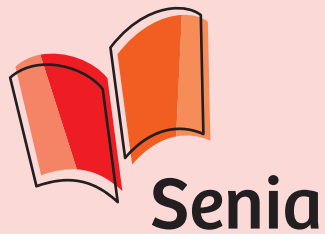
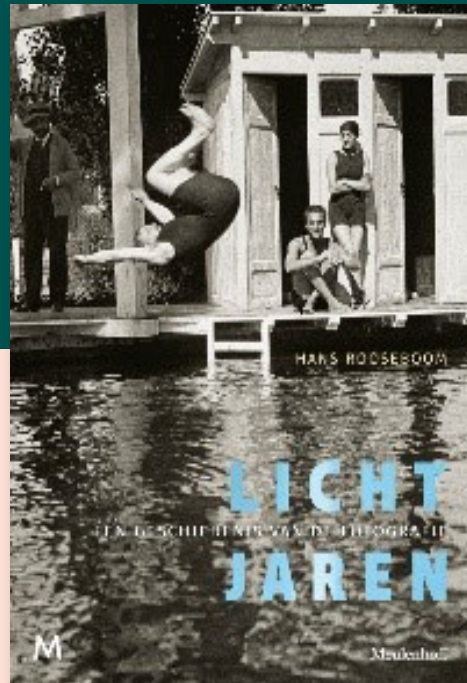


Leeswijzer Kunstgeschiedenis



Lichtjaren Hans Rooseboom



Leeswijzer

Lichtjaren *Een geschiedenis van de fotografie*

Hans Rooseboom

Colofon

Eerste uitgave	2019
Gebruikte uitgave	1 ^e druk 2019, 304 pagina's
ISBN	978 90 290 9198 5
ISBN e-book	978 90 023 1391 8
Uitgever	Meulenhoff Boekery bv, Amsterdam
Uitgever leeswijzer	Stichting Senia
Auteur leeswijzer	© Margreet Hoogendorp
Senia-nummering	U20-12

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen, of enig andere manier zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de samensteller/Stichting Senia.

Boekbespreking en discussievragen

Lichtjaren. Een geschiedenis van de fotografie Hans Rooseboom

OVER DE AUTEUR

Hans Rooseboom (1966) is conservator fotografie bij het Rijksmuseum in Amsterdam. Hij verzamelt en beheert de collectie en zorgt voor wisselende foto-tentoonstellingen in het museum. Deze tentoonstellingen behelzen naast fine art-fotografie ook meer pretentieloze foto's. Hij belicht op deze exposities de functie, het gebruik van de fotografie en de ontwikkeling die zij heeft doorgemaakt. Hij heeft naast *Lichtjaren* vele andere publicaties op zijn naam staan, waaronder *Nederland in Kleur 1907-1935*; *De schaduw van de fotograaf, positie en status van een nieuw beroep 1839-1889*; en samen met de beeldhouwer Piet Esser publiceerde hij *Piet Esser. Beeld van een mens, beeld van een tijd*.



Vooraf

Lichtjaren is niet chronologisch van opzet, maar behandelt in elk hoofdstuk een thema, dat beslissend is voor de ontwikkeling van de fotografie. Zo belicht Rooseboom hoe fotografie haar weg gevonden heeft; het gebruik van foto's; de voordelen en de weerstanden die fotografen destijds ontmoetten; hoe fotografie aan een behoefte tegemoet kwam; de effecten, de schaal en de reikwijdte van fotografie; en hoe foto's gemaakt, bedoeld, verspreid, bekeken, gebruikt en misbruikt werden.

Na de ontdekking van de fotografie in 1839 duurde het lang voordat fotografie ingeburgerd raakte, laverend tussen vooruitgangsoptimisme en conservatieve argwaan. Pas in de twintigste eeuw raakte de samenleving echt vertrouwd met het medium. Per hoofdstuk bespreekt Rooseboom facetten die onderdeel zijn van het culturele klimaat en die een belangrijke rol hebben gespeeld in de ontwikkeling van de fotografie. Onmisbaar onderdeel zijn de foto's in het boek als getuigen en tijdsdocumenten. In het laatste hoofdstuk geeft Rooseboom een beknopte handleiding voor het verzamelen van foto's.

Korte samenvatting

Honderd jaar geleden had bijna niemand een camera, tegenwoordig fotografeert bijna iedereen en zijn we eraan gewend om voortdurend foto's te maken, zowel thuis als op straat. Een revolutionaire ontwikkeling die ook zijn keerzijde heeft.

Gedurende de eerste honderd jaar van de fotografie waren het bijna uitsluitend westerlingen die de camera hanteerden en met hun wereldbeeld werden de foto's gemaakt.

Fotografie werd een massamedium toen foto's in kranten, tijdschriften en boeken werden gedrukt. Tijdschriften werden lange tijd het belangrijkste podium voor fotografen om hun werk te presenteren.

Fotografie groeide in de twintigste eeuw uit tot een invloedrijk medium en fotografen verspreidden ook pornografische en andere 'gevaarlijke' afbeeldingen.

Veel fotografen streefden naar een perfecte beheersing van de techniek, maar sinds enkele decennia is de technische perfectie echter geen absolute voorwaarde meer voor 'goede' foto's.

Andere invalshoek is de vraag of een foto het resultaat is van wat de fotograaf ziet of van wat de camera registreert. Bepaalt de fotograaf wat er op de foto komt of is het toeval wat erop komt te staan? Dergelijke vragen leidden tot verschillende antwoorden.

Fotografie is goed in het stilzetten, het 'bevrozen' van de tijd. In het eerste begin van de fotografie was dat nog niet mogelijk.

Het duurde na 1839 meer dan een eeuw eer fotografie als kunst beschouwd werd. De geschiedenis van de fotografie is niet alleen een voortdurende opeenvolging van technische verbeteringen. Toch hebben die wel grote invloed gehad op de ontwikkeling van de fotografie. Een revolutionaire ontwikkeling was bijvoorbeeld de komst van de 'droge platen' rond 1880, waardoor snel bewegende onderwerpen konden worden vastgelegd.

Het bewerken van beelden is een traditie die zo oud is als de fotografie zelf. Er zijn veel foto's zodanig bewerkt dat de geloofwaardigheid van de fotografie op het spel staat. Er zijn inmiddels strikte regels, waarin staat welke ingrepen wel en welke niet toelaatbaar zijn.

De kracht van foto's is dat zij iets in één oogopslag duidelijk kunnen maken, maar een gevaar is dat een gebeurtenis in één moment en uitsnede wordt samengeballd. We zien de context niet. Een bijschrift kan voor verheldering zorgen, maar kan ook de betekenis geheel veranderen. De waardering voor de fotografie is in haar 180-jarig bestaan spectaculair toegenomen. Sinds een paar decennia is ze ook door de kunstwereld omarmd.

SAMENVATTING PER HOOFDSTUK

1. Altijd en overal

In de negentiende eeuw was een fotograaf uitgerust met camera, statief, glasplaten, doek, flessen met chemicaliën een zeldzame verschijning.

Vaak konden omstanders hun nieuwsgierigheid niet bedwingen, zodat ze op de foto terecht kwamen (afbeelding 3). Gedurende de eerste honderd jaar van haar bestaan werd de fotografie steeds eenvoudiger, goedkoper en ook de camera's werden handzamer. In de tweede helft van de twintigste eeuw was fotograferen inmiddels gemeengoed. De ontwikkeling van de kodakcamera, de kodak-instamatic, en nog later de komst van de mobiele telefoon completeerden deze 'democratisering' van de fotografie. Er is dus sprake van een voortdurende groei van het aantal camera's én van het aantal gemaakte foto's. Zeker nu, in het tijdperk van de digitale camera's, is er geen drempel meer; de bezitter van de smartphone heeft zijn of haar camera altijd bij de hand en bepaalt ook zelf het te fotograferen beeld. We zien een enorme toename van het zelfportret (selfie) en we kunnen door de vele foto's zien hoe mensen leven. Dat kon in de negentiende en vroeg-twintigste eeuw nauwelijks.

Beroepsfotografen uit die tijd toonden ook de rauwere beelden van het bestaan en na verloop van tijd fotograferden ze ook het straatleven: de

snapshots. Opmerkelijk voorbeeld is Erich Salomon die overal beroemdheden fotografeerde 'le roi des indiscrets' (afbeelding 8). Hij stond bekend als een beleefde fotograaf, maar zijn opvolgers waren de hinderlijke paparazzi (afbeelding 9). Nu is niemand meer onbespied: overal hangen surveillancecamera's, webcams die soms de huiskamer binnendringen en we hebben lang niet altijd controle over wat er met die beelden gebeurt.

2. De verovering van de wereld

Fotograferen was de eerste vijftig jaar een complexe handeling en lastig uit te voeren. Helemaal buitenshuis. De vroegste fotograaf die ver van huis foto's maakte, was Joseph-Philibert Girault de Prangey die er tussen 1842 en 1844 op uit trok met zijn camera (afbeelding 10). Hij kreeg al snel navolgers, hoewel het door het gewicht van uitrusting en de weersinvloeden geen sinecure was. Samuel Bourne leed regelrechte ontberingen tijdens zijn reis door India in 1863-1866, waar hij foto's maakte van de Himalaya (afbeelding 11). Hij verdiende er zijn brood mee, maar er kwam niet alleen schoonheid, avontuur en romantiek op zijn pad. En vaak overtroffen de kosten de inkomsten. Maar de thuisblijvers konden zien hoe de 'anderen' in verre landen leefden. De foto's gaven immers een beeld van die werkelijkheid.

Het was echter wel de werkelijkheid door de ogen van een klein aantal westerse fotografen. Als voorbeeld noemt Rooseboom het boek van Charles en Charlotte Canning *The People of India* dat zij schreven naar aanleiding van de opstand - *Great Uprising* - in 1856 en 1857 tegen de koloniale machthebbers (afbeelding 12). Dat was niet zo maar een boek over etnologie, maar ook de economische en militaire aspecten speelden een rol. De idee was dat meer kennis van de Indiase bevolkingsgroepen via foto's het westen ongetwijfeld zou helpen bij meer controle over hen. Er waren destijds weinig niet-westerse fotografen en die er waren imiteerden vaak de Europese beeldtaal, werden door westerse fotografen opgeleid of werkten met hen samen. Er was één verschil: de niet-westerse fotografen kleurden de hele foto in. Dat was met name in India populair. In het westen gebeurde dat veel minder en dan kleurde men alleen een paar details. Anders werd het te kitscherig.

Met de komst van de mobiele telefoon verspreidde de fotografie zich écht over de hele aardbol. Tijdens de oorlogen in het Midden-Oosten stuurden bewoners van die gebieden elkaar foto's. Geert van Kesteren publiceerde deze foto's samen met eigen foto's in *Bagdad Calling* waarin de desastreuze gevolgen van de strijd voor de burgerbevolking te zien was. Zo werd een niet-westerse visie getoond en verspreid.

3. Geboorte van een massamedium

Het vermenigvuldigen van foto's was in de beginperiode geen eenvoudige klus. Al vrij snel bedacht men dat foto's het beste in boekvorm uitgegeven konden worden, ook al kostte het veel tijd om zo'n boek te maken, want de foto's moesten namelijk stuk voor stuk met de hand gedrukt worden. De kosten waren dan ook torenhoog. Het eerste voorbeeld uit die tijd was het boek *British Algae. Cyanotype Impressions* van Anna Atkins (afbeelding 15). En in de jaren tachtig van de negentiende eeuw lukt het Georg Meisenbach foto's en tekst op dezelfde pers te drukken met behulp van autotypie. Vanaf 1900 werd het aandeel van foto's in de nieuwsvoorziening en de kennisoverdracht steeds groter. En in de jaren twintig van de vorige eeuw kregen foto's een vaste plek in de kranten. Er kwamen steeds meer foto's in kranten en tijdschriften en de

afbeeldingen werden ook steeds groter. Dat had invloed op de lay-out van voor- en binnenpagina's. Foto's waren niet langer ondergeschikt, maar vertelden zelf een verhaal (afbeeldingen 16 en 17). Foto's konden snel en waarheidsgetrouw het nieuws laten zien en met overtuigingskracht. De geïllustreerde pers deed zijn intree, de beeldcultuur was geboren en daarmee de moderne fotojournalist, zoals Robert Capa (afbeelding 18). Het tijdschrift *Life* ging steeds meer over op foto-essays: veel foto's – weinig tekst. Nieuws kwam zo indringender binnen dan ooit tevoren.

Overigens bepaalden niet de fotografen welke foto's werden opgenomen, dat deden de redacties. Dit leidde tot verzet bij de fotografen, waarvan een aantal boeken in eigen beheer begon uit te geven.

Rond de jaren zeventig in de twintigste eeuw stopte het een na het andere geïllustreerde tijdschrift. Concurrentie van de televisie en de toegenomen productie- en distributiekosten waren hiervan de oorzaak. Tegenwoordig fungeert fotografie ook als nieuwsmedium via het Internet.

4. Nut en gevaar

Er staan vier uitvinders aan de wieg van de fotografie: Niépce, Daguerre en Bayard uit Frankrijk en Talbot uit Engeland. Ieder gebruikte een andere techniek en er was jarenlang discussie over wie de échte uitvinder was. In 1877 werd definitief vastgesteld: Talbot was de échte. Zijn gevolgde negatief-procedé leidde uiteindelijk tot vele reproductiemogelijkheden en toepassingen.

Een van die toepassingen blijft meestal onbenoemd: de pornografie. Van meet af aan was dit geen marginale tak. Het beeldmateriaal prikkelde de zinnen en was gemakkelijk en goedkoop te verkrijgen. De pornoafbeeldingen waren realistisch en dat stond de schoonheid en de waarheid van hogere orde in de weg. Frankrijk vond dit gevaarlijk en stelde in 1852 censuur in. Naakt en fotografie waren gevaarlijke 'partners', vooral voor kinderen, vrouwen en arbeiders. Het was lastig voor de overheid om een grens tussen kunst en fotografie te omschrijven. Zo gaven fotografen hun pornomodellen vaak een klassiek uiterlijk in een eveneens klassieke context, waardoor er sprake was van esthetisch naakt. Sommige kunstenaars gebruikten deze foto's bovendien als studiemateriaal (afbeelding 23).

Pas eind twintigste eeuw werden er naaktfoto's in musea getoond (afbeelding 24). Mapplethorpe bracht de 'onderwereld' in het officiële kunstcircuit en maakte haar salonfähig door seksscènes en naakten prachtig te fotograferen: was het kunst of pornografie?

5. Mooie vergissingen

Fotograaf Gerard Fieret was eigenzinnig en overtrad alle regels van de (perfecte) techniek. Zijn foto's hadden krassen, vouwen, scheuren. De Amerikaanse fotohandelaar Paul Herzmann vond Fierets foto's echter fascinerend (afbeelding 26). Rooseboom ziet in deze foto's een 'breuklijn in de fotografie'. Tegenover Fierets imperfecte foto's stonden de foto's die technisch perfect zijn, waarvan Edward Weston een vertegenwoordiger is (afbeelding 27).

Inmiddels worden technisch imperfecte foto's gewaardeerd. De gevoelde noodzaak van perfectie ligt in de behoefte om de werkelijkheid zo goed mogelijk weer te geven en wat betreft compositie, pose en lichtval verliet men zich op de esthetische regels van de beeldende kunst. Toen in 1890 de snapshots van de amateurs in opkomst kwamen, gingen de professionals zich van de amateurs onderscheiden door naar kunst te

streven (picturalisme). Het gebrek aan technische beheersing bij de amateurs leverde in de ogen van deze professionals foto's op die onder de maat waren.

In de jaren dertig van de twintigste eeuw experimenteerde de Duitser Erwin Blumenfeld met compositie, uitsnede, standpunt en techniek, in bijvoorbeeld 'dubbeldruk' (afbeelding 29). Het duurde even voordat zijn experimenten waardering kregen, maar hij werd uiteindelijk een zeer gerespecteerde modefotograaf bij Harper's Bazaar en Vogue. Deze tijdschriften waren later ook podia voor vernieuwingen en experimenten. De strijd tussen de perfectionisten en de imperfectionisten was er een tussen de regels en de vrijheid, tussen beheersing en experiment, tussen gepolijste en rauwe foto's en die speelde zich met name in de jaren vijftig en zestig van de twintigste eeuw af. De twee bekendste vertegenwoordigers van het verzet tegen de perfectie waren William Klein en Robert Frank die hun foto's publiceerden in respectievelijk *Life is Good & Good for You in New York* uit 1956 (afbeelding 30) en *Les Americains* uit 1960 (afbeelding 31). Beide boeken oogstten aanvankelijk veel kritiek, tegenwoordig zijn het 'klassiekers'. Ruim tien jaar eerder bracht Alexey Brodovitch *Ballet* uit (afbeelding 32). Hij speelde met onscherpte en grofkorreligheid en had als docent veel invloed. Hij leerde zijn leerlingen de regels te tarten. Vroege voorloper was Julia Margaret Cameron die al in de negentiende eeuw de esthetische regels overtrad. Het ging haar niet om de technische perfectie van een afdruk, maar om het verbeelden van een idee (afbeelding 33). Zij kreeg veel kritiek op haar werk, maar na haar dood gingen haar foto's alsnog tot de klassieken behoren.

6. Oog om oog

In 1952 schreef de Fransman Cartier-Bresson in zijn fotoboek *Images à la Sauvette* (afbeelding 34) over 'the decisive moment', het beslissende moment waarop een foto gemaakt wordt. Dit boek gold lange tijd als een soort bijbel. De Amerikaan Robert Frank (en met hem Klein, Winogrand en Arbus) zei in 1969 dat er geen beslissend moment is, tenzij je dat zelf creëert. Ondanks dit verschil in opvatting tussen de Fransman en de Amerikaan liggen hun foto's niet zo ver uit elkaar. Die van Cartier Bresson zijn wat minder grimmig. Maar al hun foto's zijn losse composities, scènes waarvan de betekenis niet meteen duidelijk is. De Amerikanen wilden echter wel meer aan het toeval overlaten en gaven de camera een grotere rol dan Cartier-Bresson deed. Deze gebruikte zeker zijn intuïtie en het toeval, maar de camera legde uiteindelijk vast wat de fotograaf waarnam en daarbij was het beslissende moment van groot belang. Hij bleef dus de baas over de camera. Winogrand daarentegen keek niet langdurig door zijn zoeker en schoot plaatjes terwijl hij over straat liep of met zijn auto rondreed. Dat leverde springerige foto's op waarvan de betekenis niet verder gaat dan de randen van het beeld (afbeelding 35). Zijn foto's waren typerend voor de geest van die tijd in Amerika: een 'land in verwarring' ten tijde van de Vietnamoorlog.

In de jaren twintig speelden de surrealisten, waaronder Man Ray, ook al met de mogelijkheden van toeval in foto's. Door Man Ray kreeg fotografie een artistiek aanzien. Hij experimenteerde met fotogrammen (rayogrammen) (afbeelding 36) die vervormde en vervreemdende voorwerpen opleverde. Het resultaat stond bij deze techniek niet bij voorbaat vast, dus speelde toeval een rol.

In 1929 werden ook al vervormingen aangeprezen door Werner Gräff in *Es kommt der neue Fotograf* waarin hij de spot dreef met de technische regels van de fotografiehandleidingen (afbeelding 38). Een aantal

fotografen, waaronder László Moholy-Nagy in *Malerei, Photographie, Film* pleitten met Gräff voor het spelen en experimenteren met de camera.

De Franse fotograaf Lartigue liet aan John Szarkowski, fotoconservator van het MoMa in New York, foto's uit het begin van de twintigste eeuw zien (afbeelding 40). Deze herkende daarin de onverschilligheid tegenover tradities en regels plus de kwaliteit en eigenzinnigheid die ook Winogrand's werk had. Szarkowski maakte een expositie van de foto's en gaf daarmee Winogrand en de 'snapshot-esthetiek' een 'voorouder'. Het amateurkiesje maakte zo school en Lartigue werd geliefd, bewonderd en gelauwerd.

7. Once upon a time

In de negentiende eeuw brak het besef door dat alles aan verandering onderhevig was; dat gold ook voor de opzet van steden en voor gebouwen. In Frankrijk kregen vijf fotografen de opdracht nationaal architectuurerfgoed op foto vast te leggen. Elk kreeg een deel van Frankrijk toegewezen. Ook in andere landen werden (vaak in opdracht) dergelijke foto's gemaakt en dan met name van situaties die snel of op termijn zouden veranderen (afbeelding 41 en 42). Het ging daarbij niet zozeer om historische gebeurtenissen, maar eerder om 'verstilde momenten'. Niet de oorlog of het schot, maar wel het lijk, niet het bombardement, maar wel de ruïne werden vastgelegd. Soms werden die momenten zelfs in scène gezet. Daarmee kregen de foto's een min of meer universele betekenis, niet afhankelijk van een specifiek moment op een specifieke plaats.

Het bekendste voorbeeld is *The Family of Men*, een tentoonstelling plus fotoboek uit 1955 van samensteller Edward Steichen. De tentoonstelling bevatte een apocalyptisch visioen van de waterstofbom die een einde maakte aan het bestaan van de mensheid. Deze foto ontbrak in het boek, waardoor het een feelgood boek werd. Er komen in het boek in totaal twee doden voor (afbeelding 45) en van die foto's is niet duidelijk wie, waar en wanneer. Ze zijn uit hun oorspronkelijke context gehaald: hun oorspronkelijke betekenis werd ondergeschikt aan de tijdloze boodschap van de tentoonstelling.

Ditzelfde gebeurde ook in een fotoproject van de Duitse fotograaf August Sander: *Menschen des 20. Jahrhunderts*, waarin hij een 'fysionomisch tijdsbeeld van een hele generatie' en van de 'Duitse mens' dacht te kunnen geven. Hij had echter eerder de wereld van zijn eigen jeugd, dan de vele veranderingen in beeld gebracht. Hij legde vast wat aan het verdwijnen was. Ander voorbeeld is de fotografie van Edward Curtis wiens levenswerk het was om de 'Native Americans' in Noord-Amerika in beeld te brengen. Tussen 1907 en 1932 verscheen in delen *The North American Indian* met meer dan 2200 foto's. Curtis' doel was de stammen te fotograferen die nog in hun oorspronkelijke staat leefden. Zijn missie was een monument op te stellen voor de indianen die in de duisternis een onbekende toekomst tegemoet traden. Hun natuur was al aan het verdwijnen en hij focuste op hun vroegere cultuur. Daarvoor moest hij reconstrueren, insceneren of verdoezelen. Hij probeerde de essentie van de geschiedenis terug te halen. Dit alles ontnemt ons het zicht op de werkelijke situatie waarin de indianen verkeerden. Zijn methoden zouden we nu niet meer gebruiken. We zijn nu meer geïnteresseerd in de veranderingen zelf en minder in het tijdloos lijkende verleden.

8. 'Maar is het kunst'

Het Duitse echtpaar Bernd en Hilla Becher fotografeerden voorbeelden van industrie-architectuur; zij combineerden historie en kunst. Zij fotografeerden mijnen, kalkovens, watertorens etc. in de westerse wereld, omdat ze bang waren dat deze gesloopt zouden worden. Ze combineerden gelijksoortige opnamen met gelijksoortige gebouwen. Door de herhaling en de uniforme wijze van presenteren kwam de vreemde schoonheid van deze anonieme architectuur naar voren (afbeelding 48). Fotografie was lange tijd geen kunst, omdat er geen verbeelding en een originele en persoonlijke visie aan te pas kwam. Fotografie kopieerde slechts de werkelijkheid, was destijds het idee. De kunstwereld hield dus de fotografie op afstand.

Het was Peter Henry Emerson die een esthetica voor de fotografie formuleerde, geïnspireerd door de kunst en de wetenschap. Aan de wetenschap dankte hij zijn kennis van de werking van het oog. Hij wilde oog en lens met elkaar verzoenen en koos voor selectieve sterkte in zijn foto's (afbeelding 49). Hij kopieerde dus niet slechts de werkelijkheid maar interpreteerde die. Hij maakte keuzes zoals een kunstenaar. Echter, hij had geen invloed op de toonwaarden in de foto en dus concludeerde Emerson in 1899 dat fotografie toch geen kunst was. Begin twintigste eeuw kwam de ommekeer: realisme en objectiviteit werden kwaliteiten in de kunst. In de Verenigde Staten lieten fotografen zich vergezellen van schilders die camera én palet hanteerden en die componeerden in grijstinten, vlakken en vormen en die de diverse mogelijkheden van scherpte en detailrijkdom gebruikten. Foto's mochten op foto's lijken. Vanaf de jaren zestig gingen steeds meer kunstenaars de fotografie als kunstvorm gebruiken. En in de jaren daarna ging ze deel uitmaken van het kunstcircuit in galerieën, musea, veilinghuizen en kunstbeurzen. En niet de fotografie, maar de (kunst)wereld veranderde.

9. Vernieuwers en buitenstaanders

Eadweard Muybridge maakte in Amerika foto's van bewegende mensen en dieren (afbeelding 53). Een rijke eigenaar van renpaarden gaf hem in 1872 de opdracht een serie foto's te maken van rennende paarden om daarmee te bewijzen dat een paard in galop steeds even met alle vier benen tegelijk van de grond komt. Dat was een lastige opdracht, omdat destijds nog een lange belichtingstijd nodig was om een beeld op foto vast te leggen. Muybridge experimenteerde, verbeterde apparatuur en werkwijze. Het lukte hem uiteindelijk bewegingen vast te leggen. Enerzijds door gebruik van droge platen, anderzijds door het plaatsen van vierentwintig vaste en twee verplaatsbare camera's die vanuit verschillende standpunten en aan elkaar geschakeld foto's maakten (afbeelding 56). In 1887 publiceerde hij de elfdelige *Animal in locomotion. An electro-photographic investigation of consecutive pases of animal movement*. Die uitgave leverde hem geen rijkdom, maar wel naamsbekendheid, prestige en goodwill op.

Al vrij in het begin van het bestaan van de fotografie zagen wetenschappers dat deze hen van nut kon zijn. Vergeleken met het maken van tekeningen leverde fotografie veel tijdswinst op (overigens niet voor het reproduceren en verspreiden). Daarnaast waren realisme en objectiviteit van belang, bijvoorbeeld in de astronomie. De komst van de droge platen was ook een positief punt. Foto's maakten het vergelijken en bestuderen van allerlei onderwerpen gemakkelijker en betrouwbaarder, bovendien legden foto's verschijnselen vast die met het menselijk oog niet te zien waren in de werkelijkheid, maar die op foto's wél sporen nalieten. Te

denken valt aan elektrisch geladen deeltjes en röntgenstralen (afbeelding 59). Door de snelle ontwikkelingen kon iedereen met een amateurcamera al gauw beweging vastleggen. Overigens leidde dat vooral tot speelse opnamen: veel springende en rennende mensen en dieren.

Anders dan in de traditionele beeldende kunsten, had amateurfotografie een groot aandeel in de ontwikkeling van de fotografie. Kunstenaars en wetenschappers fotografeerden ten nutte van hun eigenlijke beroep. Deze 'buitenstaanders' groeiden soms door toeval uit tot beroepsfotograaf. Denk aan ontwerper Piet Zwart, die minstens zo bekend is als fotograaf (afbeelding 62).

10. Het doel en de middelen

In de eerste decennia zag men fotografie als een medium dat de waarheid toonde. Echter er is ook manipulatie mogelijk. Verschillende fotografen waren zich bewust van de mogelijkheden van het medium om een onderwerp anders voor te stellen. Zo kon fotografie ook flatteren en dat leidde tot de reclamefotografie, waarin een product op zijn gunstigst wordt voorgesteld. Ook de politiek en overheden pasten deze methode toe. Voorbeeld is de groepsfoto van Stalin uit 1926, waarin het merendeel van de geportretteerde 'kameraden' na verloop van tijd zijn weggesneden of weggeretoucheerd (afbeelding 63). Dat retoucheren en ook ensceneren was dus niet alleen mogelijk in het digitale, maar ook in het analoge tijdperk. Het werd overigens lang niet altijd met kwade opzet toegepast. Een voorstelling kon er ook natuurlijker van worden (zie afbeelding 64) door bijvoorbeeld fictie en realiteit te vermengen. De bewerking van foto's leende zich goed voor de verbeelding van toekomstvisioenen met de suggestie van techniek, moderniteit en dynamiek (afbeelding 65).

Anders lag dat (moreel gezien) voor kranten en tijdschriften omdat de lezers dachten naar een zich in de werkelijkheid afspelende scène te kijken. Bladen maakten echter gebruik van de manipulatiemogelijkheden, getuige de 'cosmographs' in de sensatiebladen (geconstrueerd en geënceneerd beeld). Het is de vraag of het publiek dit doorzag. Ons realiteitsbegrip is sinds de komst van de fotografie veranderd, maar niet meteen. Soms vond een negentiende-eeuwer een nabootsing realistischer dan de echte werkelijkheid.

Ondanks bezwaren van leerstellige fotografen werd en bleef retoucheren een wijdverbreide toepassing. Beroemd voorbeeld is de *Vallende soldaat* (afbeelding 18) van Robert Capa. In 1954 is de nog steeds geldende 'code van Bordeaux' voor journalisten en redacties opgesteld, waarin staat dat een journalist 'op faire wijze' te werk moet gaan bij het verkrijgen van 'nieuws, foto's en documenten'. De werkwijze van Capa zou nu volstrekt onacceptabel zijn. Bij overtreding van de code volgt diskwalificatie. Daarnaast hebben redacties aanvullende strenge regels voor fotografen opgesteld, met name waar het gaat om bewerking van de oorspronkelijke beelden. Dergelijke regels zijn er ook voor de wetenschap, die vooral betrekking hebben op het digitaal manipuleren van beelden. Rooseboom formuleert een nieuwe wet: 'Naarmate de technische mogelijkheden tot ingrijpen en manipuleren groter en vooral onzichtbaarder zijn, is de tolerantie jegens afwijkingen kleiner, en zal de grens met wat toelaatbaar geacht wordt dus sneller worden overschreden.'

11. De kracht van het beeld

In 1941 maakten fotograaf Walker Evans en schrijver James Agee samen een trip naar drie blanke gezinnen in Alabama met als resultaat het foto-tekstboek *Let Us Now Praise Famous Men* (afbeelding 68). Tekst en foto's zijn gescheiden in het boek opgenomen, Agee en Evans werkten ook vaak gescheiden in dit project, echter wel met respect voor elkaars bijdrage. Dit was niet vanzelfsprekend, want fotografen moesten zich veel vaker voegen naar het oordeel van de redactie. Dat overkwam ook Brassai, toen nog een onbekende fotograaf, met *Paris de Nuit* uit 1932, waarbij de naam van de inleider (Paul Morand) in verband met de verkoopcijfers veel prominenter op de omslag stond dan die van hemzelf. Later, toen Brassai wereldberoemd was, prijkte zijn naam voluit op de omslag van *Masters of the camera* en ook op die van *Camera in Paris* (afbeelding 69). Ook Robert Frank kreeg te maken met ingrepen van redacties.

De fotografie kreeg na verloop van tijd een steeds groter aandeel in de beeldcultuur en daardoor ook steeds meer zeggenschap. Het besef nam toe dat foto's een grote visuele kracht kunnen hebben en fotografie werd daardoor een volwaardig journalistiek middel. Ze was bovendien een gewild pr-instrument van vorsten en presidenten.

Fotografie sprak overtuigend en gemakkelijk tot het grote publiek, dat werd al snel haar unique selling point. Soms zorgden de foto's echter voor onduidelijkheid of verwarring. John Berger zei daarover in 2013: 'een foto is onweerlegbaar een bewijsmiddel, maar zwak in het overbrengen van een betekenis'. Dan konden foto's en tekst niet zonder elkaar, hoewel er sprake was van een haat-liefde verhouding (afbeelding 70).

Het duurde een tijd, voordat fotografie haar eigen plaats veroverd had. Dat werd veroorzaakt door conservatisme, angst voor concurrentie en het verschil in de effecten van fotografie en geschreven tekst. Foto's hebben ook een paar nadelen; ze tonen de buitenkant van maar een kortstondig moment en zij verklaren niets. Dat maakt foto's kwetsbaar voor misbruik, bijvoorbeeld door een bijschrift dat de betekenis radicaal verandert, zoals het geval was met de foto's van Roman Vishniac (afbeelding 71 en 72). Rooseboom noemt ook de foto's die Dorothea Lange maakte van de *Migrant Mother* (afbeelding 73), waarbij de bijschriften niet strookten met de werkelijkheid.

12. Van buitenbeentje tot publiekslieveling

Douglas Crimp zei in 1981: 'de fotografie is in 1839 *uitgevonden*, maar werd pas in de jaren zestig en zeventig van de twintigste eeuw *ontdekt*'. Dat wil zeggen: ontdekt door de kunstwereld. Dat heeft een enorm positieve invloed gehad voor het aanzien en de bekendheid van fotografen, voor de verkopen, tentoonstellingen en verzamelingen. De emancipatie lijkt wel 'zo'n beetje voltooid'. Fotografie is 'populair en fashionable, maar ook respectabel geworden'. Was fotografie aanvankelijk vooral techniek, later verschoof de aandacht naar de artistieke. Dat had een zeer selectieve canon van foto's tot gevolg, namelijk van foto's die voldeden aan kunsthistorische criteria. Een groot deel van de fotografische productie voldeed daar niet aan. Ze waren ook niet voor dat doel gemaakt, maar uit een oogpunt van nieuws, wetenschap, informatie, reclame, identificatie, herinnering enzovoort (afbeelding 74, 75, 76). Er is in de loop der tijd veel mythevorming ontstaan over 'beroemde' foto's, door anderen, maar ook door de fotografen zelf (afbeelding 77 en 78). Daarnaast is het oordeel over en de status van fotografie veranderd,

denk maar aan de schilder Breitner die geheim hield dat hij fotografeerde. Veel later werd hij door zijn stijl van fotograferen een inspiratiebron voor andere fotografen. Dat geldt ook voor anderen zoals Blossfeldt (afbeelding 79), Bellocq (afbeelding 80) en Jones (afbeelding 81). Beroemd voorbeeld zijn de foto's van nanny Vivian Maier, die duizenden foto's maakte en ze bewaarde in een opslag, soms zelfs zonder ze ontwikkeld te hebben. Na haar dood werden ze verkocht, kregen steeds meer waarde, tot nabestaanden een proces over het auteursrecht begonnen. Waren de foto's – ook commercieel gezien – niet zo aantrekkelijk geweest, dan was er nooit een rechtszaak gekomen.

13. Handleiding tot het verzamelen van foto's

Tot slot geeft Rooseboom een beknopte handleiding voor het verzamelen van foto's.

RECENSIES

Er zijn niet veel recensies over *Lichtjaren* verschenen.

De Volkskrant wijdt er op 11 januari 2020 een uitgebreid en positief artikel aan. Het boek (en dus de schrijver) krijgt vier sterren. De recensent, Arno Haijtema, plaatst een paar kanttekeningen: Rooseboom besteedt te weinig aandacht aan eigentijdse verschijnselen als de selfie of de invloed van foto's van mobieltjes (zoals die uit de gevangenis Abu Ghraib in Irak, de foto van de vermoorde Theo van Gogh in de Telegraaf). Daarnaast vindt Haijtema dat er te weinig foto's in het boek zijn opgenomen. Hij noemt als voorbeeld de foto van Stalin met zijn communistische kameraden uit 1936, die allen in de loop der tijd weggeretoucheerd werden. Hij had graag ook die vervolffoto's gezien. Op de site van *De Leesclub van Alles* staat een uitgebreide recensie, meer een samenvatting, waarbij de thematische invalshoek én de sociaal-culturele context van de fotografie aan de orde komt. Zie <https://deleesclubvanalles.nl/recensie/lichtjaren/>

*links vindt u ook op
www.senia.nl bij
het betreffende
boek*

Links

<https://www.rijksmuseum.nl/nl/rijksstudio/2366--hans-rooseboom/verzamelingen/mijn-eerste-verzameling?ii=3&p=0>
Achter deze link van het rijksmuseum staan veel foto's. Door steeds op de foto's door te klikken krijgt u inzicht in de verzameling van het rijksmuseum.
<https://www.keepaneye.nl/nieuws-en-media/294/het-is-het-beeld-dat-telt-interview.html>

KIJK- EN DISCUSSIEVRAGEN

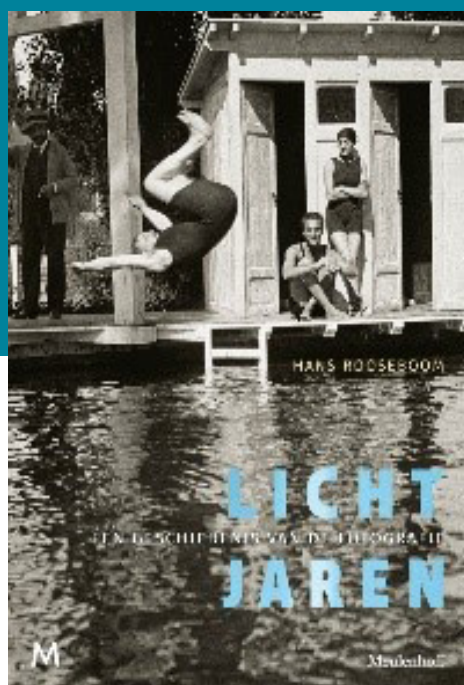
Gesprekshandleiding

De vragen die hieronder staan, zijn bedoeld als een handreiking om tot een gesprek over kunstwerken te komen. U kunt ze allemaal bespreken. Maar vaak is het beter om er een keuze uit te maken. U kunt bijvoorbeeld afspreken dat ieder lid van de groep enkele vragen voordraagt voor bespreking. U kunt natuurlijk ook altijd twee bijeenkomsten wijden aan het boek.

	<ol style="list-style-type: none"> 1. Rooseboom schrijft dat met de komst van digitale camera's en smartphones het maken van foto's enorm is toegenomen. Inventariseer in uw leesclub wie er altijd een camera bij zich heeft en waarom 2. Welke type foto maakt u zelf het meest en wat is daarvan voor u de aantrekkingskracht? 3. Welk genre fotoboeken heeft uw voorkeur en waarom? Denk aan kunstfotoboeken, natuurfotoboeken, fotoboeken van landschappen, fotoboeken over volken, fotoboeken over beschavingen, fotoboeken over nieuws, over sport en andere, hier niet genoemde categorieën. 4. Rooseboom schrijft dat foto's in de loop der tijd een steeds groter aandeel hebben gekregen in de nieuwsvoorziening. Welke recente nieuwsfoto's hebben grote indruk op u gemaakt en waarom? 5. In hoofdstuk 4 'Nut en gevaar' staat dat pornografie zeker geen marginale toepassing was van de fotografie. In Frankrijk werden deze foto's in 1852 gecensureerd. Wat vindt u daarvan? Zijn er in onze tijd fototoepassingen die u zou willen verbieden en zo ja waarom? 6. Aan het slot van hoofdstuk 4 brengt Rooseboom de fotograaf Robert Mapplethorpe (1946-1989) ter sprake. Hij maakte naaktfoto's 'salonfähig' waardoor ze geaccepteerd werden in het officiële kunstcircuit. Op de link http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/photographs-17780/lot.21.html ziet u een van de vele foto's die Mapplethorpe gemaakt heeft. Wat maakt deze foto volgens u geschikt voor museale expositie? 7. In hoofdstuk 5 'Mooie vergissingen' staat dat er op enig moment een strijd gaande was tussen de aanhangers van het perfectionisme en die van het imperfectisme. Welke van de twee invalshoeken spreekt u het meeste aan en waarom? 8. In de jaren vijftig schreef Cartier-Bresson dat de impact van de foto bepaald wordt door het feit of deze op <i>het beslissende moment</i> genomen is. Anders gezegd regeerde de intuïtie van de fotograaf of het toeval? Wat is uw oordeel daarover? 9. In hoofdstuk 8 'Once upon a time' gaan verschillende fotografen 'veranderingen' in architectuur, steden of culturen vastleggen. Edward Curtis focuste op de vroegere cultuur van indianenstammen in Noord-Amerika. Hij reconstrueerde, ensceeneerde en verdoezelde, zodat de foto's een beschaving lieten zien die er niet meer was. Wat vindt u van deze aanpak? 10. Het heeft een tijd geduurd voordat fotografie als een onderdeel van kunst werd gezien. Inmiddels zijn er speciale fotomusea en musea voor beeldende kunst organiseren regelmatig foto-exposities van bijvoorbeeld Rineke Dijkstra, Anton Corbijn of Erwin Olaf. Op http://photography-now.com/artist/rineke-dijkstra ziet u een paar
--	---

	<p>foto's gemaakt door Rineke Dijkstra. Waarom behoren die volgens u wel of niet tot de kunst?</p> <ol style="list-style-type: none"> 11. Rooseboom meldt een aantal malen dat amateurfotografie een groot aandeel heeft gehad in de ontwikkeling van de fotografie. Hoe taxeert u de invloed van de amateurfotografie heden ten dage? 12. Hoe staat u achtereenvolgens tegenover het bewerken, wegretoucheren, ensceneren, reconstrueren, kortom het manipuleren van a. foto's voor privé gebruik en van b. nieuwsfoto's? 13. Rooseboom stelt in hoofdstuk 11 dat foto's gemakkelijk en overtuigend spreken tot het grote publiek, maar dat ze soms ook een onderschrift nodig hebben om de betekenis duidelijk te maken. Welke betekenis kent u toe aan een foto uit de serie <i>Palm Springs</i> van Erwin Olav die u vindt op de volgende site: https://www.google.com/search?q=erwin+olaf+palm+springs&oq=erwin+olaf+palm+springs&aqs=chrome..69i57j0l2.18543j0j9&sourceid=chrome&ie=UTF-8 14. En welke betekenis ziet u in de winnende foto van <i>World Press Photo 2019</i>? https://www.worldpressphoto.org/media-center/press-releases/2019/presenting-contests-winners/38264 15. De fotografie werd in de jaren zestig-zeventig door de kunstwereld ontdekt. Een van de fotografen die wereldwijd bekend werd, was de Nederlander Anton Corbijn. Zie de foto onder https://www.christies.com/lotfinder/Lot/anton-corbijn-b-1955-miles-davis-5344932-details.aspx. Op welke manier zouden deze en soortgelijke foto's hebben kunnen bijdragen aan de ontwikkeling 'van buitenbeentje tot publiekslieveling'? 16. Het laatste hoofdstuk van het boek behandelt het verzamelen van foto's. Hoe staat u tegenover het verzamelen van foto's, het bezoeken van fotobeurzen en het kopen van foto's?
--	---

Leeswijzer Kunstgeschiedenis



Informatie & contact

Postbus 83 | 8120 AB Olst | www.senia.nl | info@senia.nl | 0570 - 56 26 56