bien que Man Ray, qui sait aussi très bien jongler avec les mots (cf.: *La photographie n'est pas l'art*) renonce à un titre pour ces travaux.

Le deuxième article sur la photographie, paru dans le numéro 6, 1926, se penche lui aussi encore une fois sur les *Champs Délicieux*. Will Grohmann, qui présente en même temps le texte d'accompagnement de Tristan Tzara dans une traduction légèrement écourtée, compare les photogrammes de Man Ray à ceux de Moholy-Nagy, en soulignant chez Moholy «l'interpénétration de l'art et de la technique» et chez Man Ray, au contraire, «le jeu, la fantaisie, l'ironie». A partir de 1928/29, les articles sur la photographie en viennent à se bousculer dans cette revue artistique.





Cahiers d'art No. 1, 1929

## CAHIERS d'ART

Revue d'art paraissant dix fois par an  
Peinture, Sculpture, Architecture, Art  
Ancien, Ethnographie, Cinéma

Direction: Christian Zervos  
Paris 1926 – 1960

In issue No. 1, 1929, this magazine published an article by Moholy-Nagy under the title *La photographie ce qu'elle était, ce qu'elle devra être*.

The series *L'esprit dada dans la peinture* by Georges Hugnet, which began in No. 1 – 2, 1932, contains the second demonstrable publication of a *Schadographie*.

Finally, in No. 3 – 4, 1937, there was a text by Man Ray, *Picasso Photographe*, in which five clichés verre by Picasso are presented. Four of the pictures show Dora Maar, with whom he was active on several different levels at the time.

Another issue of great interest was No. 1 – 2, 1936, a famous one devoted to the surrealists.

## CAHIERS d'ART

Revue d'art paraissant dix fois par an  
Peinture, Sculpture, Architecture, Art  
Ancien, Ethnographie, Cinéma

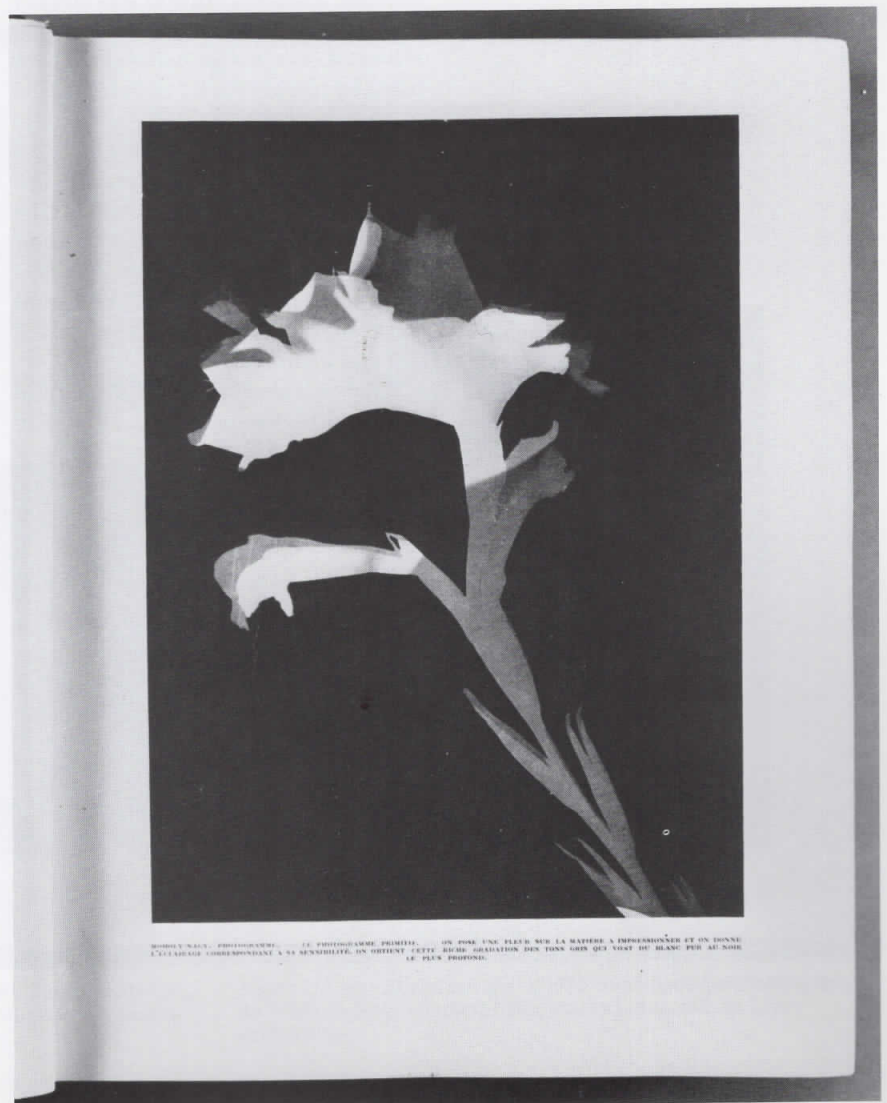
Direction: Christian Zervos  
Paris 1926 – 1960

Dans son premier numéro, 1929, cette revue publie un article de Moholy-Nagy intitulé *La photographie, ce qu'elle était, ce qu'elle devra être*.

Dans le numéro 1–2, 1932, débute la série *L'esprit dada dans la peinture*, de Georges Hugnet; il contient la deuxième publication incontestablement prouvée d'une *Schadographie*.

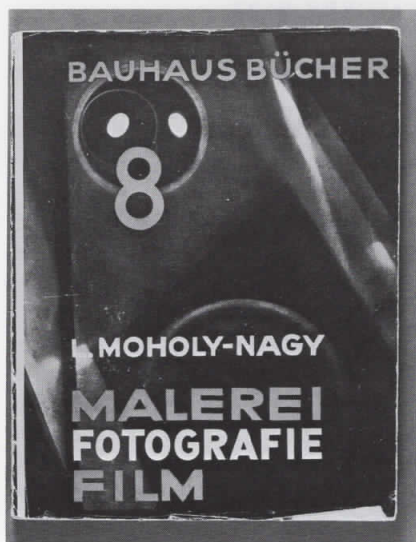
Enfin paraît dans le numéro 3 – 4, 1937, un texte de Man Ray: *Picasso Photographe*, où sont présentés cinq clichés verre de Picasso. Quatre de ceux-ci représentent Dora Maar, avec laquelle, à l'époque, il avait affaire dans des registres divers.

Il faut souligner tout particulièrement le numéro 1 – 2, 1936, le fameux numéro des surréalistes.



One of the two photograms of Laszlo Moholy-Nagy that illustrate his essay «La Photographie ce qu'elle était, ce qu'elle devra être» in 'Cahiers d'art' No. 1, 1929

Un des deux photogrammes de Laszlo Moholy-Nagy, illustrant son article «La photographie ce qu'elle était ce qu'elle devra être» dans «Cahiers d'art» No. 1, 1929



Laszlo Moholy Nagy:  
Malerei Fotografie Film, München 1925  
cover: Moholy-Nagy  
couverture: Moholy-Nagy

Laszlo Moholy-Nagy:  
**MALEREI FOTOGRAFIE FILM**  
Bauhaus Bücher 8  
first edition: Munich 1925

In this programmatic book Moholy-Nagy speculates about the possible role of photography and film as artistic means, thus taking up and expanding the thoughts he had already expressed in his article in *Broom*. The book also contains a chapter about photograms – but in the illustration section he was only able to include photograms by Man Ray and by himself.

(In the last edition – No. 21/22, 1929 – of the Dutch magazine *i 10*, for which Moholy-Nagy worked as an editor for photography and film from the very beginning, he expanded upon his thoughts about the photogram in the essay *Photogram and Related Fields*.)

It can be said that this publication was instrumental in getting many people concerned with photograms. The book was an instant widespread success; a second edition was already published in 1927. (The exhibition *Film und Foto* in Stuttgart in 1929 contributed further to the popularization of photograms.)

Moholy-Nagy published two photograms by Man Ray, which he had also shown in *Broom* and another four by himself, one of which he had also previously published in *Broom*. In addition to that he published his preliminary design for the *Broom* cover, which had not been used.

While his photograms in *Broom* still appeared to have a strong affinity to his paintings of that period, the new photograms in *Malerei Fotografie Film* can be seen as a result of his 'light theory', which he had outlined in *Broom*.

Laszlo Moholy-Nagy:  
**MALEREI FOTOGRAFIE FILM**  
Bauhaus Bücher 8  
première édition: München 1925

Dans ce livre programme, Moholy-Nagy se livre à des spéculations sur le rôle qui pourrait éventuellement revenir à la photographie et au cinéma en tant que moyens artistiques. Ce faisant, il reprend et développe les idées qu'il avait exposées dans son article de *Broom*. Un chapitre du livre est consacré au photogramme – cependant, dans la partie «illustrations», il ne peut montrer que des photogrammes de Man Ray et de lui-même.

Un autre essai de Moholy-Nagy, intitulé *Fotogramm und Grenzgebiete* (Photogramme et zones frontières), où il approfondit et élargit encore ses réflexions sur le photogramme, paraît dans le dernier numéro (No. 21/22, 1929) de la revue hollandaise *i 10*, à laquelle il avait collaboré depuis le début en tant que rédacteur spécialisé dans la photo et le cinéma.

On peut affirmer que cette dernière publication fut pour beaucoup une incitation à s'occuper du phénomène «photogramme». L'ouvrage trouva un vaste écho et fut réédité dès 1927 sous une forme légèrement modifiée. (L'exposition *Film und Foto* qui eut lieu à Stuttgart en 1929 contribua à populariser encore davantage le photogramme.)

Moholy-Nagy publiait deux photogrammes de Man Ray, qu'il avait déjà montrés dans *Broom*, et quatre dont il était lui-même l'auteur, et dont l'un avait également déjà paru dans *Broom*. De plus, il publiait son projet, non utilisé, pour le titre de *Broom*.

Tandis que ses photogrammes de *Broom* accusent encore une affinité très sensible avec les tableaux que Moholy-Nagy était en train de peindre à la même époque, les nouveaux photogrammes parus dans *Malerei Fotografie Film* sont plutôt le résultat de sa théorie sur la «lumière en tant que moyen d'expression», telle qu'il l'expose dans le texte publié dans *Broom*.





Bauhaus No. 1, 1928

**BAUHAUS**  
Zeitschrift für Gestaltung

Publ. by Bauhaus Dessau  
Dessau 1926 – 1931

*Bauhaus*, the official organ of the design school of that name, contained articles on the work of that school as well as contributions discussing problems of construction and design in all different areas of life.

Moholy-Nagy's text *Fotografie ist Lichtgestaltung*, which was illustrated with photograms, appeared in No. 1, 1928.

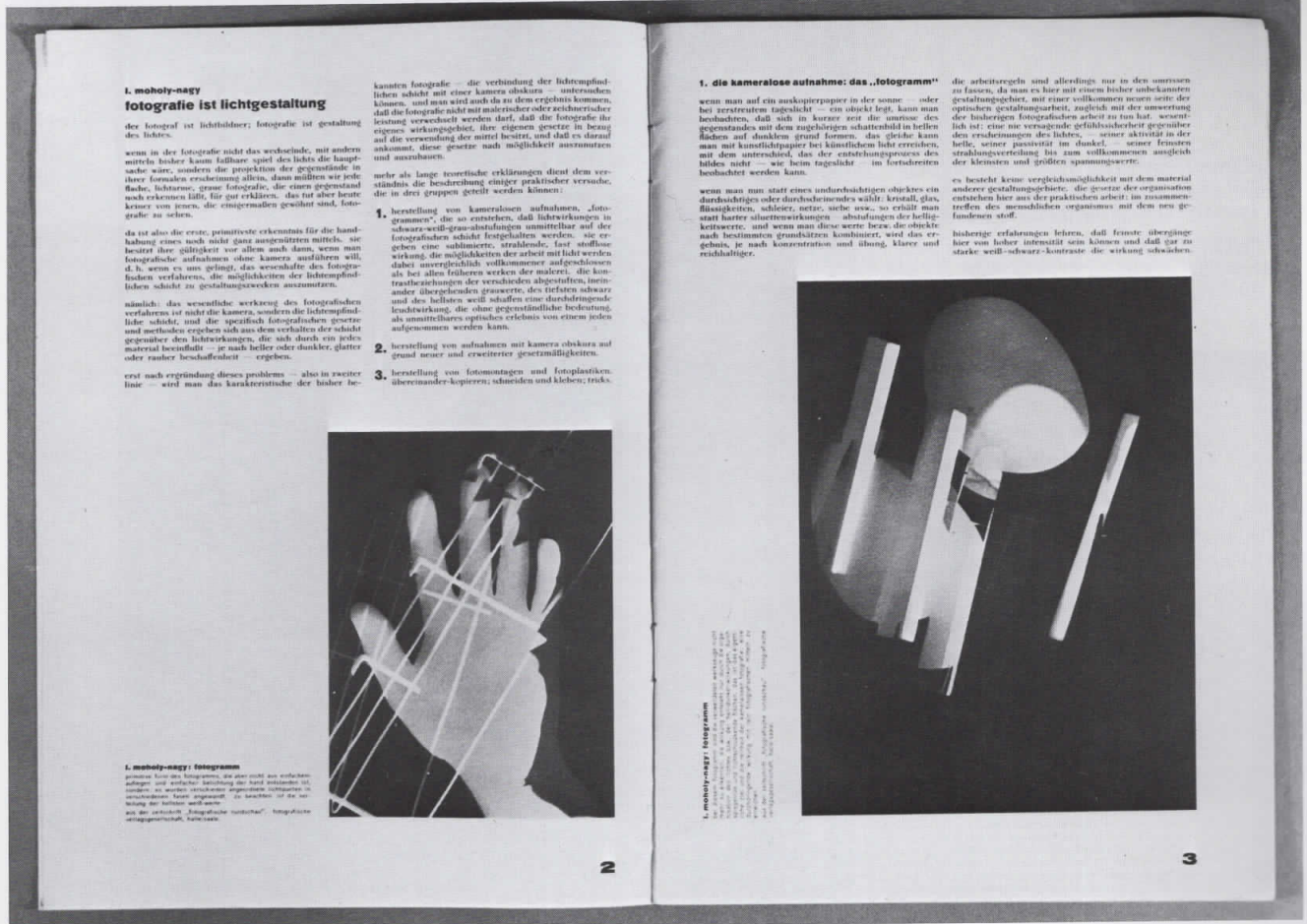
This was the first issue of *Bauhaus* that dealt with photography. The Bauhaus did not become involved in photography until relatively late and then treated it primarily as a means of advertising design. The photography discussion was continued in Nos. 2 and 4, 1929.

**BAUHAUS**  
Zeitschrift für Gestaltung

Editeur: Bauhaus Dessau  
Dessau, 1926 – 1931

*Bauhaus* était l'organe de l'école d'expression plastique (Gestaltungsschule) du même nom et publiait des articles sur les travaux de l'école ainsi que des discussions sur les problèmes de l'architecture et de l'expression plastique appliquée dans tous les domaines de la vie. C'est dans le numéro 1, 1928, que parut le texte de Moholy-Nagy, *Fotografie ist Lichtgestaltung*, illustré de photogrammes.

Le numéro 1, 1928, est en même temps le premier numéro de *Bauhaus* à s'occuper de photographie. Ce n'est que relativement tard que la photographie trouva un écho au Bauhaus et cela en premier lieu en tant que moyen d'expression publicitaire. La discussion sur la photographie se reflète aussi dans les numéros 2, 1929, et 4, 1929.



Pages 2/3 from 'Bauhaus' No. 1, 1928, with two photograms by Moholy-Nagy as illustrations to his essay 'Fotografie ist Lichtgestaltung'

Pages 2/3 de «Bauhaus» No. 1, 1928, avec deux photogrammes de Moholy-Nagy illustrant son essai «Fotografie ist Lichtgestaltung»



i 10 No. 2, 1927

**i 10**  
Internationale Revue

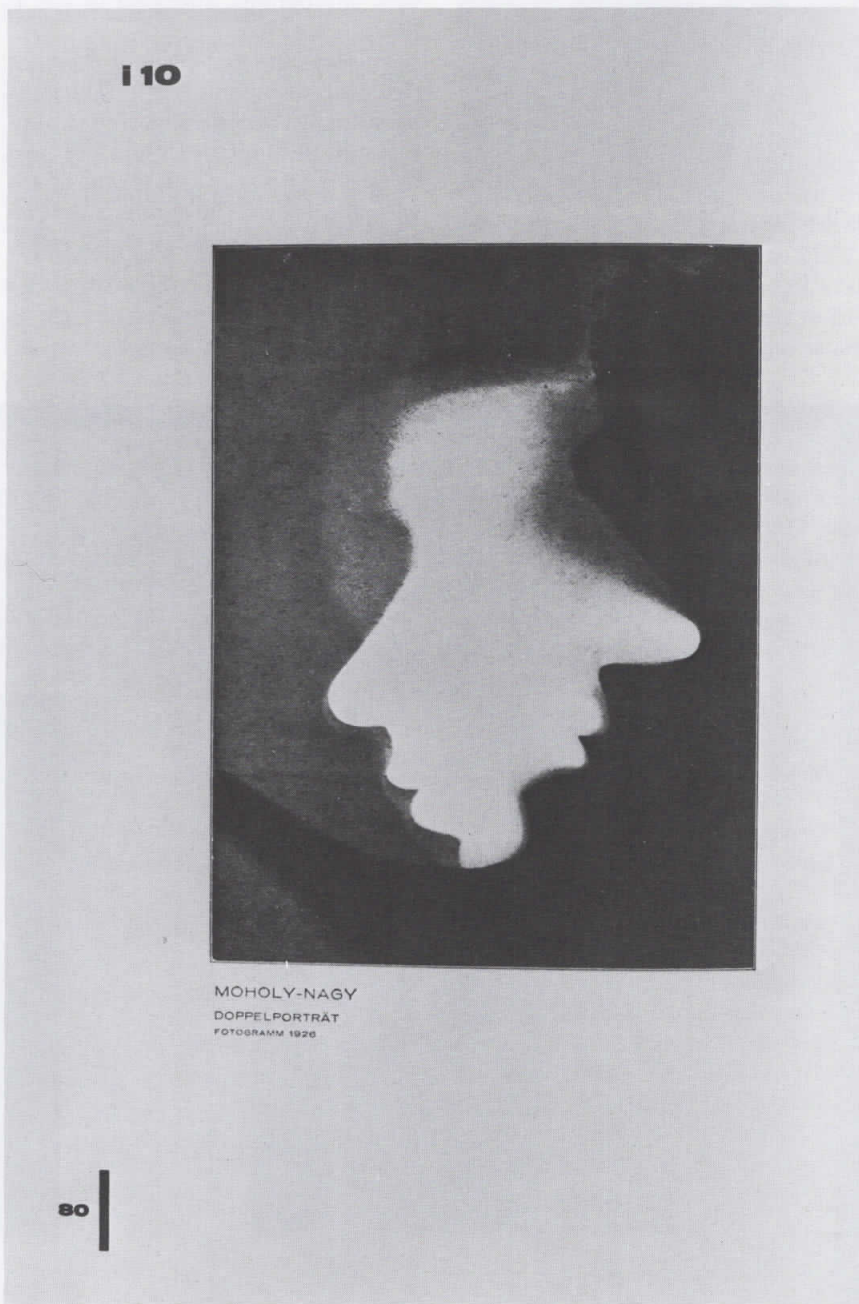
Publisher: Arthur Müller-Lehning  
Amsterdam 1927 – 1929  
(22 issues)

Many different artists collaborated on this magazine. From the very beginning Moholy-Nagy was the editor responsible for film and photography, J. P. Oud was in charge of architecture and Willem Pijper was the music editor.

**i 10**  
Internationale Revue

Directeur: Arthur Müller-Lehning  
Amsterdam 1927 – 1929  
(22 numéros)

De nombreux artistes collaborèrent à cette revue. Moholy-Nagy, membre de la rédaction, fut dès le début responsable du ressort Cinéma et Photographie, J. P. Oud détenait le ressort Architecture et Willem Pijper celui de la Musique.



'Double Portrait' Lucia and Laszlo Moholy-Nagy.  
This photogram from 1926 appeared as a plate in the magazine 'i 10', No. 2, 1927

«Double portrait» Lucia et Laszlo Moholy-Nagy.  
Ce photogramme de 1926 apparut sous la forme d'une planche hors-texte dans le numéro 2 de la revue «i 10», 1927



## DAS NEUE FRANKFURT

Monatsschrift für die Probleme moderner Gestaltung

Eds.: Ernst May and Fritz Wichert  
Frankfurt 1926 – 1932

In addition to articles about architecture, the building industry, interior design, city planning and so on, this magazine included discussions of the topics of fashion, film, photography, theatre and the fine arts. Special issues were devoted to such subjects as *Development Areas in Frankfurt*, *The Chair*, *Experimental Photography*, *Youth*, *Art Schools*, *Traffic*, *Inexpensive Apartments* and *German Buildings in the USSR*. Among the contributing authors were Breuer, Dexel, Giedion, Grohmann, Gropius, Le Corbusier and Moholy-Nagy.

The 'at present heatedly discussed question ... of an artistic manifestation in photography' was presented in No. 3, 1928 (Ernst Kállai: *Bildhafte Photographie*) and, from an opposite point of view, in No. 3, 1929 (J. Gantner: *Photographie und Lichtgestaltung*; Moholy-Nagy: *Das Photogramm*). Gantner, who was impressed with Moholy's theory of 'light design', illustrated his article with four photograms by Man Ray and one each by Umbo, Cavael and Moholy-Nagy; in his own short text Moholy-Nagy used two photograms by Hugo Erfurth and one of his own.

## DAS NEUE FRANKFURT

Monatsschrift für die Probleme moderner Gestaltung

Directeurs: Ernst May et Fritz Wichert  
Frankfurt, 1926 – 1932

Cette revue consacrée à l'architecture moderne et à la civilisation citadine ne s'intéressait pas seulement aux questions d'architecture, de construction, de décoration, d'urbanisme, mais elle s'ouvre également à la mode, au cinéma, à la photographie, au théâtre et aux arts plastiques. Elle fit paraître des numéros spéciaux: *Der Stuhl*, *Experimentelle Fotografie*, *Jugend*, *Verkehr* etc. Y collaborèrent, entre autres, Breuer, Dexel, Giedion, Grohmann, Gropius, Le Corbusier, Moholy-Nagy.

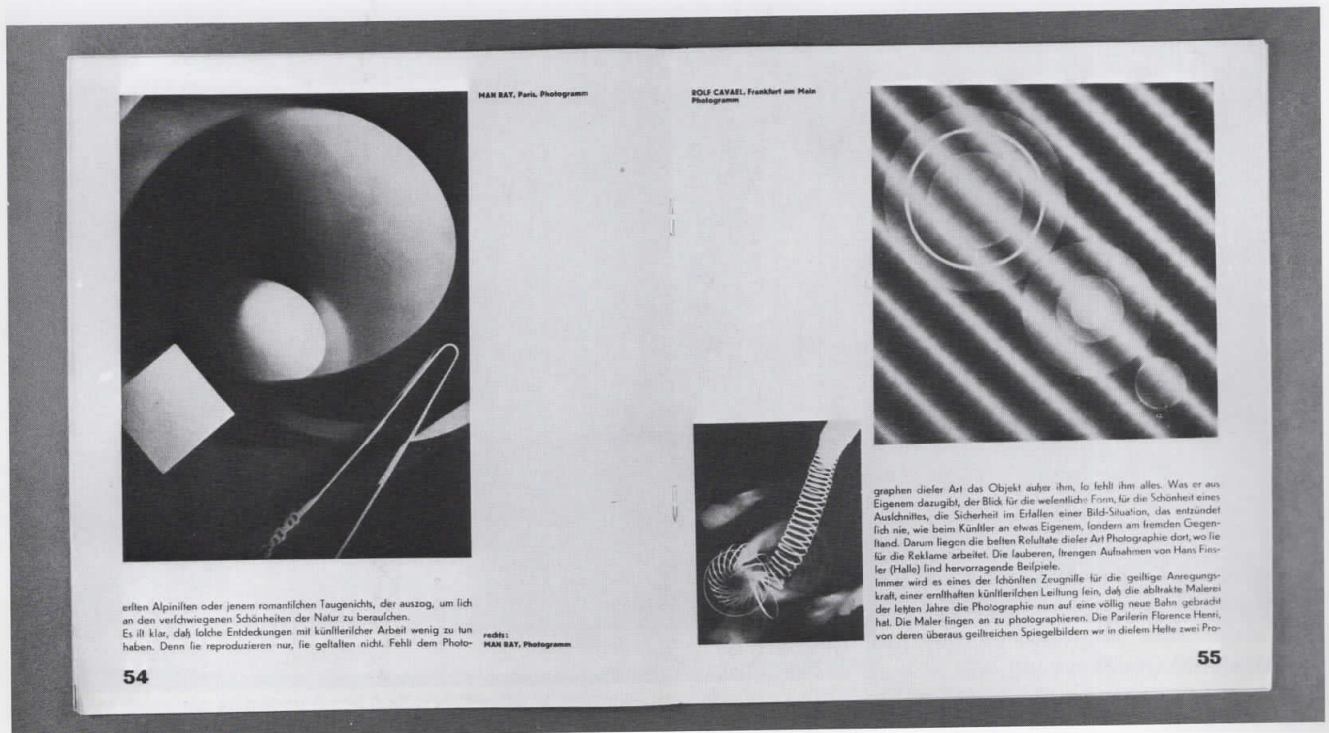
C'est dans le numéro 3, 1928 (Ernst Kállai: *Bildhafte Photographie*) et, pour une prise de position contradictoire, dans le numéro 3, 1929 (J. Gantner: *Photographie und Lichtgestaltung*; Moholy-Nagy: *Das Photogramm*) que fut débattue «la question actuellement discutée avec une véhémence inaccoutumée ... du caractère artistique de la photographie». Gantner, impressionné par la théorie de Moholy sur l'«expression plastique par la lumière», illustre son article de quatre photogrammes de Man Ray et d'un photogramme respectivement d'Umbo, de Cavael et de Moholy-Nagy, tandis que Moholy accompagne son petit texte de deux photogrammes d'Hugo Erfurth et d'un des siens.



Das neue Frankfurt No. 3, 1929

Double page from 'Das neue Frankfurt' No. 3, 1929, with two Rayographs by Man Ray and a photogram by Rolf Cavael

Double page of «Das neue Frankfurt» No. 3, 1929, avec deux Rayographies de Man Ray et un photogramme de Rolf Cavael







Catalogue of the exhibition  
'Film und Foto', Stuttgart 1929

Catalogue de l'exposition  
«Film und Foto», Stuttgart 1929

Franz Roh, Jan Tschichold (Eds.):  
**FOTO AUGE**  
Stuttgart 1929

Designed by Jan Tschichold and with a foreword by Franz Roh, this book of plates represents an anthology of modern photography around 1929. The 79 photos are a selection of pictures from the international exhibition *Film und Foto* that took place in Stuttgart in 1929.

The book shows a kind of blend of 'parallel picture worlds' of photography and reinforces the tendencies that elevate pure design to artwork (an approach that was pursued further by Otto Steinert after the War).

Franz Roh, Jan Tschichold (éd.):  
**FOTO AUGE**  
Stuttgart 1929

Cet album, réalisé par Jan Tschichold et préfacé par Franz Roh, présente une anthologie de la photographie moderne vers 1929. Il s'agit de 76 photos sélectionnées parmi les travaux exposés en 1929 à Stuttgart à l'occasion de l'exposition internationale *Film und Foto*.

Le volume propose une sorte de coupe à travers les «mondes parallèles» de l'image photographique et renforce les tendances visant à élever la pure expression plastique au rang d'oeuvre d'art (tendance qui sera reprise et poursuivie après la guerre par Otto Steinert).

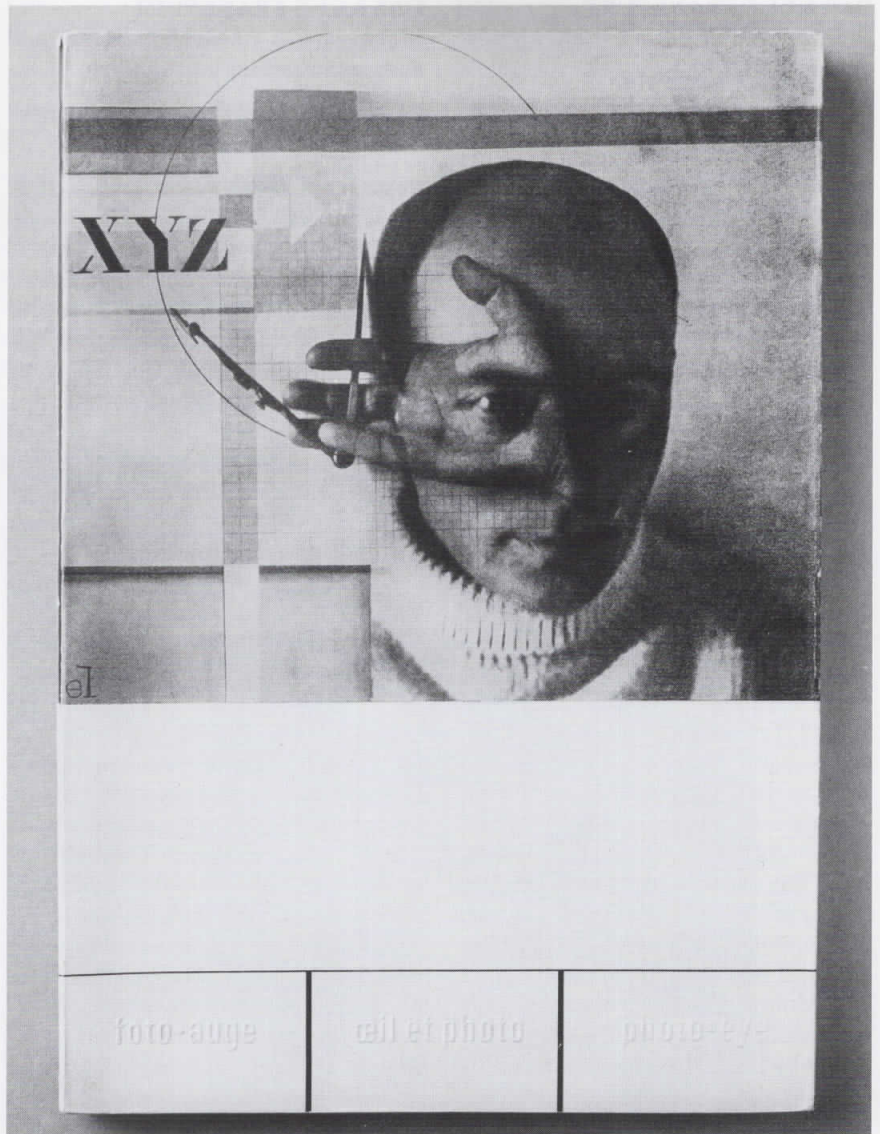
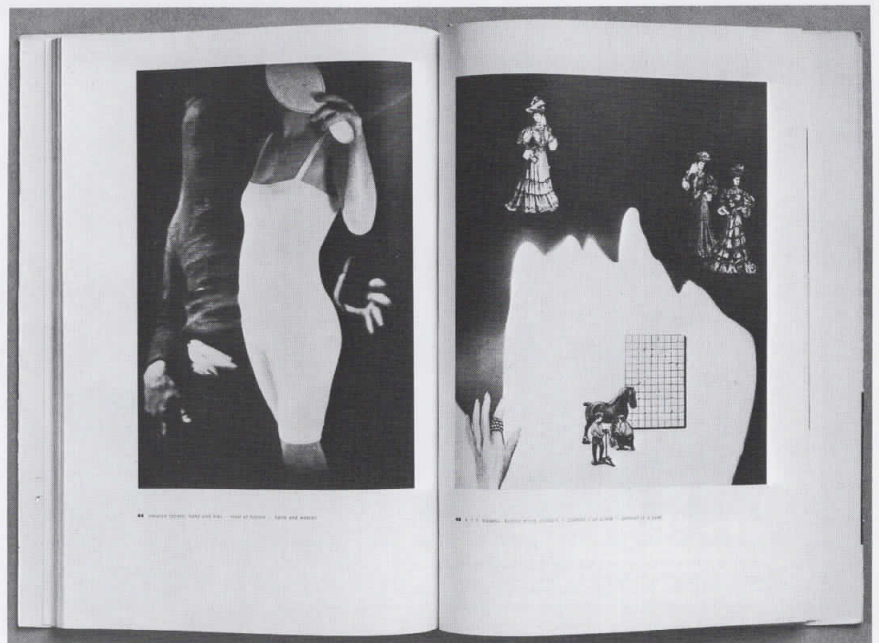


Foto Auge, Stuttgart 1929, cover/couverture: El Lissitzky



Double page from 'Foto Auge', with a photogram collage by E. L. T. Mesens  
Double page de «Foto Auge», avec un collage – photogramme d'E. L. T. Mesens





Werner Gräff:  
Es kommt der neue Fotograf  
Berlin 1929

Werner Gräff:  
**ES KOMMT DER NEUE  
FOTOGRAF**  
Berlin 1929

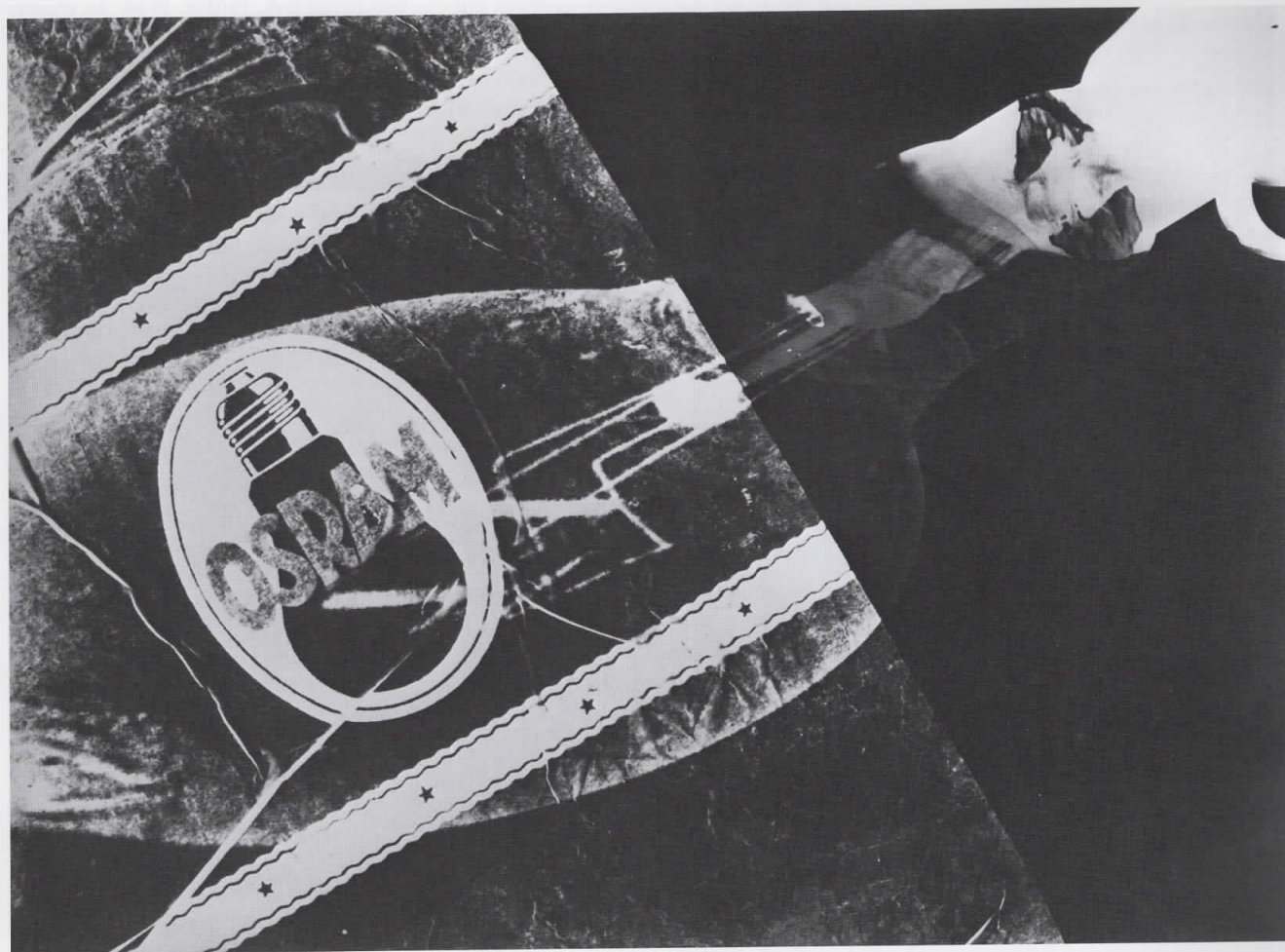
“...The prescription for success: viewpoints from above and from below, excessive enlargement or reduction, the rubbish-bin as favorite subject, give the press negative prints, that monster will swallow anything (according to the motto: new, interesting picture effects), photograph at night because underexposure gives the most interesting results, and then let chance do the job for you, that will do the trick...”

What Renger-Patzsch — under the impression of the Stuttgart 1929 exhibition *Film und Foto* — attacks in his text *Nachträgliches zur Foto-Inflation* (post script to photoinflation) in *Bauhaus* No. 4, 1929, Werner Gräff, at that time in charge of the photo course of the Reimann School in Berlin, elevates to his creed in his book *Es kommt der neue Fotograf* (Here Comes the New Photographer).

Werner Gräff:  
**ES KOMMT DER NEUE  
FOTOGRAF**  
Berlin 1929

«... Que l'on «type» d'en haut ou d'en bas, que l'on agrandisse ou réduise à l'extrême, la poubelle livre le meilleur motif, que l'on livre des tirages de négatifs à la presse, le monstre dévore tout (motif: de nouveaux effets, intéressants), que l'on photographie de nuit, la sous-exposition donne les effets les plus intéressants, et encore: le hasard travaille pour vous, laissez-le faire ...»

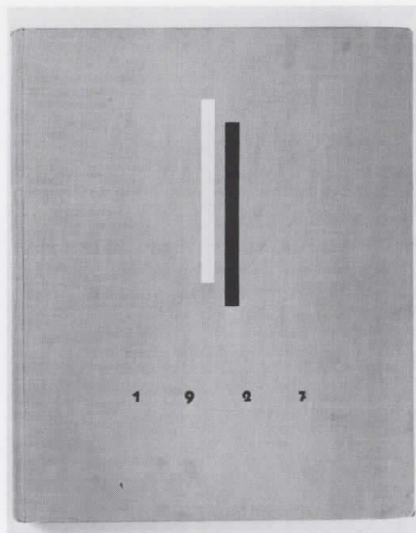
Ce que Renger-Patzsch dénonçait dans son article *Nachträgliches zur Foto-Inflation*, paru dans *Bauhaus* No. 4, 1929, et écrit sous le coup de l'impression laissée par l'exposition *Film und Foto* du *Werkbund* à Stuttgart en 1929, est élevé au rang de principe par Werner Gräff, dans son livre *Es kommt der neue Fotograf*. Gräff dirigeait à l'époque le cours de photo de la Reimann-Schule de Berlin.



Edmund Kesting: Photogram, 1929/30  
(There are no known photograms by Edmund Kesting published during this time although he had already begun experimenting with them, after Moholy-Nagy had visited him in his art school 'Der Weg', in Dresden, 1926.)

Edmund Kesting: Photogramme, 1929/30  
(Il n'existe pas de publication connue de ses photogrammes de cette époque, bien qu'Edmund Kesting — après une visite de Moholy-Nagy à son école «Der Weg», à Dresde en 1926 — ait commencé à expérimenter le photogramme)





Das deutsche Lichtbild  
Volume 1, Berlin 1927

Hans Windisch (Ed.):  
**DAS DEUTSCHE LICHTBILD**

Berlin 1927 – 1938

Wolf Strache, Otto Steinert (Eds.):  
Stuttgart 1955 – 1979

The first annual volume of 1927 presents on a double page in addition to a photogram by Moholy-Nagy a further one by Hugo Erfurth, who introduced the technique of the photogram to his students at the *Academy for Booktrade and Graphic Arts* in Leipzig (compare: *Ein Semester reklametechnische Photographie* in *Gebrauchsgraphik* No. 3, 1930).

This volume also includes Moholy-Nagy's article *Die beispiellose Fotografie* (Unprecedented Photography). The 1933 annual volume reprints a conversation between Raoul Hausmann and Werner Gräff entitled *Wie sieht der Fotograf* (How does the photographer see). After A. Hitler formulated his racial theology in a preface to the 1934 edition, *In eigener Sache* (Concerning Ourselves), *Das deutsche Lichtbild* started publishing more animal pictures and fewer avantgarde photographs.

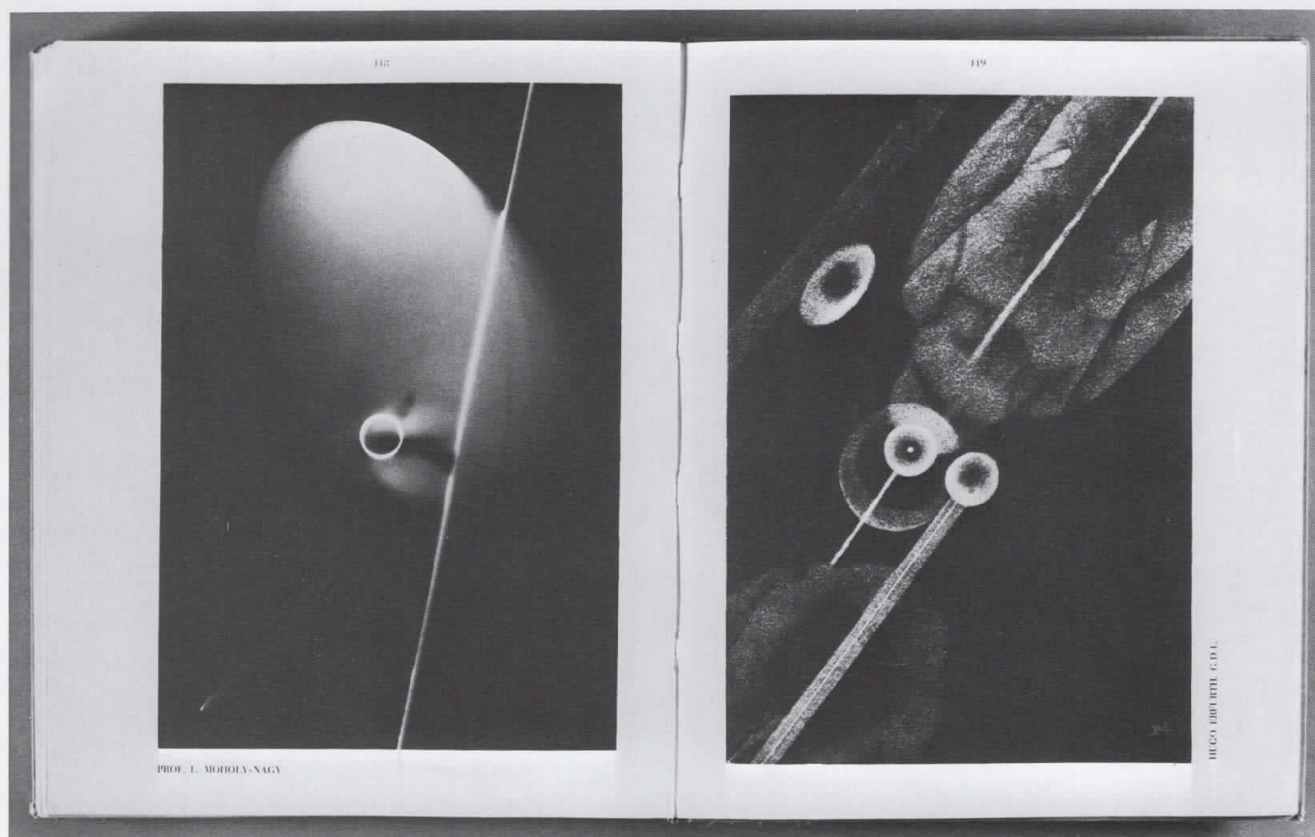
Hans Windisch (ed.):  
**DAS DEUTSCHE LICHTBILD**

Berlin 1927 – 1938

Wolf Strache, Otto Steinert (éd.):  
Stuttgart 1955 – 1979

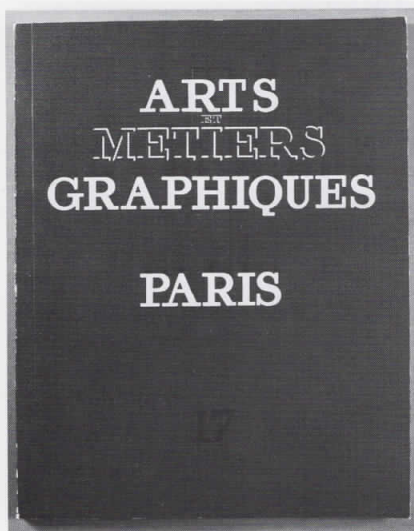
Le premier recueil annuel de 1927 montre en double page, à côté d'un photogramme de Moholy-Nagy, un photogramme d'Hugo Erfurth qui, dans ses cours à l'*Akademie für Buchgewerbe und graphische Künste* (Académie du livre et des arts graphiques) de Leipzig, avait initié ses élèves à cette technique (cf. également: *Ein Semester reklametechnische Photographie* dans *Gebrauchsgraphik*, No 3, 1930).

On trouve en plus dans ce recueil l'article de Moholy-Nagy *Die beispiellose Fotografie* (la photographie sans exemple). Le volume annuel de 1933 expose de nouveau une discussion entre Raoul Hausmann et Werner Gräff sous le titre: *Wie sieht der Fotograf* (comment voit le photographe) Suite à l'avant-propos sur sa théologie des races d'A. Hitler, 1934: *In eigener Sache* (notre propre affaire), apparaissent dans *Das Deutsche Lichtbild* davantage de photos d'animaux et les photos d'avant-garde régressent.

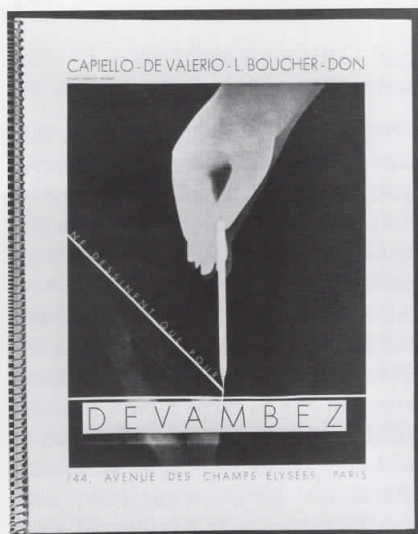


Double page from 'Das deutsche Lichtbild', 1927, with photograms by Moholy-Nagy (right) and Hugo Erfurth  
Double page de «Das deutsche Lichtbild», 1927, avec photogrammes de Moholy-Nagy (à droite) et d'Hugo Erfurth



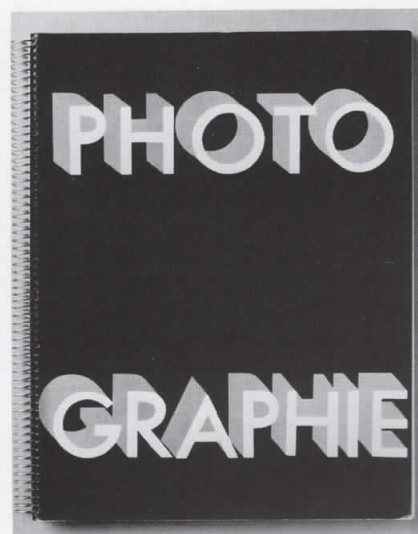


Arts et Métiers graphiques No. 17, 1930



Advertisement for the Devambez studio for graphic art, with a photogram by Maurice Tabard, published in the special edition 'Photographie', 1930

Announce pour le studio d'arts graphiques Devambez avec un photogramme de Maurice Tabard, publié dans le numéro spécial «Photographie» de 1930



Arts et Métiers graphiques No. 16, 1930, special photography number. It contains photograms by Man Ray, Maurice Tabard and L. Boucher

Arts et Métiers graphiques No. 16, 1930, «numéro spécial consacré à la photographie». Il contient des photogrammes de Man Ray, Maurice Tabard et L. Boucher

## ARTS ET METIERS GRAPHIQUES

Ed.: Charles Peignot  
Paris 1927 – 1940

*Arts et Métiers Graphiques* was the leading French magazine for applied graphic arts and typography (comparable to the German magazine *Gebrauchsgraphik*, published in Berlin, in which for example the Lissitzky photograms for the Pelikan company were presented in issue No. 12, 1928).

It appeared every two months and was published by Charles Peignot, the joint owner of the type-foundry Deberny et Peignot. As of 1930 an annual special edition on *Photographie* was published (altogether there were 11 such editions: 1930 – 40 and 1947).

The advertisement illustrated with a photogram, reproduced here from the first special edition in 1930, advertises the art printers Devambez, emphasizing that the graphic artists R. de Valerio, Capiello and Lucien Boucher work only for Devambez. The ad design was done by *Studio Deberny Peignot*, which was founded by the type-foundry Deberny et Peignot in 1929 and whose photography department was headed by Maurice Tabard.

## ARTS ET METIERS GRAPHIQUES

Directeur: Charles Peignot  
Paris 1927 – 1940

*Arts et Métiers Graphiques* était la plus importante revue française dans le domaine des arts graphiques appliqués et de la typographie (comparable en cela à la revue allemande *Gebrauchsgraphik*, paraissant à Berlin, dont le numéro 12, 1928, par exemple, présentait les photogrammes exécutés par Lissitzky pour la firme Pelikan).

Elle paraissait tous les deux mois sous la direction de Charles Peignot, copropriétaire de la fonderie de caractères d'imprimerie Deberny et Peignot. A partir de 1930 parut annuellement un numéro spécial *Photographie* (il existe au total 11 de ces numéros: 1930 – 40 et 1947).

L'annonce reproduite ici, illustrée d'un photogramme, est parue dans le premier numéro spécial de 1930. Elle fait de la publicité pour le studio d'arts graphiques Devambez et souligne que les graphistes R. de Valerio, Capiello et Lucien Boucher ne travaillent que pour Devambez. L'annonce a été élaborée par le *Studio Deberny Peignot*, ouvert en 1929 par la fonderie Deberny et Peignot et dont la section photographie était dirigée par Maurice Tabard.



Illustration No. 108 from 'Arts et Métiers graphiques' No. 16, 1930, by Maurice Tabard

Reproduction No. 108 dans «Arts et Métiers graphiques» No. 16, 1930, montrant un photogramme de Maurice Tabard





UHU No. 2, 1930, with the article 'Photography without camera – painting without brush. A new amusement for amateur photographers', by Toni von Haken-Schrammen

UHU No. 2, 1930, avec l'article «Photographier sans caméra – peindre sans pinceau. Un nouvel amusement pour des photographes amateurs», de Toni von Haken-Schrammen

## UHU

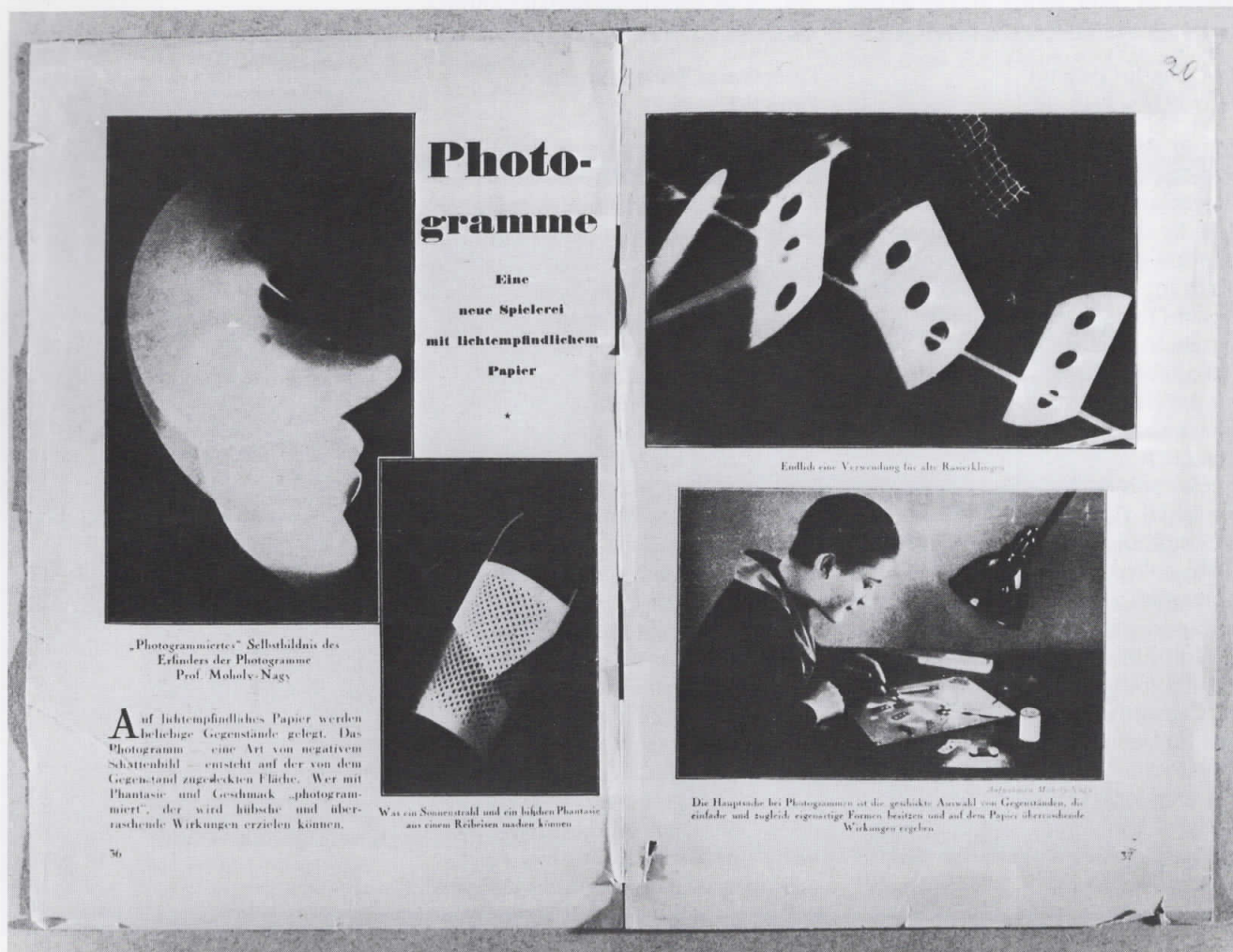
Publ.: Ullstein Verlag  
Berlin 1924 – 1934

*UHU* was a lively entertainment magazine with articles on just about everything. Even such noted authors as Walter Benjamin (e.g. in the issue pictured here, No. 2, 1930, with his amusing "Story of a Hash High") picked up extra money writing for it. Another was Laszlo Moholy-Nagy, who as the "inventor of the photogram" introduced in No. 5, 1928 "A New Pastime with Lightsensitive Paper". In order to achieve such attractive and surprising effects the *UHU* reader need only place a few objects of unusual form onto the photographic paper and could then experience "what a beam of sunlight and a bit of imagination can make out of a woodrasp."

## UHU

Edition Ullstein  
Berlin, 1924 – 1934

*UHU* était un magazine de divertissement fait et conçu d'une façon décontractée, s'entretenant sur ceci et cela, et dans lequel s'exprimaient des auteurs renommés tel Walter Benjamin (par ex. ici illustré le no. 2, 1930 comportant «L'histoire d'une ivresse au hachisch») et qui agrémentaient ainsi leur revenu. De cette façon aussi Laszlo Moholy-Nagy qui, présenté dans le no. 5, 1928 comme l'inventeur du photogramme, expose «un nouvel amusement à l'aide de papier sensible à la lumière». Afin d'obtenir de si jolis et étonnants effets, le lecteur n'avait qu'à disposer quelques objets aux formes singulières sur du papier sensible à la lumière et pouvait ainsi se rendre compte de «ce qu'un rayon de soleil et un peu de fantaisie peuvent faire d'une râpe».



Double page from 'UHU' No. 5, 1928. Moholy-Nagy suggests how 'UHU' readers 'with taste and imagination ... can achieve attractive and surprising effects'.

Double page de «UHU», No. 5, 1928. Moholy-Nagy fait une suggestion au lecteur de «UHU» comment celui-ci peut «avec goût et fantaisie obtenir de jolis et étonnants effets».





VU No. 105, 1930

VU

Publ.: Lucien Vogel  
Paris 1928 – 1938

As a mass publication illustrated with photos *VU* also reported about the new photographic images by Man Ray, but not quite as tritely as *UHU* had written about Moholy-Nagy. There was at least the clever thought expressed in the article that Man Ray had attempted in his photograms to deflect the light with his fantasy and imagination.

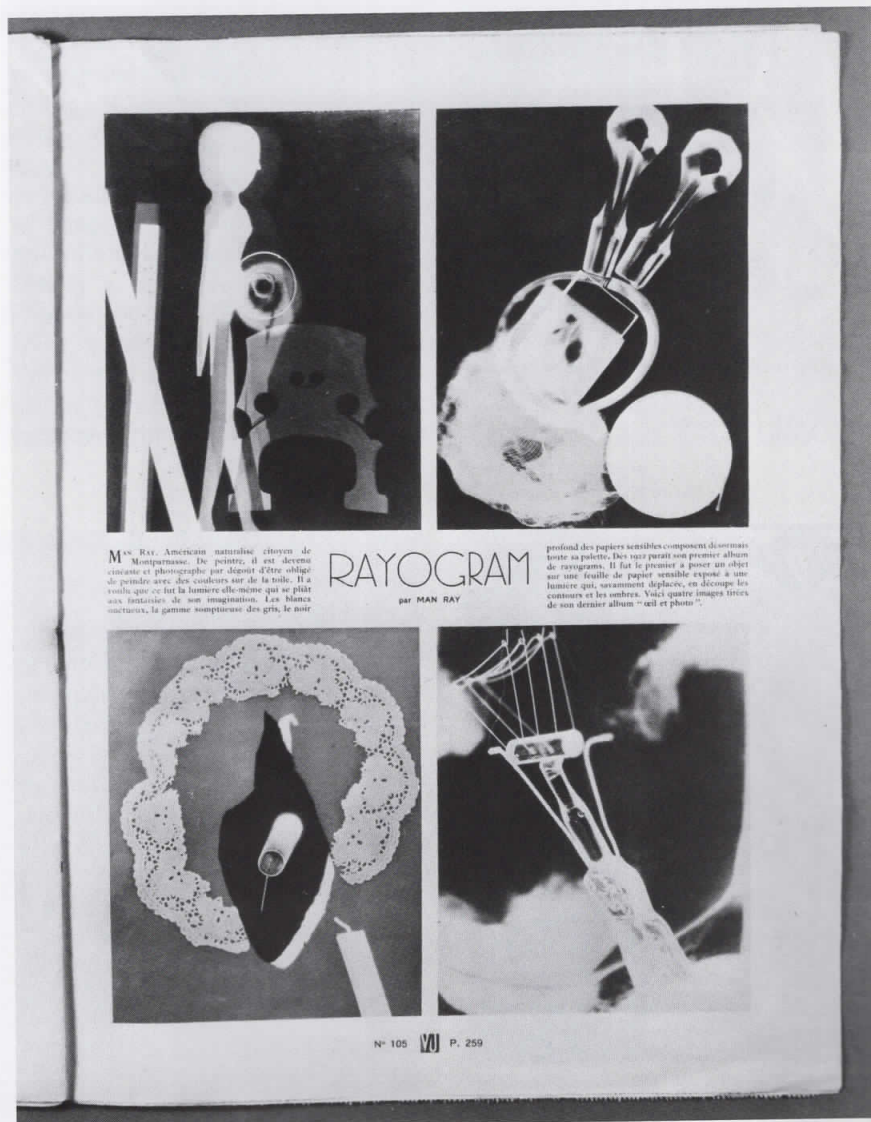
A similar mass publication appeared in Paris after the war, *Point de vue – Images du monde*, whose chief purpose in life was apparently to examine the technical aspects of the reproduction of European royal dynasties, but which at any rate always reserved its centerfold for artistic photography.

VU

Editeur: Lucien Vogel  
Paris, 1928 – 1938

En tant qu'illustré photo à gros tirage, *VU* informait aussi des nouvelles images photographiques de Man Ray; et effectivement pas d'une façon aussi banale que le faisait *UHU* avec Moholy-Nagy. Bien que tout de même la pensée amusante sera formulée que Man Ray «a voulu que ce fut la lumière elle-même qui se pliât aux fantaisies de son imagination.»

Après la guerre parut à Paris un journal à gros tirage à peu près semblable, *Point de vue – Images du Monde*, qui se consacrait presque exclusivement aux mesures de techniques de reproduction prises par les maisons royales européennes, sa page double centrale était cependant constamment dédiée à la présentation de la photographie artistique.



Page from 'VU' No. 105, 1930, with four Rayographs and a feature about the 'American Montparnasse citizen Man Ray'

Page tirée de «VU», avec quatre Rayographies et un feature sur «Man Ray, Américain naturalisé citoyen de Montparnasse»





Der Arbeiter - Fotograf No. 7, 1931

## DER ARBEITER - FOTOGRAF

Published by the Association of German Worker-Photographers Berlin 1926 – 1932

The Official Organ of the Association of Worker-Photographers attempted along the lines of the revolutionary agitation of the working class to offer something equivalent to the brainwashing of photography enthusiasts through bourgeois ‘how-to’ photography guides that were sometimes even published by the industry.

Whereas the *Arbeiter Illustrierte Zeitung (AIZ)* was a publication for workers, the *Arbeiter-Fotograf* was supposed to be a magazine made by workers themselves. The *Association of Worker-Photographers*, who published the *Arbeiter-Fotograf* as their official organ, required a “profession of belief in the socialist ‘Weltanschauung’” as a condition for membership. The photographic means that were recommended for their agitative effect were essentially the same ones employed in bourgeois photography, but the aim in this case was an ‘ideologically incontestable’ result.

They had certain misgivings about recommending such techniques as were considered possessing a strong intrinsic artistic nature (e. g. photograms) to the unpractised worker-photographers. The words of commendation given to Alice Lex for her photogram § 218 because she had ‘exposed’ varicolored, semitransparent

paper figures ‘according to an intentionally planned, propagandistic and formally constructed effect’ were followed by words of warning to the worker-photographers against similar experiments, ‘... because the result for them ... would be to temporarily give rise to a facetious aestheticism; a distraction from the revolutionary class struggle and from the rightful tasks of the worker-photographers as revolutionary reporters.’

## DER ARBEITER - FOTOGRAF

Editeur: Union des photographes-ouvriers allemands Berlin, 1926 – 1932

L’Organe officiel de l’Union des photographes-ouvriers a pour objectif d’opposer à l’abâtissement de l’amateur de photo par les guides pratiques à caractère bourgeois, édités entre autres par l’industrie, quelque chose d’équivalent qui aille dans le sens de l’agitation révolutionnaire de la classe ouvrière.

Alors que le *Arbeiter Illustrierte Zeitung (AIZ)* était une publication pour les travailleurs, le *Arbeiter-Fotograf* se voulait être un journal fait par les travailleurs eux-mêmes. L’*Union des photographes-ouvriers* dont il était l’organe posait comme condition à ses membres qu’«ils se réclament de l’idéologie socialiste». Les moyens photographiques recommandés pour leur utilisation à des fins d’agitation étaient pour l’essentiel les mêmes que



Agfa - Photoblätter No. 6, 1931

## AGFA – PHOTOBLÄTTER

Publ. by IG Farbenindustrie AG Berlin 1924 – 1933

The *Agfa-Photoblätter* were aimed at hobby photographers to acquaint them with the latest Agfa products and show how they are employed. Together with numerous publications of other photography companies they accompanied the development of mass photography in Germany.

In its company magazine the photographic paper manufacturer Agfa popularized and trivialized the photogram.

## AGFA – PHOTOBLÄTTER

Editeur: IG Farbenindustrie Berlin, 1924 – 1933

Les *Agfa-Photoblätter* s’adressaient aux photographes amateurs auxquels elles présentaient à chaque fois les derniers produits de la firme avec conseils d’utilisation. Ainsi que de nombreuses publications d’autres firmes photographiques, elles ont accompagné et soutenu le développement de la photographie «grand public» en Allemagne.

Dans cette revue d’entreprise, le photogramme est popularisé et banalisé par le fabricant de papier photographique Agfa.



ceux qui étaient utilisés dans le monde bourgeois de la photo, mais ici le but visé était le résultat «idéologiquement irréprochable».

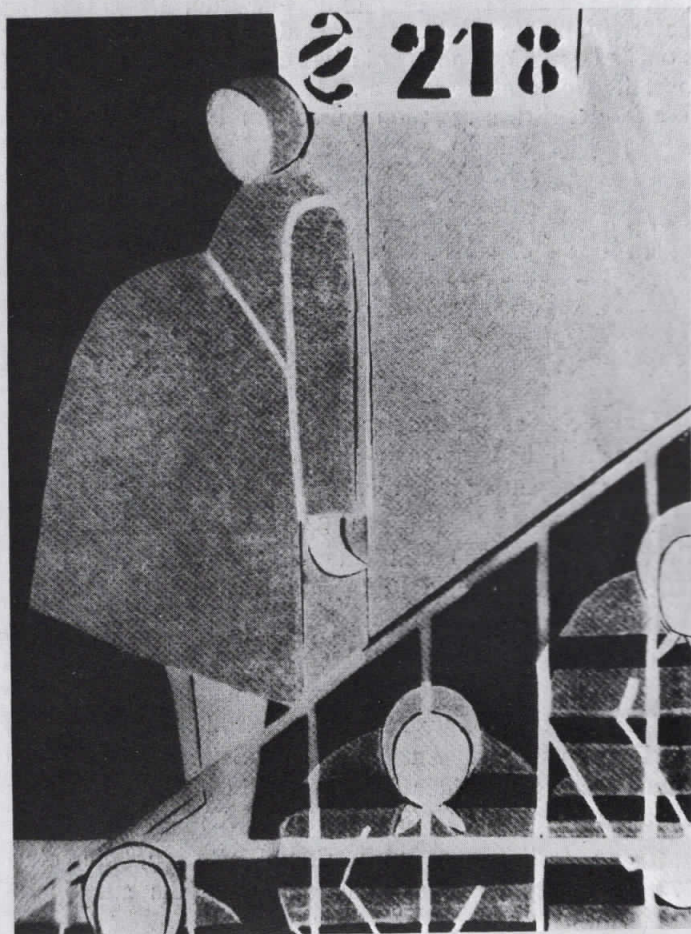
On hésitait à recommander aux photographes-ouvriers et à leurs mains inexpérimentées des techniques auxquelles on attribuait une importante valeur artistique en soi (par exemple le photogramme). Si on louait le photogramme § 218 d'Alice Lex, parce qu'au moyen de figures en papier de diverses couleurs et semi-transparentes, elle avait réussi à créer «un effet calculé, efficace à la fois sur le plan de la propagande et du résultat formel et plastique», on ne manquait pas de mettre immédiatement en garde les photographes-ouvriers contre la tentation d'en faire autant: ... «car, chez [eux], il en résulterait ... passagèrement un esthétisme peu sérieux; cela [les] détournerait de la lutte des classes révolutionnaire et des tâches proprement dites des photographes-ouvriers en tant que reporters révolutionnaires».

Alice Lex-Nerlinger: '§ 218', as an example of 'cameraless photography in the service of revolutionary agitation', in the article 'Fotomontage Fotogramm', by Durus, in 'Der Arbeiter-Fotograf' No. 7, 1931

Alice Lex-Nerlinger: '§ 218', exemple de la 'photographie sans caméra au service de l'agitation révolutionnaire', dans l'essai 'Fotomontage Fotogramm' de Durus, dans 'Der Arbeiterfotograf' No. 7, 1931

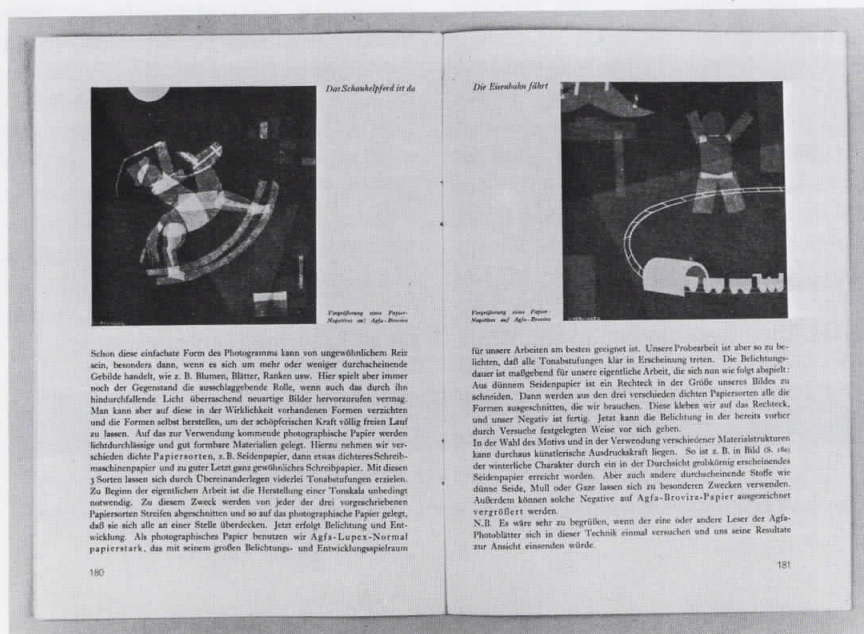
n Weg  
on einer  
„Schön-  
ndigkeit  
erialisti-  
tionären  
ne, un-  
ar Ver-  
ologisch  
ir brin-  
eis die  
„Impe-  
Uns  
mmer  
ne zu  
r die  
e Ge-  
ngun-  
-agi-  
wirk-  
n Ge-  
Foto-  
rte als  
Man  
Papier,  
e nach  
gt auf  
tdurch-  
ge neu-  
Normal-  
ewesen  
Foto-  
wertvoll  
Durch-  
gitation  
irafiken  
Möglich-

R. Nilgreen: „Imperialistische Haie bedrohen die UdSSR.“



Alice Lex: „§ 218“. Die kameralose Fotografie im Dienste der revolutionären Agitation

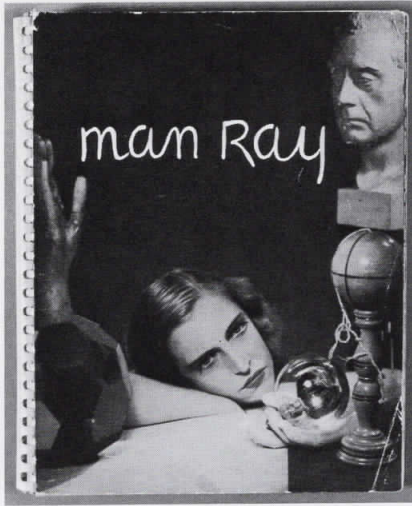
167



Double page from 'Agfa Photoblätter' No. 6, 1931, with photograms by Oskar Nerlinger, as illustrations to his article 'Weihnachtsmärchen im Photogramm – eine Weihnachtsbastelei' (christmas tales in photograms – christmas arts and crafts)

Double page de 'Agfa Photoblätter' No. 6, 1931, avec des photogrammes d'Oskar Nerlinger, en illustration de son article 'Weihnachtsmärchen im Photogramm – eine Weihnachtsbastelei' (conte de Noël en photogrammes – un ouvrage pour Noël)





Man Ray Photographs 1920 – 1934

James Thrall Soby (Publisher):  
**MAN RAY PHOTOGRAPHS**  
 1920 – 1934 PARIS

Paris, New York 1934

In 1925 Moholy-Nagy compiled an anthology of the New Photography as he understood and promoted it and called it *Malerei Fotografie Film*. Nine years later Man Ray presented his photographic work in a monograph. This book had chapters about things, female nudes, female portraits, male portraits and, last not least, one about his photograms. He introduced the chapter on things with an article that he himself wrote, *The Age of Light*. The other chapters were accompanied by texts written by his friends Paul Eluard, André Breton, Rose Sélavy (Marcel Duchamp) and Tristan Tzara.

The nudes and the portraits are sometimes solarized. To Man Ray this was a process which, after his photograms, became increasingly important to him. Through solarization the automatic aspect of the photographic process was emphasized within the image itself, but at the same time the subject matter was divorced from reality, like in the photogram, where the inversion of the subject appears to remove it to a surreal setting.

The book is prefaced by one of Man Ray's most important declarations about the role of art in an age "when the problem of the perpetuation of a race or class and the destruction of its enemies is the all-absorbing motive of civilized society". In this preface Man Ray takes an individualistic standpoint that contrasts sharply with the cultural revolution that his friend André Breton began promoting around 1926, stating: "All progress results from an intense individual desire to improve the immediate present, from an all-conscious sense of material insufficiency. In this exalted state, material action imposes itself and takes the form of revolution in one form or another. Race and class, like styles, then become irrelevant, while the emotion of the human individual becomes universal".

James Thrall Soby (Editeur):  
**MAN RAY PHOTOGRAPHIES**  
 1920 – 1934 PARIS

Paris, New York 1934

Tandis que *Malerei Fotografie Film* de Moholy-Nagy représente une anthologie de la Nouvelle Photographie telle que ce dernier la concevait et la propagait, le livre de Man Ray paru neuf ans plus tard est une monographie sur son oeuvre photographique. Il est divisé en chapitres consacrés aux objets, nus féminins, portraits de femmes, portraits d'hommes avec, pour finir, un chapitre sur les photogrammes. Le chapitre sur les objets est précédé d'un texte dont il est l'auteur, intitulé *The Age of Light*. Les autres chapitres sont introduits par des textes de ses amis Paul Eluard, André Breton, Rose Sélavy (Marcel Duchamp) et Tristan Tzara.

Certains nus et portraits sont solarisés. Après celle du photogramme, cette dernière technique avait acquis, aux yeux de Man Ray, une importance grandissante. La solarisation permettait de souligner l'aspect automatique du processus photographique dans l'image elle-même, mais en même temps, la chose reproduite était arrachée à la réalité, de la même façon que, dans le photogramme, le renversement des choses les transpose dans un espace irréel.

Le volume est introduit par l'une des réflexions les plus importantes de Man Ray sur le rôle de l'art dans un âge «où le problème de la perpétuation d'une race ou d'une classe et la destruction de ses ennemis absorbe totalement une société civilisée.» Man Ray défend ici la position individualiste qui s'oppose à l'idée de la révolution collective telle que la préconisait son ami André Breton à partir de 1926 environ: «Tout progrès naît d'un désir intense dans l'individu vers un meilleur présent immédiat, remédiant à une insuffisance matérielle. Dans cet état d'exaltation, l'action s'impose et prend la forme révolutionnaire. Race, classe, comme la mode, perdent alors leur place, tandis que l'émotion individuelle prend le sens universel.»



## T H E   A G E   O F   L I G H T

**I**N this age, like all ages, when the problem of the perpetuation of a race or class and the destruction of its enemies, is the all-absorbing motive of civilized society, it seems irrelevant and wasteful still to create works whose only inspirations are individual human emotion and desire. The attitude seems to be that one may be permitted a return to the idyllic occupations only after meriting this return by solving the more vital problems of existence. Still, we know that the incapacity of race or class to improve itself is as great as its incapacity to learn from previous errors in history. All progress results from an intense individual desire to improve the immediate present, from an all-conscious sense of material insufficiency. In this exalted state, material action imposes itself and takes the form of revolution in one form or another. Race and class, like styles, then become irrelevant, while the emotion of the human individual becomes universal. For what can be more binding amongst beings than the discovery of a common desire? And what can be more inspiring to action than the confidence aroused by a lyric expression of this desire? From the first gesture of a child pointing to an object and simply naming it, but with a world of intended meaning, to the developed mind that creates an image whose strangeness and reality stirs our subconscious to its inmost depths, the awakening of desire is the first step to participation and experience.

It is in the spirit of an experience and not of experiment that the following autobiographical images are presented. Seized in moments of visual detachment during periods of emotional contact, these images are oxidized residues, fixed by light and chemical elements, of living organisms. No plastic expression can ever be more than a residue of an experience. The recognition of an image that has tragically survived an experience, recalling the event more or less clearly, like the undisturbed ashes of an object consumed by flames, the recognition of this object so little representative and so fragile, and its simple identification on the part of the spectator with a similar personal experience, precludes all psycho-analytical classification or assimilation into an arbitrary decorative system. Questions of merit and of execution can always be taken care of by those who hold themselves aloof from even the frontiers of such experiences. For, whether a painter, emphasizing the importance of the idea he wishes to convey introduces bits of ready-made chromos alongside his handiwork, or whether another, working directly with light and chemistry, so deforms the subject as almost to hide the identity of the original, and creates a new form, the ensuing violation of the medium employed is the most perfect assurance of the author's convictions. A certain amount of contempt for the material employed to express an idea is indispensable to the purest realization of this idea.

Each one of us, in his timidity, has a limit beyond which he is outraged. It is inevitable that he who by concentrated application has extended this limit for himself, should arouse the resentment of those who have accepted conventions which, since accepted by all, require no initiative of application. And this resentment generally takes the form of meaningless laughter or of criticism, if not of persecution. But this apparent violation is preferable to the monstrous habits condoned by etiquette and estheticism.

An effort impelled by desire must also have an automatic or subconscious energy to aid its realization. The reserves of this energy within us are limitless if we will draw on them without a sense of shame or of propriety. Like the scientist who is merely a prestidigitator manipulating the abundant phenomena of nature and profiting by every so called hazard or law, the creator dealing in human values allows the subconscious forces to filter through him, colored by his own selectivity, which is universal human desire, and exposes to the light motives and instincts long repressed, which should form the basis of a confident fraternity. The intensity of this message can be disturbing only in proportion to the freedom that has been given to automatism or the subconscious self. The removal of inculcated modes of presentation, resulting in apparent artificiality or strangeness, is a confirmation of the free functioning of this automatism and is to be welcomed.

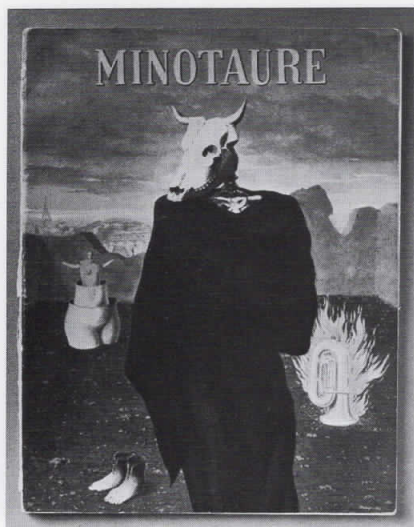
Open confidences are being made every day, and it remains for the eye to train itself to see them without prejudice or restraint.

MAN RAY

'The Age of Light', text page from 'Man Ray Photographs 1920 - 1934'

«The Age of Light» (l'âge de la lumière). Page de texte extraite de «Man Ray Photographs 1920 - 1934»





Minotaure No. 10, 1937  
cover: René Magritte  
couverture: René Magritte

## MINOTAURE

Publ. and Ed.: Albert Skira  
Paris 1933 – 1939

Along with *La Révolution Surréaliste* and *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, *Minotaure* was one of the most influential surrealist magazines and the one that continued publishing until the latest date (1939). Surrealism had already established itself as a movement and *Minotaure* was to become the magazine that would disseminate its artistic precepts to the widest audience.

As of No. 10 (of the 13 issues that appeared) Breton, Duchamp, Eluard, Hein and Mabille were among those active in the editorial committee.

In *Minotaure* the role is documented that photography plays in art, as opposed to the function assigned to it by the design magazines.

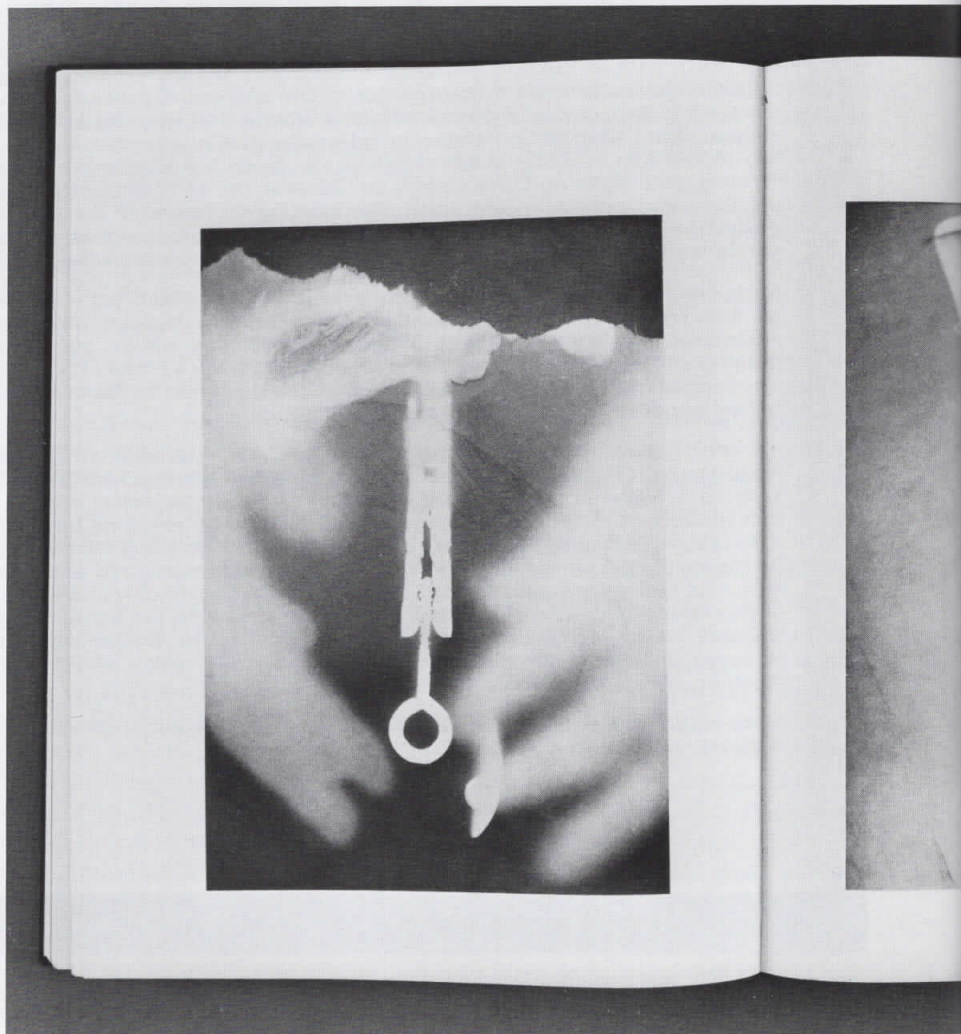
## MINOTAURE

Directeur: Albert Skira  
Paris, 1933 – 1939

A côté de *La Révolution Surréaliste* et *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, le *Minotaure* compte parmi les revues du surréalisme qui ont le plus fait autorité; c'est elle qui continua le plus longtemps à paraître (jusqu'en 1939). Entre-temps, le surréalisme était devenu un mouvement et le *Minotaure* devint la revue où les doctrines artistiques de celui-ci trouvèrent leur plus vaste diffusion.

A partir du numéro 10 (sur 13 numéros parus), Breton et Duchamp, Eluard, Hein et Mabille, entre autres, firent partie du comité de rédaction.

Le *Minotaure* illustre le rôle joué par la photo dans l'art, contrairement à la fonction attribuée à celle-ci dans les revues d'expression plastique appliquée.



Double page from 'Minotaure' No. 10, 1937, with Rayographs by Man Ray  
Double page du «Minotaure» No. 10, 1937, avec des Rayographies de Man Ray





Luigi Veronesi: fotogramma 5 bis, 1937

(There are no known photograms by Luigi Veronesi published during this period although he had already begun in 1935 to make constructivist photograms.)

Luigi Veronesi: fotogramma 5 bis, 1937

(Il n'existe pas de publication de photogrammes de Luigi Veronesi de cette époque, bien que celui-ci ait déjà commencé en 1935 à faire des photogrammes constructivistes)







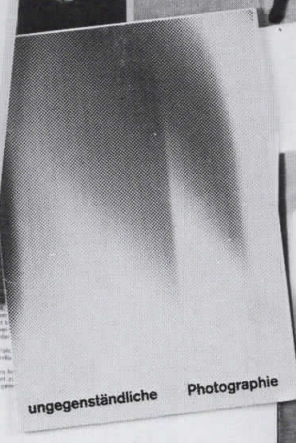
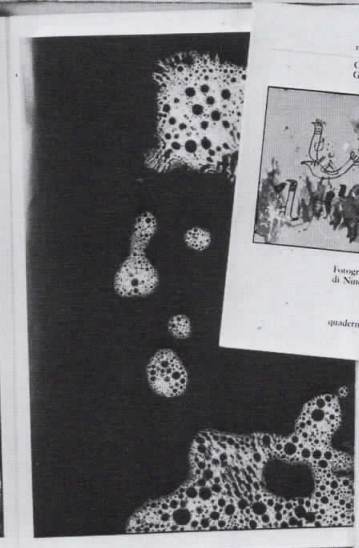
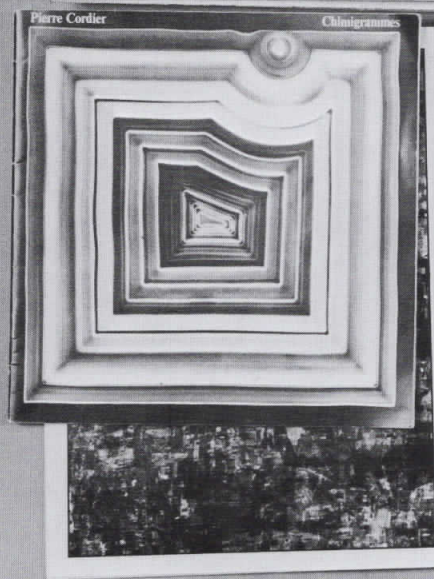
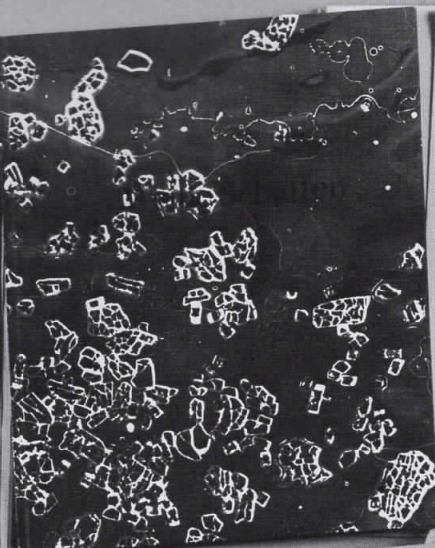
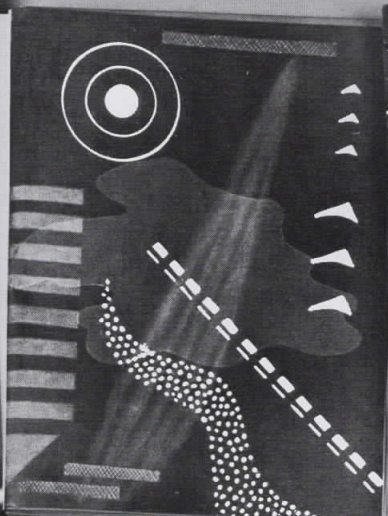
Raoul Hausmann: untitled, photogram-collage, 1948

Raoul Hausmann: L'incendie, photogram, 1946











**The 1940's to the 1960's**

Assemblage from magazines, catalogues and books containing photographs

**Les années 40 jusqu'aux années 60**

Assortiment de revues, catalogues et livres ayant publié des photogrammes



Das Kunstwerk, Vol. I, No. 8/9,  
Baden Baden 1946/47  
(Marta Hoepffner)

Anneliese Hager: Weiße Schatten,  
Stuttgart 1964

Edmund Kesting Portrait  
(cat.) Städt. Kunstsammlungen  
Görlitz, 1969

Edmund Kesting: Ein Maler sieht  
durchs Objektiv, Halle 1958

Fortschritt und Leistung, No. 4,  
Leverkusen 1954

Heinz Hajek-Halke: Experimentelle  
Fotografie, Bonn 1955

Point de Vue – Images du Monde  
No. 783, Paris, June 1963  
(Floris Neusüss)

Chargesheimer: Zwischenbilanz,  
Köln 1961

Pierre Cordier: Chimigrammes,  
Bruxelles 1974

I grandi fotografi: Nino Migliori,  
Milano 1982

Carlo Gentili: Fotografia gestuale di  
Nino Migliori, Quaderni del verri  
No. 2, Bologna 1979

Ungegenständliche Photographie,  
(cat.) Gewerbemuseum Basel 1960  
(Monika von Boch, Kilian Breier)

Neue Gruppe Saar, (cat.)  
Saarbrücken 1962  
(Monika von Boch, Kilian Breier)

Bizarre No. 31, Paris 1963

Foto Magazin, München  
December 1976.  
(Marta Hoepffner)





Pablo Picasso / André Villers: 'La femme au cheval' print 19 from the portfolio 'Diurnes', Paris 1962

Pablo Picasso / André Villers: «La Femme au cheval» feuille 19 du portfolio «Diurnes», Paris 1962





Pablo Picasso/André Villers: «La femme au bord de la mer» print 18 from the portfolio «Diurnes», Paris 1962  
Pablo Picasso/André Villers: «La femme au bord de la mer» feuille 18 du portfolio «Diurnes», Paris 1962



2

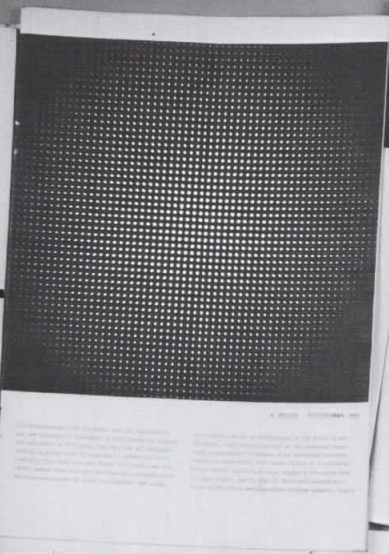
Azimuth

THE NEW ARTISTIC CONCEPTION

LA NUOVA CONCEZIONE ARTISTICA

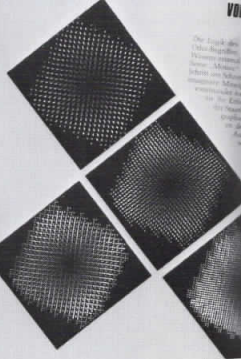
DIE NEUE KUNSTLERISCHE KONZEPTION

LA NOUVELLE CONCEPTION ARTISTIQUE



AG 15

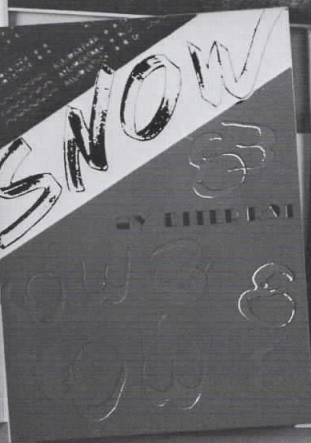
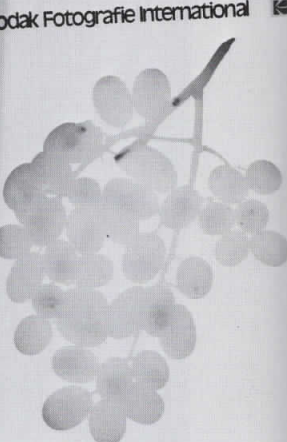
**GENERATIVE FOTOGRAFIE**  
VISUELLE KONSTRUKTIONEN UND UNTERSUCHUNGEN



PIDDER AUBERGER

DIE MACHT DER KAMERA

EDITION MARZONA



Robert Heinecken Food, Sex and TV

DINNER

HRIMP

Fast, easy and fun

Edison Fotoforum

Ein Bermuda Dreieck





**The 1960's to the 1980's**

Assemblage from magazines, catalogues and books containing photographs

**Les années 60 jusqu'aux années 80**

Assortiment de revues, catalogues et livres ayant publié des photogrammes

Azimuth No.2 (ed.: Enrico Castellani, Piero Manzoni), Milano, January 1960 (Kilian Breier)

Timm Rautert, (cat.)  
Galerie Spectrum, Hannover 1973

AQ 15, Dudweiler, 1975

Würzburger Blätter No. 1,  
Würzburg 1984

Experimentelle Photographie (cat.)  
Kunstgewerbemuseum Köln, 1972

Dada Photomontagen (cat.)  
Kestner Museum Hannover, 1979

Generative Fotografie (cat.)  
Spectrum Galerie Hannover, 1976  
(Kilian Breier)

Foto Prisma No. 3, Düsseldorf 1966

Emilio Bertonati: Das experimentelle  
Photo in Deutschland 1918 – 1940  
(cat.) Galleria del Levante  
München 1978

Between Identity/Politics A New Art  
(cat.) Galerie Gimpel Fils  
London 1986 (David Ward)

Film und Foto der zwanziger Jahre  
(cat.) Württembergischer Kunstverein  
Stuttgart 1979

Fotogramme – die lichtreichen  
Schatten (cat.) Fotoforum Kassel/  
Fotomuseum im Münchner  
Stadtmuseum 1983 (Arthur Siegel)

Perspektief No. 11, Rotterdam 1982

Pidder Auberger: Die Macht der  
Kamera, Düsseldorf 1985

Kodak Fotografie international  
No. 22, Stuttgart 1981

Kunstforum international No. 84,  
Köln 1986 (Floris Neusüss)

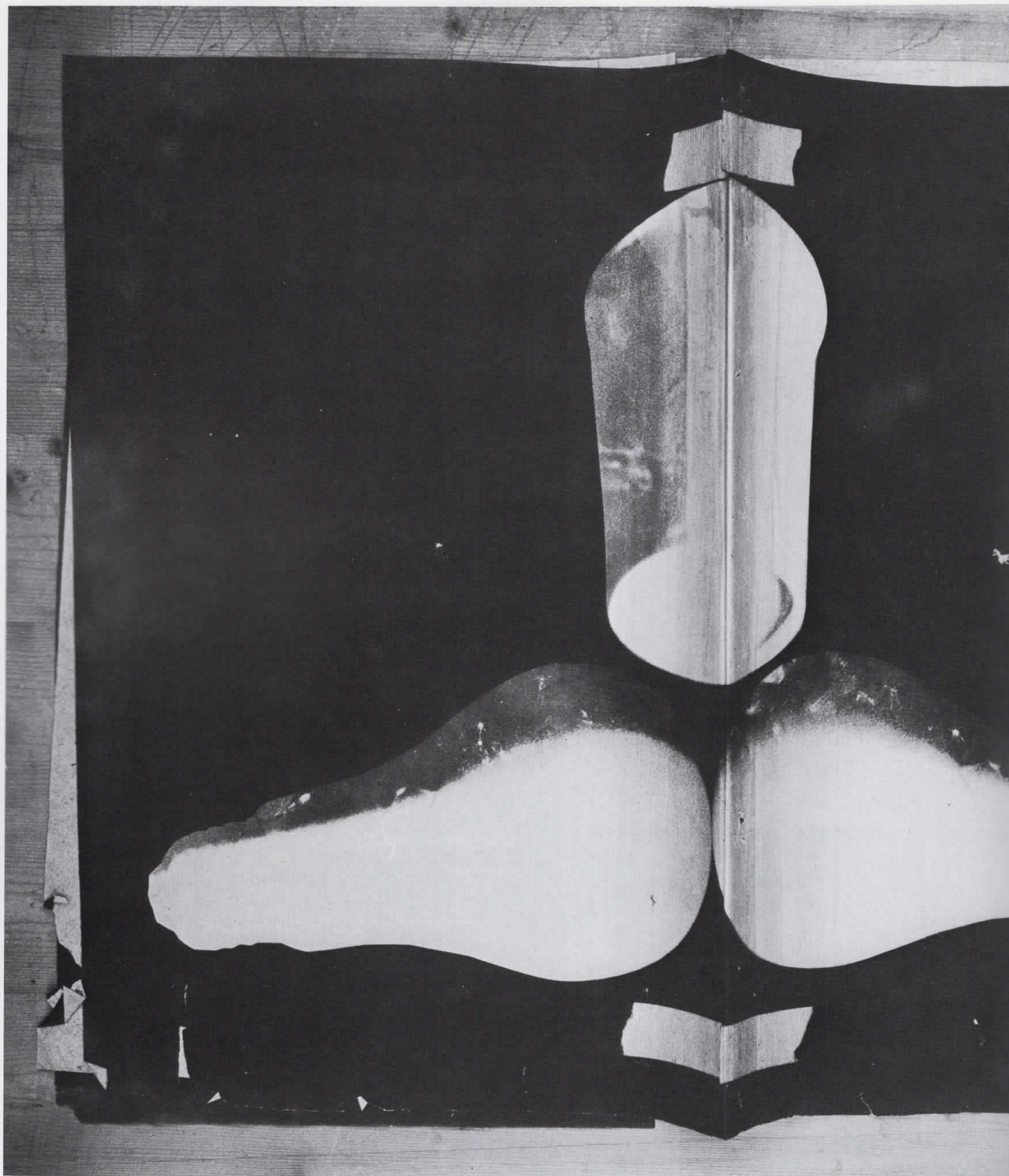
Foto populär aktuell, München,  
September 1986. (Floris Neusüss)

Michael Badura (cat.)  
Städt. Museum Göttingen 1971

Dieter Roth: SNOW (Gesammelte  
Werke Vol. 11), Stuttgart 1970

Robert Heineken: Food, Sex and TV  
(cat.) Fotoforum Kassel 1983





Dieter Roth: 'Bulbs', from the album  
'SNOW', 1964

Dieter Roth: «Bulbs», de l'album  
«SNOW», 1964

**ON THE AUDIO VISUAL ARTS:**

“Take bulb and draw SENSE  
call DRAW  
take bulb and draw NONSENSE  
call DRAW

---

draw CALL”





A few of the successful recipes  
offered by DIETER ROTH:

Text from/texte de: Snow (Dieter Roth:  
Gesammelte Werke Vol. 11), Wasserverlag  
(water press)/Edition Hansjörg Mayer,  
Stuttgart 1964/1970

**ON THE VISUAL ARTS**

“Take a thing and put it on one thing  
Take a thing and put it on the 2 things  
Take a thing and put it on the 3 things  
Take a thing and put it on the 4 things  
Take a thing and put it on the 5 things  
Take a thing and put it on the 6 things  
Take a thing and put it on the 7 things  
.....  
sell any time”

**ON THE PSYCHOSOMATIC ARTS:**

“Find field of action for impotence”



**ON THE PSYCHOLOGIC ARTS**

“Take SENSE and call it BULB  
draw CALL  
take NONSENSE and call it BULB  
draw CALL

---

call DRAW”

Dieter Roth: ‘SNOW’, 1964  
Installation with the original album  
Neue Galerie, Sammlung Herbig, Kassel

Dieter Roth: «SNOW», 1964  
Installation avec l’album original  
Neue Galerie, Sammlung Herbig, Kassel

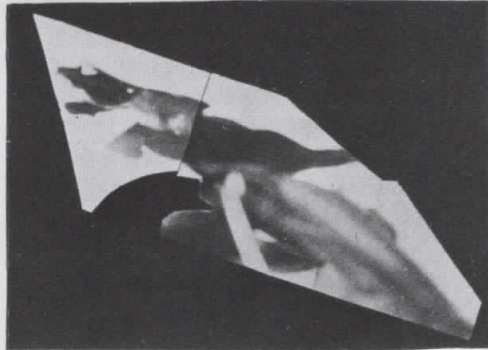




Christian Schad: Scarbo II, 1963  
Schadographie from the portfolio 'Gaspard de la Nuit oder Die  
Hochzeit der Romantik mit dem Geist Dadas', published by  
G. A. Richter, Stuttgart 1978

Christian Schad: Scarbo II, 1963  
Schadographie extraite du portfolio «Gaspard de la Nuit oder  
Die Hochzeit der Romantik mit dem Geist Dadas», édité par  
G. A. Richter, Stuttgart 1978





## SCARBO\*\*

Er sah unter das Bett, in den Kamin, in die Truhe: niemand. Er konnte nicht begreifen, wodurch er eingedrungen, wodurch er entflohen war.

E. T. A. Hoffmann (Nächtliche Erzählungen)

**O**h! wie oft habe ich Scarbo gehört und gesehen, wenn um Mitternacht der Mond am Himmel glänzt wie ein Silberschild auf einem azurblauen Banner, übersät von goldenen Bienen!

Wie oft habe ich sein Lachen im Schatten meines Alkovens schwirren gehört und seinen Nagel kratzen auf der Seide der Vorhänge meines Bettes!

Wie oft habe ich ihn zum Fußboden herabsteigen gesehen, auf einem Bein im Kreise sich drehen und durch das Zimmer rollen wie die von der Kunkel gefallene Spindel einer Hexe!

Glaubte ich ihn darum machtlos? Der Zwerg wuchs zwischen dem Mond und mir wie der Glockenturm eines gotischen Domes, eine goldene Schelle bimmelnd an seiner spitzen Kappe!

Aber bald wurde sein Körper bläulich und durchsichtig wie das Wachs einer Kerze, sein Gesicht wurde blaß wie das Wachs eines Lichtstumpfes – und plötzlich verlöschte er.

Text-page with Schadographie No. 5, 1918 ('Transmission ischiatique'), from the textbook for 'Gaspard de la Nuit oder Die Hochzeit der Romantik mit dem Geist Dadas'

Page de texte avec la Schadographie No. 5, 1918 («Transmission ischiatique»), extraite du livre accompagnant «Gaspard de la Nuit oder Die Hochzeit der Romantik mit dem Geist Dadas»





Allgemeine Lagerzeitung No. 3, 1987

#### ALLGEMEINE LAGERZEITUNG

Current publisher: Rolf Lobeck  
Appears irregularly, probably since the beginning of the 1960s, in different places.

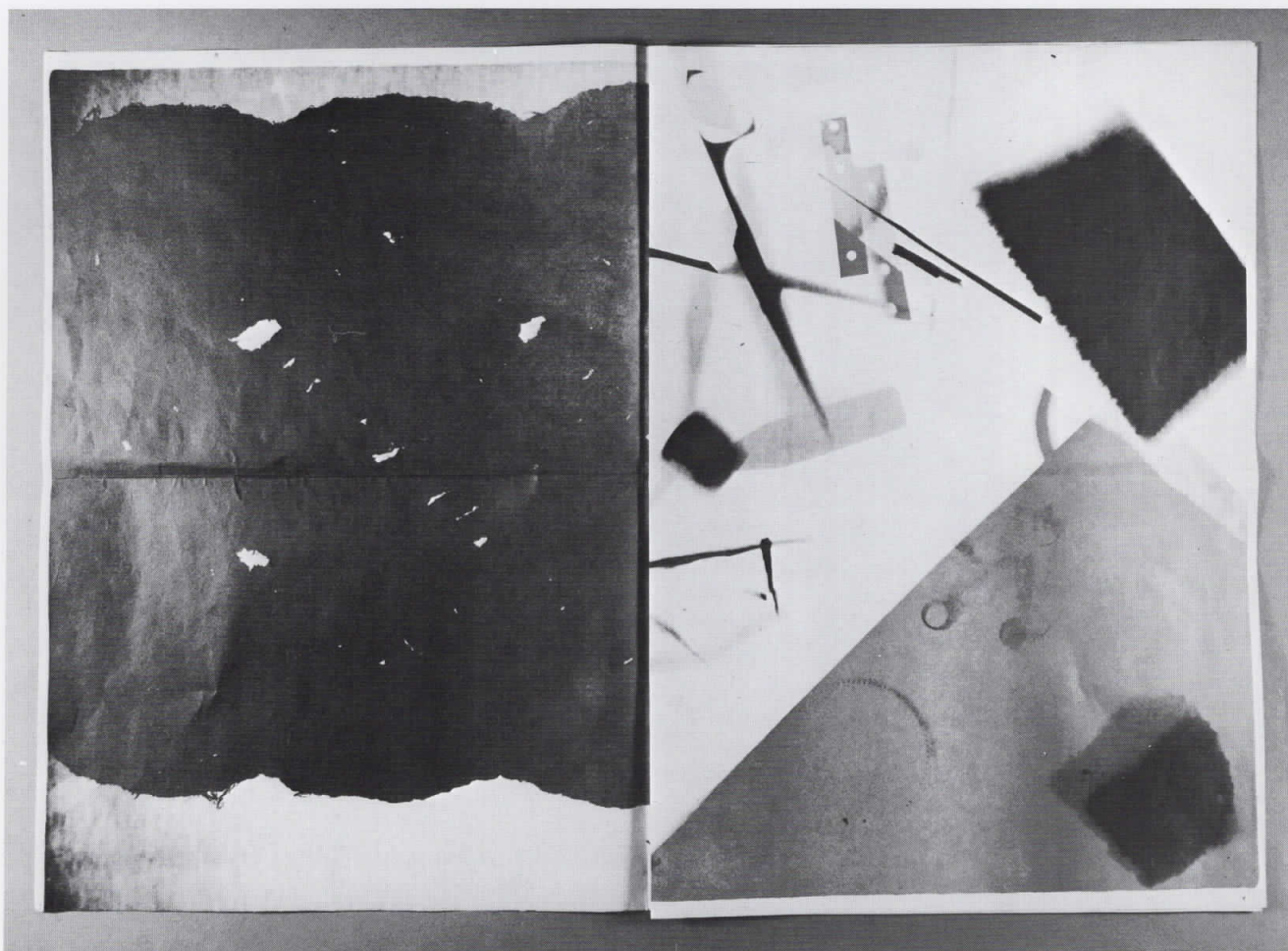
The paper presents itself consistently as anti-literary and can be perceived almost exclusively visually. The topics it deals with range from photography to electronics.

Corresponding to the itinerant nature of the paper, the publishers occasionally print lenseless photography (as lithograms or videograms) among their illustrations.

#### ALLGEMEINE LAGERZEITUNG

Directeur: actuellement, Rolf Lobeck  
Paraît de façon irrégulière, probablement depuis le début des années 60, en des lieux divers

Il s'agit d'un journal qui affiche résolument ses choix antilittéraires et qui, par conséquent, a des ambitions presque exclusivement visuelles et s'adresse au public en tant que tel. Ses thèmes se situent à mi-chemin entre photographie et électronique. C'est à ce caractère mouvant du journal qu'on doit sans doute d'y rencontrer à l'occasion des «photographies sans caméra» (lithogrammes ou vidéogrammes).



Double page from 'Allgemeine Lagerzeitung' No. 3, 1987, with lithograms  
Double page d'«Allgemeine Lagerzeitung» No. 3, 1987, avec des lithogrammes



## CHRONOLOGY

Publications of photograms in magazines, catalogues and books (exhibited in show-cases)

## CHRONOLOGIE

Publications de photogrammes dans revues, catalogues et livres (exposés dans les vitrines)

### 1920

Dada Nr. 7 (,Dadaphone'), Paris, März 1920 / Schad (1) R

### 1922

Les Feuilles Libres, Vol. IV Nr. 26, Paris, April/Mai 1922 / Man Ray (1) / Text: Cocteau

Vanity Fair, Vol. IXX Nr. 3, New York, 1922 / Man Ray (4) R

### 1923

Littérature, n. s. Nr. 9, Paris, Februar/März 1923 / Man Ray (1) R

Broom, Vol. IV No. 4, Berlin, März 1923 / Man Ray (4), Moholy-Nagy (4) / Text: Moholy-Nagy R

Merz Nr. 4 (,Banalitäten'), Hannover, Juli 1923 / Moholy-Nagy (1) R

The Little Review, Vol. IX Nr. 4, New York, autumn/winter 1923/24 / Man Ray (4) R

### 1924

Merz Nr. 8/9 (,Nasci'), Hannover, April/Juli 1924 / Man Ray (1) R

Das Kunstblatt Nr. 5, Potsdam, Mai 1924 / Man Ray (4) / Text: Harold Loeb R

G Nr. 3, Berlin, Juni 1924 / Man Ray (1) / Text: Tristan Tzara R

### 1925

La Révolution Surréaliste, Vol. I Nr. 3, Paris, April 1925 / Man Ray (1) R

Les Feuilles Libres, Vol. XI Nr. 40, Paris, Mai/Juni 1925 / Man Ray (4) / Text: Ribemont-Dessaignes

La Révolution Surréaliste, Vol. I Nr. 4, Paris, Juli 1925 / Man Ray (1) R

L. Moholy-Nagy: Malerei Fotografie Film, München, 1925 / Man Ray (2) / Moholy-Nagy (5) / Text: Moholy-Nagy R

### 1926

G Nr. 5/6, Berlin, April 1926 / Man Ray (1) R

Das Kunstblatt Nr. 6, Potsdam, Juni 1926 / Man Ray (2)

Offset Buch und Werbekunst Nr. 7, Leipzig, 1926 / Man Ray (1) / Moholy-Nagy (3) und Text R

### 1927

i 10, Vol. I Nr. 1, Amsterdam Januar 1927 / Moholy-Nagy (1) und Text R

i 10, Vol. I Nr. 2, Amsterdam, Februar 1927 / Moholy-Nagy (1) R

i 10, Vol. I Nr. 4, Amsterdam, April 1927 / Moholy-Nagy (1) R

Documents internationaux de l'esprit

nouveau Nr. 1, Paris, 1927 / Moholy-Nagy (1) R

Das Deutsche Lichtbild (Hans Windisch, Hg.), Berlin 1927 / Moholy-Nagy (2) / Erwin Quedenfeldt (1) / Hugo Erfurth (1)

### 1928

Bauhaus Nr. 1, Dessau 1928 / Moholy-Nagy (2) R

Die Form Nr. 5, Berlin, 1928 / Lissitzky (1) / Zwart (1)

Gebrauchsgraphik Nr. 12, Berlin 1928 / Lissitzky (1)

### 1929

Cahiers d'art Nr. 1, Paris 1929 / Moholy-Nagy (2) und Text

Transition Nr. 15, Paris, Februar 1928 / Man Ray (9) / Text: Robert Desnos R

Das neue Frankfurt Nr. 3, Frankfurt, März 1929 / Man Ray (4) / Moholy-Nagy (2) Erfurth (1) / Cavael (1) / Umbo (1) / Text: J. Gantner, Moholy-Nagy

Das Kunstblatt Nr. 5, Potsdam, Mai 1929 / Hoinkis (1) R

Variétés, Vol. I Nr. 9, Brüssel, Januar 1929 / Man Ray (2) / Mesens (1)

Variétés, Vol. II Nr. 2, Brüssel, Juni 1929 / Mesens (1) / Tabard (1)

Variétés, Sondernummer / Surrealismus, Brüssel, Juni 1929 / Mesens (1)

i 10, Vol. II Nr. 21/22, Amsterdam, Juni 1929 / Moholy-Nagy (2) und Text R

Die Form, Vol. IV Nr. 10, Berlin 1929 / Moholy-Nagy (2) und Text

Fotografie der Gegenwart, Kat. Folkwang Museum Essen, 1929

Film und Foto (Kat.), Stuttgart, Mai 1929 / Man Ray (22) / Moholy-Nagy (?) / Zwart (1) / Umbo (1) / Hoinkis (2) / Nerlinger (10) / Lex-Nerlinger (7)

Schwitters (7) / Burchartz (2) / Leistikow (1) / Schneiders (3) / Gramm (4) R

Roh/Tschichold: Foto Auge, Stuttgart 1929 / Man Ray (2) R

Gräff: Es kommt der neue Fotograf, Berlin 1929 / Man Ray (1) / Umbo (1) R

1930

Metallogist Nr. 1, Moskau, 1930 / Telin-gater (1 ?)

Gebrauchsgraphik Nr. 3, Berlin, März 1930 / Erfurth-Schüler (6), Text: Erfurth

Arts et Métiers Graphiques, Sonder-heft Photographie, Paris 1930 / Tabard (2) R

Roh: 60 Fotos, Berlin 1930 / Moholy-Nagy (9) / Text: Roh

1931

foto-Qualität, Vol. IX Nr. 1-2, Dessau 1931 / Moholy (Titel)

Der Arbeiter-Fotograf, Vol. V Nr. 7, Berlin, Juli 1932 / Lex-Nerlinger (2)

Text: Durus R

The Studio, The Special Autumn Number, London 1931 / Nerlinger (1) / Schwitters (1) / Berssenbrugge (1) Agfa Photoblätter, Vol. VIII Nr. 6, Berlin, Dezember 1931 / Nerlinger (3)

### 1932

Cahiers d'art Nr. 1-2, Paris 1932 / Schad (1)

Exposition internationale de la Photo-graphie (Kat.), Brüssel 1932 / Man Ray (8) / Moholy-Nagy (4) / Gramm (4) / Rohde (2)

1933

ELT Mesens: Alphabet sourd aveugle, Brüssel 1933 / Mesens (1)

### 1934

Man Ray Photographies (J. Th. Soby, Hg.), Paris/New York 1934 (20) R

### 1935

Agfa Photoblätter Vol. XI Nr. 7, Berlin 1935 / Hajek-Halke (2) und Text

### 1936

Telehor Nr. 1-2, Brünn, Januar 1936 / Moholy-Nagy (8)

Fantastic Art, Dada, Surrealism (Kat.), New York 1936 / Schad (1) / Man Ray (1) R

### 1937

Minotaure Vol. IV Nr. 10, Paris, Winter 1937 / Man Ray (2) R

Cahiers d'art, Vol. XII Nr. 6-7, Paris 1937 / Picasso (5) / Text: Man Ray

### 1942

Lescure/Ubac: Exercice de la pureté, Paris 1942

### 1944

Kepes: Language of Vision, Chicago 1944 R

Note: The number in parentheses after the names indicates the respective number of photograms published in that source (except in the catalogue of the exhibition 'Film und Foto', Stuttgart 1929, and the 'Exposition internationale de la photographie', Brussels 1932).

The information about texts refers to texts related to the published photograms.

Publications for which a reprint is available are indicated with an 'R'.

An extensive account of the develop-ment can be found in:

F.M. Neusüss: Das Fotogramm, DuMont, Cologne 1990

Remarque: les chiffres entre parenthèses, après les noms, indiquent le nombre respectif de photogrammes publiés (sauf pour le catalogue de l'exposition «Film und Foto», Stuttgart, 1929, et celui de l'«Exposition internationale de la Photographie», Bruxelles, 1932).

Les références de textes se rapportent aux textes d'accompagnement des photo-grammes.

Les publications pour lesquelles il existe des reprints sont signalées par la lettre "R".

Le thème et son évolution sont traités de façon détaillée dans:

F.M. Neusüss: Das Fotogramm, DuMont, Cologne 1990



# Catalogue

## Artists and Works

## Artistes et oeuvres exposées

### Thomas Bachler

born 1961 in Lengerich  
lives in Kassel and Bad Meinberg

Lit.: Raum-Zeit-Erfindung, Edition  
Fautoforum Kassel, 1986

- Urmeter (meter standard), 1986  
(photogram sequence)
- Bildraum (picture space), 1986  
(photogram sequence)
- Länge - Breite - Höhe (length -  
width - height), 1986  
(photogram sequence)

### Monika von Boch

born 1915 in Mettlach  
lives in Mettlach

Lit.: J. A. Schmoll (Hrsg.), M.v.B., Das  
fotografische Werk, Dillingen 1982

- Doppelspat (spar), 1972  
(photogram on film base)
- Kieselstein (pebble), 1973  
(photogram on film base)
- Lepidodit (Lithium-Glimmer)  
Doppelspat aus Island (spar from  
Iceland), 1973  
(photogram on film base)
- Kreisförmige Muschel (circular  
shell), 1966  
(photogram on film base)

### Kilian Breier

born 1931 in Saarbrücken  
lives in Hamburg

Lit.: G. Jäger, K. M. Holzhäuser, Gene-  
rative Fotografie, Ravensburg 1975

- Lochraster (perforated screen), 1959  
(photogram)
- Knick (crack), 1961 (luminogram)
- Elemente aus ‚Mutationen‘,  
1960/65 (luminogram)

### Francis Bruguière

born 1879 in San Francisco  
died 1945 in London

Lit.: J. Enyeart, F. B. - His Photo-  
graphs and his Life, New York 1977

- Advertisement for the British Postal  
Service, 1934

### Rolf Cavael

born 1898 in Königsberg  
died 1979 in München

Lit.: H. Keller, R. C., München 1984

- F 17, 1929 (photogram)

### Chargesheimer

born 1924 in Köln  
died 1972 in Köln

Lit.: Ch. Fotografien 1949 - 1970,  
cat. Museum Ludwig, Köln 1983

- Lichtgrafik, 1961 (chemogram)
- Lichtgrafik, 1961 (chemogram)

### Pierre Cordier

born 1933 in Brussels  
lives in Brussels

Lit.: P. C., Brussels 1985

- Chimigramme (chemigram)  
21/9/72, 1972
- Chimigramme (chemigram)  
6/10/72, 1972

### Evelyne Coutas

born 1958 in Courbevoie, near Paris  
lives in Bourg-La-Reine, near Paris

- La Lutte, 1985  
(photogram sequence)
- La Chambre Obscure (the obscure  
room), 1985 (photogram sequence)

### Anneliese Hager

born 1904 in Schönfeld, West Prussia  
lives in Wiesbaden

Lit.: A. H., Weiße Schatten,  
Stuttgart 1964

- Untitled (photogram), 1948

### Heinz Hajek-Halke

born 1898 in Berlin  
died 1983 in Berlin

Lit.: H. H.-H., cat. Galerie Werner  
Kunze, Berlin 1978

- Leichte Dünung (Light Swell), 1956  
(diaphanic collage)
- Schwarz weiß tot (black white  
dead), 1961  
(poster for a Berlin cabaret)
- Selten so geweint (rarely cried so  
before), 1962  
(poster for a Berlin cabaret)

### Raoul Hausmann

born 1886 in Wien  
died 1971 in Limoges

Lit.: M. Giroud, R. H. Je ne suis pas un  
photographe, Paris 1975  
Karl Riha, Günter Kämpf, Am Anfang  
war Dada, Giessen 1980  
R. H., cat. Kestner Gesellschaft,  
Hannover 1981

Extensive bibliographies and biographies  
of the individual artists can in most cases  
be found in the publications listed below.

In general the historical photograms in  
the exhibition are replicas or prints taken  
from editions, the contemporary photo-  
grams on the other hand originals.

On trouvera dans la plupart des cas des bio-  
graphies et des bibliographies détaillées  
concernant les artistes cités dans les publi-  
cations signalées ici.

Pour les photogrammes historiques  
montrés dans la présente exposition, il  
s'agit de reproductions ou d'exemplaires  
de tirage - les photogrammes contempo-  
rains sont en règle générale des originaux.



- untitled, 1947  
(photogram of a cutout)
- Bateau lunaire, 1948 (photogram)
- untitled, 1948 (photogram collage)

### Robert Heinecken

born 1931 in Denver / Colorado  
lives in Chicago and Los Angeles

Lit.: James Enyeart, R. H., Carmel 1980

- Dinner # 2, 1971 (photogram)
- Iconographic Art Lunches # 1, 1984  
The School of the Museum of Fine Arts, Boston  
Submarine Sandwich: Salami, cheese, lettuce, sliced tomatoes, buns, lunch meat  
The Museum of Fine Arts, Boston  
Salad Bar: Beets, peppers, croutons, onions, bacon bits, bean sprouts, olives, elbow macaroni, etc.  
(photogram in color)
- Inaugural excerpt videogram / Ronald Reagan ... be misjudged as ..., 1981 (videogram in color)

### Marta Hoepffner

born 1912 in Pirmasens  
lives in Kressbrunn

Lit.: M. H., cat. Pfalzgalerie Kaiserslautern, 1984

- Collage Nr. 2, 1958  
(photogram with polarized light)

### Edmund Kesting

born 1892 in Dresden  
died 1970 in Berlin/DDR

Lit.: E. K., cat. Potsdam Museum, Potsdam 1983

- Osram, c. 1929 (photogram)
- Lichtspiegelung (light reflection), 1950 (chemical painting)
- Birken im Darss (birch-trees), 1949 (chemical painting)

### Alice Lex-Nerlinger

born 1893 in Berlin  
died 1975 in Berlin/DDR

Lit.: cf. Oskar Nerlinger

- Lorenschieber (lorry man), 1930 (photogram based on tissue-paper montage)
- § 218, 1931 (photogram based on tissue-paper montage)

### EL Lissitzky

born 1890 in Polschinok / Smolensk  
died 1941 in Moscow

Lit.: S. Lissitzky-Küppers, EL L., Dresden 1967, London 1968

- Pelikan Tinte (Pelikan ink), 1924 (photograms positive/negative)

### Rolf Lobeck

born 1945 in Hamburg  
lives in Kassel

Lit.: in: Videokunst in Deutschland 1963–82, cat. Kölnischer Kunstverein, Köln 1982

- Videogramme (videographs), 1987

### Heinz Loew

born 1903 in Leipzig  
died 1981 in London

Lit.: in: U. Eskildsen, J.-Ch. Horak (edit.), Film und Foto der 20er Jahre, Stuttgart 1979

- Damen Moden (ladies' fashions), 1927 (studies for a magazine cover; photogram variations of a cutout)

### Man Ray

born 1890 in Philadelphia  
died 1976 in Paris

Lit.: Arturo Schwarz, M. R., London, München 1977

James Thrall Soby (ed.), Man Ray Photographs 1920–1934, Paris/New York 1934

M. R., Self Portrait, London/Boston 1963, Paris 1964

- Monsieur ..., Inventeur, Constructeur, 6 Seconds, 1922 (original lost; first published in Littérature, n.s., No. 9, Jan. 1923)
- Electricité
- Le Monde
- La Ville
- La Maison
- Salle de Bain
- Lingerie
- Cuisine
- Salle à Manger
- Le Souffle
- Electricité

Portfolio with ten 'Rayographs' and a text by Pierre Bost, for C.P.D.E. (Compagnie Parisienne de Distribution d'Electricité)

edition: 500 copies, Paris 1931

### Nino Migliori

born 1926 in Bologna  
lives in Bologna

Lit.: A. M., cat. University of Parma, 1977

- Ossidazione (oxidation), 1955 (chemogram)
- Ossidazione (oxidation), 1955 (chemogram)

### Laszlo Moholy-Nagy

born 1895 in Borsod, Hungary  
died in 1946 in Chicago

Lit.: A. Haus, L. M.-N., Fotos und Fotogramme, München 1980

Lucia Moholy, Marginalien zu Moholy, Krefeld 1972

Sibyl Moholy-Nagy, M.-N. Experiment in Totality, Cambridge, Mass. 1950, Mainz 1972

L. M.-N., Malerei Fotografie Film (Bauhausbuch 8), München 1925, 1927, Mainz 1967

L. M.-N., Vision in Motion, Chicago 1947, 1949

- Untitled, 1922 (photogram)
- Two sketches for the cover of the magazine 'Broom', 1922/23 (photograms)
- Untitled, c. 1925 (photogram of a hand)
- Cover of the magazine 'foto qualità' 1–2, 1931 (using the photogram of the hand)
- Untitled, c. 1924 (photogram)
- Untitled, c. 1926 (Lucia and Laszlo Moholy-Nagy, double head, photogram)

### Oskar Nerlinger

born 1893 in Schwann  
died 1969 in Berlin/DDR

Lit.: A. Lex-Nerlinger und O. N., Malerei, Grafik, Fotografik, cat. Akademie der Künste der DDR, Berlin 1975

- Schaukelpferd (rocking horse), 1928 (photogram based on tissue-paper montage)
- Die Eisenbahn fährt (the train moves), 1928 (photogram based on tissue-paper montage)
- Weihnachtsmann (Santa Claus), 1928 (photogram based on tissue-paper montage)



**Floris M. Neusüss**

born 1937 in Lennep  
lives in Kassel

Lit.: in: Contemporary Photographers, London 1982

- bin gleich zurück (back in a minute), 1987 (photogram installation / kite, silhouette, chair)

**Pablo Picasso**

born 1881 in Malaga  
died 1973 in Mougins

Lit.: A. H. Barr jr., Picasso – 50 years of his art, New York 1946, 1951, 1966

- Midas
- Torbi
- L'homme à l'oiseau (Man and Bird) from the portfolio 'Diurnes', with 30 montages from cutouts (découpages) and photographs made between 1958 and 1960.  
Text: Jacques Prévert, edition: 1000 copies  
Berggruen, Paris 1962

**Marthe Prévot**

born 1923 in Saint-Moreil (France)  
lives in Limoges

Lit.: Edition Copie (ed.), M. P., Hannover 1981

- La Chouette II (barn-owl), 1958 (photogram)
- Le Tricorne (three-cornered hat), 1953 (photogram)

**Gunnar Rosinke**

born 1960 in Flensburg  
lives in Kassel

Lit.: in: Entr' opium No. 3, Kassel, June 1987

- Untitled (arc of light), 1987 (photogram/luminogram on diazotype paper)
- Untitled (arc of light), 1987 (photogram/luminogram on diazotype paper)

**Dieter Roth**

born 1930 in Hannover  
lives in Reykjavik, Stuttgart and Basel

Lit.: D. R., Das gesamte Werk, Stuttgart 1971 – 1976

- Bulbs, 1964 (photograms on diazotype paper, from the portfolio 'Snow', 1964)

**Christian Schad**

born 1894 in Miesbach  
died 1982 in Stuttgart

Lit.: Ch. Sch., cat. Staatliche Kunsthalle Berlin, 1980

- Untitled (seule bobine), 1918 (Schadographie)
- Augenblicke (Moments), 1975 (Schadographie from the portfolio 'Hommage à Dada', with ten Schadographs and one etching, edition: 90 copies, G. A. Richter, Stuttgart 1976)
- Scarbo I, 1963 (Schadographie from the portfolio 'Gaspard de la Nuit oder Die Hochzeit der Romantik mit dem Geist Dadas', with 20 Schadographs, one etching and a book with prose-poems by Aloysius Bertrand, edition: 40 copies, G. A. Richter, Stuttgart 1978)
- Schadographie No. 159, 1977 (from the portfolio 'Studien zu Bertrand', with ten Schadographs, edition: 20 copies, G. A. Richter, Stuttgart, 1981)
- Schadographie No. 172 (Grille) (Cricket), 1977

**Xanti Schawinsky**

born 1904 in Basel  
died 1979 in Locarno

Lit.: X. Sch., Malerei, Bühne, Grafik-design, Fotografie  
cat. Bauhaus Archiv Berlin, 1986

- Untitled, 1936 (photogram)

**Arthur Siegel**

born 1913 in Detroit  
died 1978 in Chicago

Lit.: A. S. Retrospective. Vintage photographs and photograms 1937 – 1973, cat. Edwynn Houk Gallery, Chicago 1982

- Bernard, 1946 (photogram)
- Male, 1967 (photogram)
- untitled, 1948 (photogram)

**Anton Stankowski**

born 1906 in Gelsenkirchen  
lives in Stuttgart

Lit.: Stefan von Wiese (ed.), A. St. Das Gesamtwerk, Stuttgart 1983

- Lorenz Fernschreiberteile (Lorenz teletyper parts), 1953 (photogram/poster)

**Maurice Tabard**

born 1897 in Lyon  
died 1984 in Nice

Lit.: Contemporary Photographers, London 1982

- Untitled, 1929 (photogram)
- Untitled, 1932 (chemogram)

**Jan Tschichold**

born 1902 in Leipzig  
died 1974 in Locarno

Lit.: J. T., Typograph und Schriftentwerfer 1902 – 1974, cat. Kunstgewerbemuseum Zürich, 1976

- Insel Almanach, 1929 (photogram)

**Luigi Veronesi**

born 1908 in Milano  
lives in Milano

Lit.: L. V., cat. Istituto di storia dell'arte, Università di Parma, 1975

- Fotogramma 5 bis, 1937 (photogram)
- Fotogramma 60 bis, 1938 (photogram)
- Fotogramma 54, 1940 (photogram)

**André Villers**

born 1930 in Beaucourt (France)  
lives in Mougins

Lit.: A. V., cat. Musée Nicéphore Niepce, Chalon-sur-Saône, 1979

- cf. Pablo Picasso

**David Ward**

born 1951 in Wolverhampton  
lives in London

Lit.: in: Between Identity/Politics, cat. Gimpel Fils, London 1986

- Protractor (parts 1 - 5), 1983 (photogram)





Floris Neusüss, Bumerang, 1985

## PHOTOGRAMS

If one eliminates the lense from the photographic process, one makes photograms.

They are also called off-camera photography or lenseless photography.

In the terms "Schadographie" and "Rayograph" the artists Christian Schad and Man Ray interlinked their names with characteristics of the photogram.

Through the variable interplay of objects with light, lightsensitive material and chemicals four different kinds of photograms can be produced:

*cliché verre* are photographic pictures in which handmade negatives, masks, etc. are copied directly onto lightsensitive paper or are enlarged and duplicated. (The découpages of Picasso, the tissue-paper montages of the Nerlingers and the synthetic film montages of Hajek-Halke were made through this process.)

In the case of the *photogram*, on the other hand, objects, usually taken from everyday surroundings, are exposed in direct contact with the photosensitive side of the photo paper. The assemblage of objects to form an image takes place directly on the lightsensitive material. In this manner unique examples are created that reproduce the objects as bright silhouettes in their actual size. (If film material is used, copies of photograms can be made in any quantity or size.) Man Ray discovered this process for his work in 1921/22 and developed all of the possibilities that it has to offer in the years immediately thereafter.

In the case of the *luminogram* light itself in the various shadings that are created through masks, screens or boardings becomes the object in the picture. (A good part of Moholy-Nagy's photogram work was devoted to the luminogram.)

In the case of the *chemigram* photochemical reactions themselves contribute to the contents of the picture in that one creates the image by manipulating the photochemical process or else by applying the chemicals manually, thus combining painting with photography. (Tabard, Cordier, Chargesheimer, Migliori, Kesting).

## PHOTOGRAMMES

Si, lors de l'opération photographique, on supprime l'objectif, on obtient un *photogramme*.

Ce procédé est quelquefois appelé photographie *offcamera* ou *lenseless photography*.

Les deux artistes Christian Schad et Man Ray ont, par leurs «*Schadographies*» et «*Rayographies*», attaché leur nom à ce genre particulier de photographie.

Le jeu variable des objets avec la lumière, le matériel sensible et la chimie permet d'obtenir quatre sortes de photogrammes.

Le *cliché verre*: c'est ainsi que l'on nomme des images photographiques où des négatifs, des masques, etc. réalisés à la main, sont copiés directement sur le papier sensible, ou encore agrandis et tirés à plusieurs exemplaires. (Les découpages de Picasso, les montages sur papier de soie des Nerlinger et les montages cinématographiques synthétiques de Hajek-Halke ont été effectués selon ce procédé.)

Dans le *photogramme* proprement dit, en revanche, les objets — la plupart du temps empruntés à la vie quotidienne — sont éclairés et posés directement sur la surface sensible. L'assemblage des objets, leur disposition en image se fait directement sur cette surface. Il en résulte des pièces uniques, où l'objet est reproduit en grandeur nature, sous forme de silhouette claire. (En utilisant une pellicule comme support, on peut également obtenir des copies à volonté et dans n'importe quel format). C'est Man Ray qui, en 1921/22 découvrit ce procédé dont, au cours des années suivantes, il explora et mit au point toutes les possibilités.

Dans le *luminogramme*, le rôle de l'objet devenu image est dévolu à la lumière elle-même, dans ses multiples variations et reflets, ceux-ci pouvant être obtenus au moyen de masques, grilles, écrans. (Une partie essentielle des travaux de Moholy-Nagy sur le photogramme est consacrée au luminogramme).

Dans le cas du *chimigramme*, ce sont les réactions chimiques elles-mêmes qui engendrent l'image. Pour ce faire, on intervient dans le processus photochimique, ou bien on applique à la main les substances chimiques, ce qui associe en quelque sorte la peinture à la photographie (Tabard, Cordier, Chargesheimer, Migliori, Kesting).



## Index

Agfa-Photoblätter 28, 29  
Allgemeine Lagerzeitung 46  
Der Arbeiterfotograf 28, 29  
Arts et Métiers Graphiques 25  
Bachler, Thomas 48  
Bauhaus 19  
von Boch, Monika 36/37, 48  
Breier, Kilian 36/37, 40/41, 48  
Broom 8, 9  
Bruguière, Francis 48  
Cahiers d'art 17  
Cavael, Rolf 21, 48  
Chargesheimer 36/37, 48  
Cordier, Pierre 36/37, 48  
Coutas, Evelyne 48  
Dadaphone 6, 7  
Das deutsche Lichtbild 24  
Eder, Josef Maria / Eduard Valenta 3  
Erfurth, Hugo 24  
Es kommt der neue Fotograf 23  
Les Feuilles Libres 12  
Film und Foto 22  
Foto Auge 22  
Hager, Anneliese 36/37, 48  
Hajek-Halke, Heinz 36/37, 48  
Hausmann, Raoul 34, 35, 48  
Heinecken, Robert 40/41, 49  
Hoepffner, Marta 36/37, 49  
i 10 20  
Kesting, Edmund 23, 36/37, 49  
Das Kunstblatt 16  
Lex-Nerlinger, Alice 29, 49  
Lindner, Paul 4  
Lissitzky, EL 22, 49  
Littérature 13  
Lobeck, Rolf 46, 49  
Loew, Heinz 49  
Malerei Fotografie Film 18  
Man Ray 8, 9, 12, 13, 14, 15, 16, 21, 27, 30, 31, 32, 49  
Man Ray Photographs 1920–1934 30  
Mesens, E. L. T. 22  
Merz 15  
Migliori, Antonio 36/37, 49  
Minotaure 32  
Moholy-Nagy, Laszlo 9, 10, 11, 15, 17, 18, 19, 20, 24, 26, 49  
Nerlinger, Oskar 29, 49  
Das neue Frankfurt 21  
Neusüss, Floris M. 2–5, 36/37, 40/41, 50  
Picabia, Francis 13  
Picasso, Pablo 38, 39, 50  
Prévot, Marthe 50  
La Révolution Surréaliste 14  
Rosinke, Gunnar 50  
Roth, Dieter 40/41, 42/43, 50  
Schad, Christian 7, 44, 45, 50  
Schawinsky, Xanti 50  
Schwitters, Kurt 15  
Siegel, Arthur 40/41, 50  
Stankowski, Anton 50  
Tabard, Maurice 25, 50  
Tschichold, Jan 22, 50  
Uhu 26  
Veronesi, Luigi 33, 50  
Villers, André 38, 39, 50  
Vu 27  
Ward, David 40/41, 50

## Resources

Dawn Ades: Dada and Surrealism Reviewed (Cat.) Hayward Gallery, London 1978  
Dickran Tashjian: Skyscraper Primitives. Dada and the American Avant-Garde 1910 – 1925, Wesleyan University Press, Middletown, Conn. 1975  
Arturo Schwarz: Almanacco Dada, Mailand 1976  
Hans Bolliger: Dokumentations-Bibliothek zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Vol. I – VI, Auctoneers Kornfeld und Klipstein, Berne, 1957 – 1977  
In the Mind's Eye. Dada and Surrealism (Cat.), Terry Ann R. Neff (Publ.), Museum of Contemporary Art, Chicago 1985  
Robert Motherwell, Bernard Karpel: The Dada Painters and Poets, New York 1951





omega formt