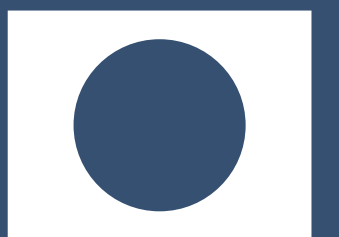




Eregalerij
van de
Nederlandse
fotografie



Concept
Birgit Donker

Selectiecommissie
Khalid Amakran, Mattie Boom,
Frits Gierstberg (voorzitter),
Loes van Harreveld, Kevin Osepa,
Guinevere Ras (secretaris)

Onderzoek
Martijn van den Broek, Loes van
Harreveld, Cobie Hijma, Carolien
Provaas, Guinevere Ras, Aglaya
Tomasi, Stefanie de Vries,
Mario van den Winkel

Registratie
Aglaya Tomasi, Loes van Harreveld,
Guinevere Ras, Mario van den Winkel

Tekst
Birgit Donker (inleiding),
Frits Gierstberg (FG),
Loes van Harreveld (LH)

Scans en beeldbewerking
Marwan Almokdad, Eelco Loode,
Cengiz Mengüç, Mathijs van
Oosterhoudt

Medewerker publicaties
Bob Verbruggen

Grafische vormgeving
Kummer & Herrman

Lithografie
Mark Gijzen

Druk
Grafistar

Uitgever
Lecturis

ISBN/EAN
978-94-6226-397-0

Bruikleengevers
Amsterdam Museum
Anne Frank Stichting
Bijzondere Collecties, Universitaire
Bibliotheken Leiden
Collectie Capi-Lux Alblas Prijs
Wereldcollectie Gemeente
Rotterdam
Kunstmuseum Den Haag
Landesmuseum Bonn
Museum Boijmans Van Beuningen
Maria Austria Instituut
Nationaal Archief
Nationaal Archief Curaçao
Nationaal Museum van
Wereldculturen
Rijksmuseum
Spaarnestad Photo
Spoorwegmuseum
Stadsarchief Amsterdam
Stadsarchief Rotterdam
Willem van Zoetendaal

Met dank aan
Taco Dibbbits
Marianne van der Land en Coos Bot
Yaël Temminck | ANTONYMOUS BV
The Estate of Bas Jan Ader
Willem van Zoetendaal

En de fotografen
Laurens Aaij, Hans Aarsman, Céline
van Balen, Marwan Bassiouni, Wout
Berger, Sara Blokland, Koos Breukel,
Anton Corbijn, Ad van Denderen,
Elspeth Diederix, Rineke Dijkstra,
Anne Geene, Chas Gerretsen, Carel
van Hees, Jaap Herschel, Teun Hocks,
Anouk Kruithof, Dana Lixenberg,
Bertien van Manen, Sanja Marušić, Ilja
Meefout, Hans van der Meer, Vincent
Mentzel, Max Natkiel, Paul de Nooijer,
Erwin Olaf, Jaya Pelupessy, Willem
Popelier, Stacii Samidin, Viviane
Sassen, Meryem Slimani, Dustin
Thierry, Gilleam Trapenberg, Ellie
Uyttenbroek, Ari Versluis, Roy
Villevoye, Sanne de Wilde

Hoofdsponsor Eregalerij

BankGiroLoterij

Project partner Eregalerij



Gemeente Rotterdam

stichting droom en daad



nationale nederlanden

Het Nederlands Fotomuseum
wordt ondersteund door:



Ministerie van Onderwijs, Cultuur en
Wetenschap



Gemeente Rotterdam



PRINS BERNHARD
CULTUURFONDS
Wertheimer Fonds

Corporate partner

BankGiroLoterij

Corporate partner collectie



nationale nederlanden

Corporate partner
Photography Award

somfy

Structurele bijdrage collectie
aankopen
Fotomuseum Collectors Council



mondriaan
fonds

Deze publicatie verschijnt naar
aanleiding van de *Eregalerij van de
Nederlandse fotografie* in het
Nederlands Fotomuseum te
Rotterdam vanaf 20 januari 2021

Foto omslag
Kimani, 2019
Gilleam Trapenberg

© 2021
Alle rechten voorbehouden.
Niets uit deze uitgave mag worden
verveelvoudigd en/of openbaar
gemaakt door middel van druk,
fotokopie, geluidsband, elektronisch
of op welke wijze dan ook, zonder
schriftelijke toestemming van het
Nederlands Fotomuseum, (de erven
van) de fotografen en de uitgever.



De bijna honderd foto's in dit boek vormen een Eregalerij. Ze zijn elk meer dan bijzonder op hun eigen manier, hebben voluit artistieke en maatschappelijke kwaliteiten, en ze vertellen samen het verhaal van 180 jaar fotografie uit Nederland. Van de daguerreotypieën uit de negentiende eeuw tot en met het eigentijdse werk van Rineke Dijkstra en Dustin Thierry.

Met deze beelden zien we én voelen we de rijkdom van het werk van fotografen die grenzen opzochten en niet bang waren om eroverheen te gaan – wat betreft hun vak en hun land. Hun foto's vertellen even zo veel verhalen en laten zien dat er even zovele verschillende perspectieven zijn. Bovendien wijzen deze foto's erop hoe ingrijpend de fotografie zich heeft ontwikkeld in techniek en in maatschappelijke functie.

Het was eigenlijk een onmogelijke opdracht die de commissie van vijf experts eind 2019 kreeg: Selecteer honderd foto's uit Nederland die onderscheidend zijn, die overtuigen en die een iconische waarde hebben. Onverschrokken gingen ze aan de slag en op basis van hun kennis en hun onderlinge gesprekken kwam de groep curatoren en fotografen tot een afgewogen keuze. Én ze zeiden: 'De honderdste foto, die selecteren we niet – die keuze laten we over aan de beschouwer.'

De Eregalerij omvat daarom 99+1 werken, want één werk ontbreekt: daar blijft een lege plek, die symbool staat voor hetgeen bewust of

onbewust niet is gekozen, niet is opgemerkt, niet bekend was, niet voldoende werd gewaardeerd. Het is de plek die door het publiek wisselend kan worden ingevuld. De Eregalerij hoopt zichzelf op die manier ter discussie te stellen en wel zo dat iedereen zich uitgenodigd voelt om erover na te denken en eraan bij te dragen.

Daarmee zeggen we als Nederlands Fotomuseum: we zijn hoeder van Nederlands fotografisch erfgoed, maar we realiseren ons ook dat er bepaalde beslissende foto's niet in de Collectie Nederland zitten. We werkten voor het samenstellen van de Eregalerij nauw samen met collega fotografiehoeders, het Rijksmuseum voorop. Door die gezamenlijke inspanning werd de Eregalerij van de Nederlandse fotografie een lofzang op de fotografie uit Nederland en op de vele fotografen, die door hun bijzondere inzichten haar hebben gemaakt tot wat ze nu is.

Kijk zelf, en voeg op de laatste pagina de honderdste foto toe!

Birgit Donker
Directeur

Eregalerij
van de
Nederlandse
fotografie

Portret van Charlotte Asser,
dochter van de fotograaf,
Amsterdam, circa 1842
Eduard Isaac Asser

Over de afstand van bijna honderdtachtig jaar, achter de beschadigingen aan het beeldoppervlak, zit hier een gewoon meisje met mooie pijpenkrullen, gestoken in een truitje met korte mouwtjes. Zij kijkt naar haar vader, die net een grote houten fotocamera op poten uit Parijs heeft laten komen en haar heeft gezegd dat ze doodstil moet zitten en naar hem moet kijken terwijl hij langzaam op zijn vingers telt totdat de dop weer op de lens mag. Om maar niet te bewegen houdt ze haar eigen arm vast. Vader Asser was behalve amateurfotograaf ook amateurschilder en waarschijnlijk was hij goed bekend met de Nederlandse portrettraditie in de schilderkunst. Hij nam het portret van zijn dochter immers heel klassiek op 'driekwart' zoals dat heet: het gezicht van de geportretteerde is daarbij schuin naar voren gedraaid tot aan de hoek waarbij de neus nog niet door de contour van de wang steekt. Tegelijkertijd moest Charlotte naar hem kijken en dat verklaart wellicht de wat ongemakkelijke oogopslag, die misschien ook werd ingegeven door de vraag wat voor geheimzinnigs er zich in die stille houten kast afspeelde. Overigens was het voor vader ook een groot experiment, want veel ervaring kon hij met deze nieuwe uitvinding nog niet hebben opgedaan. Waarschijnlijk had hij zelfs nog nooit een voorbeeld van een geslaagde daguerreotypie in handen gehad.

Daguerreotypieën waren unieke en kostbare afbeeldingen, in feite gepolijste stukjes verzilverd koper die enorm spiegelde. Soms kregen ze een goudbad, zoals ook deze daguerreotypie. Daardoor werd het fijne zilver in de beeldlaag beter houdbaar en weten we nu dat Charlotte pijpenkrullen had. ^{FG}



Portret van het echtpaar Johannes Ellis en Maria Louise de Hart, Paramaribo, Suriname, circa 1846
Toegeschreven aan J.L. Riker of Warren Thomson



Dit is een bijzondere foto van een bijzonder onderwerp waar we bijzonder veel van weten, behalve wie hem precies heeft gemaakt. Laten we beginnen met de foto: die is geen foto is maar een 'daguerreotypie'. De daguerreotypie is een van de vroegste fotografische technieken, vernoemd naar de Franse uitvinder ervan, Jacques Louis Mandé Daguerre. Het was vrij ingewikkeld om er een te maken en ook gevaarlijk, want er kwamen giftige dampen bij vrij. De afbeelding zit op een koperplaatje waar een laagje zilver op zit en is uniek. Door de sterke glans spraken men van 'een spiegel met een geheugen'.

Onder welgestelde burgers waren daguerreotypieën populair en in de begintijd kon je er een bij een rondreizende daguerreotypist laten maken. Dat is precies wat dit echtpaar heeft gedaan. Links is de toen 19-jarig Maria Louise de Hart te zien, de dochter van een vrijgekochte slavin en de joodse plantage-eigenaar Mozes-Meijer de Hart. Zij wordt omarmd door haar uit Ghana afkomstige, veertien jaar oudere man Johannes Ellis. Op het moment van de opname was Maria Louise zwanger.

De daguerreotypist was zeker een professional: ondanks het lange stilzitten had hij hen zo weten te positioneren dat ze een redelijk ontspannen indruk maken.

Dit portret laat zien dat er ondanks de koloniale hiërarchie in de Surinaamse samenleving gemengde huwelijken konden plaatsvinden. Of een vrije partnerkeuze in die tijd voor alle Surinamers mogelijk of zelfs maar denkbaar was, valt echter zeer te betwijfelen. De slavernij werd er immers pas in 1863 afgeschaft, en dan alleen nog maar formeel. ⁶⁶

Portret van de families Asser en Oppenheim in de achtertuin, Amsterdam, circa 1847
Eduard Isaac Asser

'Successen en mislukkingen van de fotografie', zo zou je de titel van het album met de door Asser gemaakte foto's kunnen opvatten. Hij noemde het album heel plechtig *Fastes & Nefastes* – termen die de oude Romeinen bezigden en die verwijzen naar 'belangrijke dagen' respectievelijk 'dagen van rouw'. Deze half serieuze, half ironische titel zegt iets over de persoon Asser – geen opschepper – maar zeker óók iets over de vroegste periode van de fotografie: mislukkingen kwamen waarschijnlijk minstens zo vaak voor als geslaagde foto's. Asser bestelde in 1842, dus drie jaar na de officiële bekendmaking van de fotografie, in Parijs een complete fotografische uitrusting. Met een handleiding en hulp van een technische aangelegde vriend ging hij ermee aan de slag: eerst met verzilverde koperplaatjes waarmee je één unieke afbeelding kon maken – een daguerreotypie – en wat later met negatieven van glasplaten en papier.

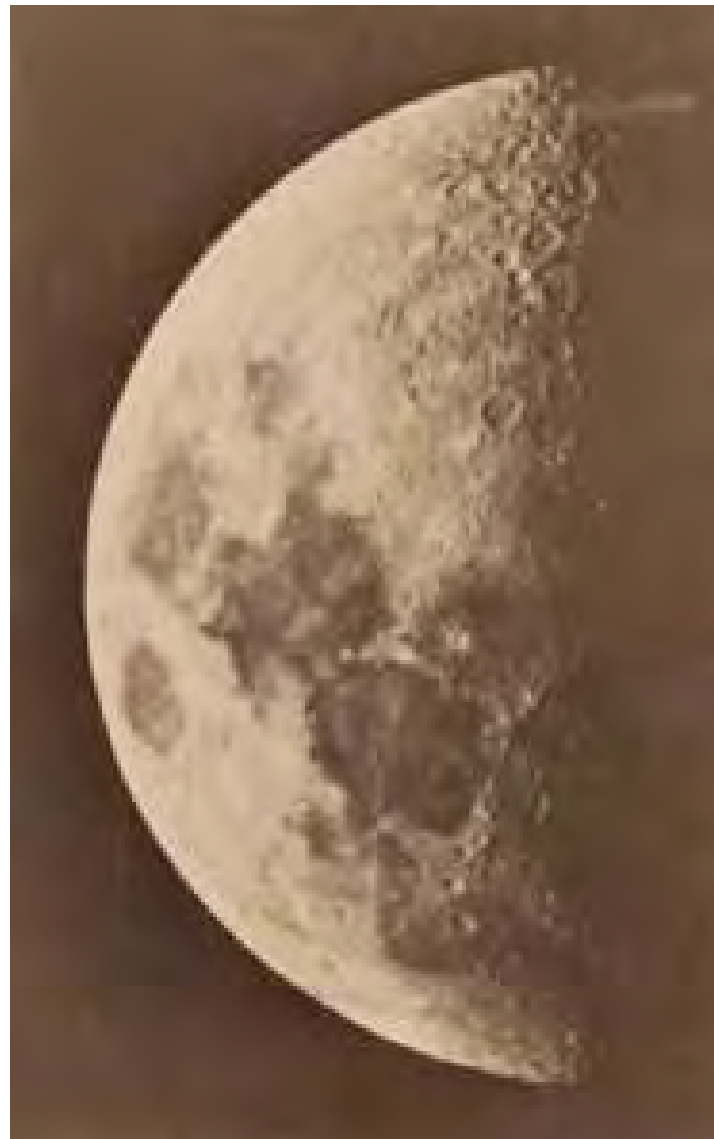
Asser heeft waarschijnlijk veel geëxperimenteerd met het halve scheikundige laboratorium dat je toen nodig had om een foto te maken. Maar het in de hand houden van een haarscherp, perfect kloppend stukje stilgezette werkelijkheid moet in die tijd een heel bijzondere ervaring zijn geweest, een klein wonder op een stukje metaal. Hopelijk voor de familieleden vonden zij dat ook, want voor een geslaagde opname moest je lang stilzitten. Waarom Asser er in 1857 weer mee stopte, is nooit duidelijk geworden. Bekend is dat hij op zoek ging naar een methode om foto's makkelijk en goedkoop in druk te reproduceren, de fotolithografie. Die had de toekomst. ⁶⁶



Grote Kerk, Kaasmarkt en Stadhuis,
Rotterdam, 1860-1861
Photographisch Etablissement
Munnich & Ermerins

Verstilde stadsgezichten, geheel volgens de zichtbare werkelijkheid en tot in de fijnste details afgebeeld: ze behoorden tot het nieuwe wonder dat fotografie heette. In de beginperiode werd fotografie nog niet gezien als een apart beeldmedium, eerder als een van de vele uitvindingen op het gebied van de techniek en de chemie in die tijd. Het bevond zich ergens tussen wetenschap, techniek, ambacht, handel – en soms kunst. Fotograaf zijn was nog nauwelijks een beroep te noemen en velen probeerden er zonder enige scholing gewoon mee aan de slag te gaan. Soms lukte dat wonderlijk goed, zoals bij de wetenschapper en ondernemer Johannes Theodorus Munnich en jurist Robbert Carel Ermerins, die in Haarlem korte tijd samen een 'fotografisch etablissement' exploiteerden. Zij brachten fotografische stadsgezichten uit van Amsterdam, Haarlem en zoals hier, Rotterdam. Hun foto's zijn gecomponeerd met gevoel voor evenwichtige verhoudingen tussen de bouwblokken, afgedrukt op een voor die tijd zeer groot formaat (27 x 36 cm) en vervaardigd met de toen nieuwe techniek van de droge collodion. Dat de opnamen technisch perfect waren hoeft gezien de wetenschappelijke achtergrond van Munnich niet te verbazen, maar hoe het komt dat ze ook artistiek gezien tot de top van de vroege Nederlandse fotografie moeten worden gerekend, is een raadsel gebleven. Want zelfs als de makers zich hadden laten inspireren door de fotografische stadsgezichten van Amsterdam van de hand van de Britse fotograaf Benjamin Brecknell Turner, die in 1858 in Amsterdam werden tentoongesteld, moeten ze toch ook het nodige talent hebben gehad. Voor zover bekend had geen van beiden een kunstzinnige opleiding genoten. ^{FG}





*Photographische Afbeelding
der Maan, 5 juni 1862*
Pieter Jan Kaiser

Vaak zijn ze wetenschappelijk niet meer van grote waarde, maar historisch des te meer en een feest voor het oog: vroege foto's gemaakt voor experiment en onderzoek in de wetenschap. Het nieuwe medium van de fotografie werd destijds door kunstenaars met argwaan bekeken. Wetenschappers waren echter hoopvol over de toepassingsmogelijkheden binnen hun vakgebied. Waar de ene groep geen heil zag in machinaal vervaardigde afbeeldingen, dacht de andere veel baat te kunnen hebben bij een afbeeldingstechniek die de menselijke subjectiviteit juist uitschakelde. Foto's waren nauwkeuriger en gedetailleerder dan tekeningen en legden bewegende en veranderende fenomenen beter vast, zodat ze naderhand rustig konden worden bestudeerd.

Pieter Jan Kaiser kan de eerste 'echte' sterrenkundige foto in Nederland worden genoemd. Hij schreef er in 1862 zelfs een proefschrift over, *De toepassing der fotografie op de sterrekunde*. Daarin vertelt hij over de technische problemen bij het fotograferen van hemellichamen, waarvoor doorgaans een lange belichtingstijd nodig was. Doordat die ten opzichte van de aarde bewegen, werden foto's al snel onscherp.

Voorin het werkstuk plakte hij deze foto van de maan, gemaakt in de nieuwe sterrenwacht aan de Witte Singel in Leiden. Het was een lastige klus geweest en door de slechte weersomstandigheden was het resultaat niet helemaal naar zijn tevredenheid. Hij beschreef ook hoe hij in twee stappen vierhonderd afdrucken van het negatief vervaardigde. Wie goed kijkt en het landschap van de maan een beetje kent, ziet dat de maan in het eerste kwartier is. Kaisers foto is dus gespiegeld, dat wil zeggen conform het beeld dat hij door zijn telescoop had gezien. ^{FG}

Spoorbrug over de Lek,
Culemborg, 1868
Pieter Oosterhuis

Enorme staalconstructies waren het voor die tijd al, de bouwwerken die in de negentiende eeuw over de brede rivieren en andere waterwegen in Nederland werden gelegd. Het was 'ingenieursarchitectuur': knap denk- en rekenwerk aan krachten en tegenkrachten, draagkracht en belasting, vertaald naar staal en klinknagels. Haast vanzelfsprekend moesten dergelijke prestaties worden vereeuwigd met de meest moderne en ook nauwkeurige afbeeldingstechniek, de fotografie.

Bruggen, viaducten, spoordijken en dammen waren hard nodig sinds de Nederlandse staat in 1860 was begonnen met de aanleg van spoorwegen. In 1869 kwam er zelfs een wet die het laten fotograferen van dergelijke grote bouwwerken verplicht stelde. Fotografen als Pieter Oosterhuis gebruikten bij foto-opdrachten in dat kader zware, grote houten camera's met grote glasnegatieven. Die waren uitermate geschikt om gedetailleerde opnamen te maken. Oosterhuis en zijn collega's fotografeerden zowel tijdens de bouw als vlak na de afronding daarvan, gewoonlijk vanuit verschillende standpunten. De foto's uit zo'n opdracht werden vaak op kartons geplakt en in fraaie lederen albums samengebonden. De mannen die hier en daar in beeld staan waren meestal de opdrachtgevers of de architecten, maar bij Oosterhuis zien we ook arbeiders staan. Hij plaatste ze zodanig in beeld dat de enorme schaal van het geheel goed naar voren kwam. Een goede opname liet ook de structuur van het bouwwerk duidelijk uitkomen. In deze foto zijn het ritme in de staalconstructie én de enorme lengte van de brug bij Culemborg goed te zien en je kunt de klinknagels tellen. Oosterhuis was een zeer gewaardeerde specialist op het gebied van zowel de ingenieursarchitectuur als het stadsgezicht. ^{FG}



Microscopische opname van een
plantenstengel, circa 1873
Johannes Rombouts

Op een van de oudste negatieven uit de collectie van het Nederlands Fotomuseum vraag je je af wat ziet; is dit het oppervlak van een verre planeet, of abstracte fotografie? Johannes Rombouts maakte deze foto van een plant, met behulp van een microscoop en een camera. Hij promoveerde in 1873 op het gebruik van de microfotografie in botanisch onderzoek. Zijn proefschrift illustreerde hij met twee originele, ingeplakte afdrucken, omdat het nog niet mogelijk was om foto's in boeken te reproduceren. Hij was een veel gelezen man en profiteerde van de kennis van Nederlandse en buitenlandse wetenschappers die fotografie eind negentiende eeuw in toenemende mate inzetten voor hun onderzoek. Daartoe behoorden Pieter Jan Kaiser op het gebied van de sterrenkunde, Dirk van Haren Noman die huidziekten bestudeerde en Pieter Harting die actief was op het gebied van de plant- en scheikunde.

Rombouts was van oorsprong apotheker, werd onderwijzer en was daarnaast amateurfotograaf. Net als enkele andere negentiende-eeuwse apothekers, wist hij zijn scheikundige kennis in te zetten voor fotografische experimenten. Hij deelde een schat aan kennis over de fotografische techniek met andere fotografen in het fototijdschrift *Lux* en in het *Handboek der Practische fotografie* uit 1902.

Zijn archief bevat levendige straatfoto's van Amsterdam in de jaren 1880 en de oudste foto's van dieren in Artis in 1888. De interesse voor de natuur en de fotografie deelde hij met Paul Steenhuizen, de preparateur van Artis en vogelfotograaf van het eerste uur. LH





Portret van de kroonprins van
Yogyakarta, Java, Indonesië,
1883-1890
Kassian Céphas

De foto's die Nederlanders in de negentiende eeuw van Azië en met name Indië te zien kregen waren vrijwel uitsluitend afkomstig van Westerse fotografen of lokale fotografen die zich voegden naar de koloniale machten. Het algemene beeld dat daaruit oprees sloot naadloos aan op het sterk geromantiseerde idee dat het Westen van het 'exotische' Oosten had – ook wel 'oriëntalisme' genoemd. Dergelijk beeldvorming was onlosmakelijk verbonden met het kolonialisme en de koloniale misstanden gingen erachter schuil. De portretten van de Javaanse fotograaf Kassian Céphas zijn in dit verband illustratief.

Céphas was hoffotograaf van de sultan van Yogyakarta, waar hij een eigen studio had. In het paleis van de sultan verstrekte diens hofarts, Isaac Groneman foto-opdrachten, bijvoorbeeld om traditionele hofgebruiken en -dansen en muziekvoorstellingen te registreren. Samen brachten ze daar plaatwerken van op de markt. In zijn studio maakte Céphas portretten van onder andere Javaanse vrouwen, die hij verkocht aan zijn Europese klandizie. Dergelijke portretten waren net als foto's van 'volkstypen' zeer in trek bij een groot publiek, dat de cartes-de-visite en kabinetfoto's gretig verzamelde in speciaal daarvoor geproduceerde albums. De Javaanse adel liet dergelijke portretten van zichzelf maken om die naar Europees voorbeeld – met name de Europese adel, aan wie zij zich spiegelde – aan hun Europese gasten te kunnen uitdelen. Ook dit portret van de prins van Yogyakarta paste in dit gebruik. De hoogheden zijn meestal zittend afgebeeld, gekleed in de fraaiste stoffen en soms met een zwaard bij de hand. De entourage zoals het tapijt, de meubels en een eventueel gordijn roept een Europese sfeer op. ^{FG}



De Handelskade, Willemstad,
Curaçao, 1885-1890
Fotostudio Soublette et Fils

Bedrijvigheid op de Handelskade van Willemstad, de hoofdstad van Curaçao en toen deze opname werd gemaakt ook van de Nederlandse Antillen. Het is in bepaalde opzichten een tijdloos beeld, want Curaçao was al eeuwenlang het centrum van handel over zee in alle denkbare windrichtingen. In de grote zakken bevond zich misschien Curaçaos zeezout, een gewild exportproduct. Andere goederen kwamen mogelijk uit het nabijgelegen Venezuela, waarvoor Willemstad als doorvoerhaven fungeerde. Wat de foto niet laat zien, maar waar zij ons vandaag wel pijnlijk aan herinnert, is dat Curaçao een Nederlandse kolonie was waar door de West Indische Compagnie tussen 1665 en 1863 tot slaaf gemaakt werden verhandeld – een mensonterende activiteit waar Nederland flink aan verdiende.

De Curaçaose fotograaf Robert Joseph Soublette had samen met zijn zoon Tito een fotostudio in Willemstad. Tussen ongeveer 1880 en 1920 maakte Soublette et Fils fotoportretten en cartes-de-visite. De Soublettes hadden ook hun specialismen, zoals panoramafotografie en portretten van zeer grote groepen. Ze worden als de belangrijkste fotografen van Curaçao in die periode gezien.

Dat de zij gewaardeerde fotografen waren, blijkt onder meer uit het feit dat koningin Wilhelmina hen in 1906 toestemming gaf om zich 'hofleverancier' te noemen. De studio was uiterst professioneel ingericht, met ideaal daglicht en uit Amerika geïmporteerde apparatuur. Naast personen fotografeerden zij ook de economische bedrijvigheid op het eiland, landschappen en volkstypen – een populair en wijdverbreid, als racistisch te bestempelen genre dat onder andere via de verkoop van prentbriefkaarten de nodige inkomsten opleverde. Hun bijzondere oog voor compositie komt in dit gezicht op de Handelskade goed naar voren. ^{FG}

Groepsportret van tien studenten,
Leiden, 1887
Toegeschreven aan Israël David Kiek

Een ongeordende groep jonge mannen op de foto met als plaatsnaamvermelding 'Leiden': dat moet wel een 'Kiekje' zijn. Israël David Kiek, aanvankelijk meubelmaker en sigarenhandelaar, had tussen 1858 en 1892 een portretstudio in deze studentenstad, samen met zijn oudste zoon. Van hem zijn talloze 'cartes-de-visite' oftewel visitekaartportretten bekend: in de studio gemaakte portretten, in dit geval van voornamelijk Leidenaren, opgeplakt op een standaardformaat kaartje en naar believen in oplage gemaakt. Dergelijke portretten werden in de periode dat Kiek werkzaam was heel veel gemaakt en zijn doorgaans niet erg bijzonder, maar dat geldt niet voor de foto's van de studenten. Het verhaal gaat dat Kiek in de vroege ochtenden door de verschillende studentendisputen in de stad uit zijn bed werd gebeld voor een groepsfoto. De meestal beschonken jongemannen bepaalden dan zelf hoe en waar ze op de foto wilden en hoe ze daarbij keken. Het schijnt dat Kiek zo'n foto met tegenzin maakte, maar het was nu eenmaal een bron van inkomsten. Het woord 'kiekje' voor een snel gemaakte foto zou naar Kiek verwijzen, maar helemaal zeker is dat niet, omdat de term al veel eerder in de geschiedenis voorkomt als aanduiding van een schilderij of een prent. Daar staat tegenover dat Kieks studentenfoto's aan de wieg staan van het zorgeloze amateurkiekje, gekenmerkt door spontaniteit en toeval, en dat tegen het eind van de negentiende eeuw enorm populair zou worden. ^{FG}





Negentiende-eeuwse straatfoto's ogen meestal leeg en uitgestorven. Door lange belichtingstijden werden voorbijgangers weergegeven als schimmen en werd water zo glad als een spiegel. Fotografen richtten zich vooral op topografische onderwerpen en veel minder op het alledaagse straatleven. Hier zien we echter een levendig beeld van een Amsterdams straatfeest, waarbij wordt gedanst en muziek gemaakt. Een jongen met een fiets is afgestapt om te kijken. Je vraagt je af of hij de camera heeft gezien. Amateurfotograaf Johannes Rombouts heeft in zijn foto's veel aandacht voor het leven op straat. Hij jaagt op de voorbijgangers. In zijn *Handboek der Practische Fotografie* beschreef hij hoe je ongezien kon fotograferen. Dit was mogelijk dankzij de verschillende handzame reflexcamera's die inmiddels op de markt waren. Hierdoor kon de straatfotograaf minder opvallend aan de slag en was het niet langer nodig om groepen mensen te laten poseren.

De straatfotografie van Rombouts is uniek, maar zijn werk is nog nauwelijks bekend. Tot voor kort lagen de glasnegatieven bij familie opgeslagen en werden na schenking aan het Nederlands Fotomuseum herontdekt. Je zou zijn straatfoto's kunnen vergelijken met die van tijdgenoot G.H. Breitner die vanaf 1889 fotografische 'schetsen' maakte van het straatleven in Amsterdam. Terwijl Breitner's foto's gekenmerkt worden door dynamiek, afsnijdingen en een schilderachtige virtuositeit, zijn de foto's van Rombouts in technisch opzicht volmaakter. LH

“You press the button, we do the rest,” luidt de bekende slagzin van Kodak na de introductie van zijn eerste commerciële camera in 1888. De komst van een handzame, betaalbare en vooral eenvoudig te bedienen camera met een rolletje film betekende een revolutie. Vanaf nu kon iedereen foto's maken, je hoefde alleen maar op het knopje te drukken. Was je rolletje vol, dan ging het met camera en al naar de fabriek. Na enige tijd kreeg je je foto's teruggestuurd samen met je toestel waar dan een nieuwe film in zat. Fotograferen werd ongekend populair en George Eastman, de directeur en bedenker, ongekend rijk. Die camera betekende ook het begin van de vrijetijdsvotografie en het familiefotoalbum. Deze foto komt uit zo'n vroeg album, dat eigendom was van een Amsterdamse familie. Er zitten opnamen in van het familieleven thuis, het huis aan de Herengracht, feesten en reizen. Deze vroege 'snapshots' waren direct al ongedwongen en speels. Niemand had last van de compositieregels en andere esthetische eisen van de kunst(fotografie). De vrolijke foto van de springende jongemannen op een boot laat dat zien – de techniek was blijkbaar al zo ver ontwikkeld dat je een springend persoon midden in de lucht haarscherp kon vangen. Hij is gemaakt tijdens een excursie naar Baltische Zee, Rostock en Warnemünde. De ronde vorm is overigens minder bijzonder dan je zou denken: een cameralens is immers rond en geeft een ronde projectie op het filmstrookje in de camera. Latere camera's werden zo gebouwd dat van het geprojecteerde beeld alleen een rechthoek overbleef. ^{FG}



Portret van een vrouw in Zuid-
Bevelandse protestantse dracht,
Goes, 1890-1899
Jacobus Magielse

'Carte-de-visite' is Frans voor visitekaartje en in dit geval een visitekaartje met een portretfoto. Versierd en in fraaie letters staan achterop vaak de naam en het adres van de maker. Het visitekaartportret was een uitvinding van de commercieel bijdehante, Parijse fotograaf André Adolphe Eugène Disdéri. Hij vroeg er in 1854 patent op aan en het werd een ongekend succes. Niet alleen konden burgers nu tegen een relatief lage prijs een foto van zichzelf laten maken om aan iemand anders weg te geven, het verzamelen van visitekaartportretten van beroemdheden werd ook een rage. Er kwamen speciale albums op de markt waar je de kaartjes in kon bewaren, met fraai versierde, voorgestante pagina's: visitekaartjes hadden altijd precies hetzelfde formaat van 5,4 bij 8,9 cm. Later kregen ze concurrentie van de wat grotere 'kabinetfoto's', die nog tot in de volgende eeuw populair bleven.

Een visitekaartportretje liet je in een fotostudio maken. De fotograaf had daar veelal verschillende achtergronden, meubels en objecten beschikbaar die jouw portret konden aankleden. Dit portretje is gemaakt in de studio van Jacobus Magielse in Goes, waar veel dames zich in de typische Zuid-Bevelandse klederdracht lieten vereeuwigen. Met regelmaat poseren zij bij een van berkentakken gemaakte tuinstoel, zijn ze omringd door bloemguirlandes of leunen zij op een met plantenmotieven versierd piëdestal. Blijkbaar vond Magielse het een goed idee om de portretten een landelijke sfeer te geven.

Tegen het eind van de negentiende eeuw was de snelle modernisering van Nederland al op gang. De interesse voor de verdwijnende 'volkscultuur' nam toe – meestal de cultuur van het platteland zoals de stedeling die zag: nog niet aangetast en vol authentieke gebruiken en tradities, een beeld dat al lang niet meer klopte met de werkelijkheid maar dat wel werd gecultiveerd. Een dergelijke belangstelling voor klederdracht bleef nog lange tijd bestaan. ^{FG}



Handboogstraat 23,
Amsterdam, 1892-1897
Toegeschreven aan
George Hendrik Breitner

Een flard uit het dagelijkse leven op straat, is wat George Hendrik Breitner hier ving met zijn Kodak Folding Pocket camera, een soort platte doos waar je een balgje met een lens uit moest trekken. Het handzame formaat was ideaal voor hem, omdat je er snel mee kon werken en zo het leven kon vangen direct zoals het zich aan je voordeed. De twee vrouwen, de man en het kindje wisten waarschijnlijk niet dat iemand hen fotografeerde, want ze kijken geen van allen naar de fotograaf. De zittende vrouw vooraan op het trapje kijkt omhoog, misschien reageert zij op iemand boven haar. Verderop wordt even een praatje gemaakt. Een vluchtiger moment is haast niet denkbaar. De spontaniteit in Breitners foto's van mensen op straat ogen zó hedendaags, dat je nog slechts met moeite kunt voorstellen hoe nieuw deze blik toen was.

Breitner maakte geen geheim van zijn fotografische activiteiten maar zijn foto's waren niet bestemd voor publiek. In de studio fotografeerde hij zijn (naakt)modellen en lopend door de straten van Amsterdam, Rotterdam, Parijs en Londen fotografeerde hij alles wat met het dynamische stadsleven te maken had.

Pas vlak na Breitners overlijden werd duidelijk hoe groot zijn fotografische oeuvre was. En nóg later bleek dat hij niet alleen 'vluchtig' had gewerkt, maar ook de mooiste negatieven had gemaakt met een grote, trage platen-camera op statief. Zo verschoof zijn reputatie in honderd jaar tijd van een gerespecteerd schilder die ook fotografeerde naar die van een getalenteerd amateurfotograaf die ook fraai schilderde. ^{FG}



Opstijgen van luchtballon Koningin
Wilhelmina met aeronaut Léon Mary
gezien vanaf het dak van Reguliers-
gracht 142 om 17.00 uur, Amsterdam,
1893
Jacob Olie Jbz

Deze foto van een luchtballon boven de Weteringschans is Jacob Olie ten voeten uit. Olie was een fotograaf met een timmermansoog, een grote liefde voor de stad Amsterdam en een fervent beeldenmaker. Bij deze spectaculaire gebeurtenis bleef hij niet tussen de toeschouwers staan maar zocht hij een hoog standpunt op. De twee grote gebouwen – met links het verdwenen Paleis voor Volksvlijt – plaatste hij zodanig binnen het kader dat ze fraai schouder aan schouder staan en lijken te worden gedragen door een krans van boomkruinen. De luchtballon heet de Koningin Wilhelmina, aan boord is aeronaut Léon Mary en hij is net opgestegen uit de tuin van het Paleis. Het is een haast surrealistisch tafereel met een grote helderheid en verstillig.

Olie had een groot gevoel voor schoonheid: veel van zijn stadsgezichten zijn uitermate fraai gecomponeerd en laten zich herkennen door een mooie lichtval. Tegelijkertijd zijn ze waardevol als document: Olie ging niet mee met de impressionistische en vaak verhullende kunstfotografie van zijn tijd, maar hield van heldere opnamen. Hij was ook nog eens handig, want toen hij begon met fotograferen, rond 1860, was dat met een zelfgebouwde camera en glasplaten als negatieven die hij zelf op maat sneed.

Wie goed kijkt, ziet beneden tussen de bladeren de toeschouwers die het spektakel met eigen ogen hebben gezien. Voor de vliegende mens was veel belangstelling, tien jaar voordat het allereerste vliegtuig van de grond zou loskomen, in Amerika. ^{FG}





Paul Steenhuizen bij giraffekadaver in sectiehuis van Natura Artis Magistra, Amsterdam, 1896-1900
Toegeschreven aan Paul Steenhuizen

Liefde voor de natuur en het dier lees je niet direct af aan deze foto. Toch kwam deze tot stand vanuit de gedachte dat de natuur gekoesterd moest worden. Hier staat Artis preparateur en fotograaf Paul Steenhuizen naast een ranke giraffe die levenloos in de touwen hangt. In zijn hand heeft hij een scherp mes, waarmee het dier zal worden ontleed. Een foto van het dier in zijn oorspronkelijke staat, vormde voor preparateurs een hulpmiddel bij de reconstructie van de levensechte vorm en houding.

In Artis kwamen dieren- en vogelliefhebbers samen en ontstonden de eerste dierenfoto's. Werkend met een grote glasplatencamera en weinig lichtgevoelige glasnegatieven, was een bewegend dier moeilijk te fotograferen. Steenhuizen was de eerste Nederlandse fotograaf die er 1896 in slaagde om een foto van een levende vogel te maken. Volgens tijdgenoten zou hij in één adem genoemd moeten worden met de natuuronderzoekers Eli Heimans en Jac. P. Thijssen, die de natuureducatie en -bescherming in Nederland eind 19e eeuw lieten opleven. Samen met Thijssen trok hij de Nederlandse natuur in om verschillende vogelsoorten vast te leggen. Zij wisten de natuurfotografie effectief in te zetten voor behoud van flora en fauna in de belangrijkste natuurgebieden van Nederland. Veel amateur natuurfotografen traden in hun voetspoor en publiceerden foto's in het tijdschrift *De Levende Natuur*.^{LH}



Lepelaars met jongen op het nest,
Naardermeer, 1905
Richard Tepe

Op 26 mei 1905 fotografeerde Richard Tepe een paartje Lepelaars in het Naardermeer. Het natuurgebied werd op dat moment in haar voortbestaan bedreigd, omdat de gemeente Amsterdam er een vuilstortplaats van wilde maken. Zijn haarscherpe natuurfoto's benadrukten het belang en de schoonheid van dit bijzondere gebied en haar bewoners, waar natuurliefhebbers vanuit de hele wereld op af kwamen. Dankzij de gezamenlijke inspanningen van Jac. P. Thijssse, Eli Heimans en Paul Steenhuizen werd het Naardermeer in 1906 als eerste natuurgebied van Nederland aangekocht door de Vereniging Natuurmonumenten.

Het begin van Tepe's fotografische carrière valt samen met de groeiende belangstelling voor de Nederlandse natuur. Rond 1900 werden de eerste verenigingen voor natuurbehoud opgericht en verschenen toegankelijke boeken en tijdschriften over inheemse plant- en diersoorten. De pioniers van de Nederlandse natuurfotografie trokken erop uit om systematisch de Nederlandse flora en fauna vast te leggen, die toen al onder druk stonden van verstedelijking en de landbouw.

De pioniers van de natuurfotografie gingen op pad met zware glasplatencamera's en fotografeerden vogelsoorten, landschappen, bomen en planten. Tepe werkte graag op het negatiefformaat 18x24 cm waarmee hij in contactafdrukken een optimale scherpte bereikte. In 1907 verscheen een boekje met de toepasselijke titel *Jacht met de camera* met tekst en foto's van zijn hand. Dankzij de fotografische details konden vogelliefhebbers de foto's thuis bestuderen. Hierdoor werd het verzamelen van eieren en het afschieten van vogels voor de natuurstudie overbodig. LH

Portret van een Afro-Surinaams
kindermeisje met twee Europese
kinderen, Paramaribo, Suriname, 1906
Augusta Curiel

De fotostudio van Augusta Curiel was een van de bekendste in Paramaribo. De zussen Augusta en Anna stonden sinds 1904 gezamenlijk aan het roer van dit bedrijf, dat was ondergebracht in hun ouderlijke huis. Er was nog een derde zuster, Eliza, maar zij fotografeerde niet. Ook na het overlijden van Augusta hield Anna de naam van de studio zoals deze altijd was geweest. Portretten maakten de gezusters in hun studio maar ook in de buitenlucht, zoals bij deze opname van twee kinderen met hun vermoedelijke oppas. Het tafereel van de witte kinderen en de gekleurde vrouw was in die tijd misschien niet bijzonder, maar roept meer dan honderd jaar na dato de oude koloniale verhoudingen op, waarbinnen scheidslijnen veelal langs raciale lijnen liepen. Het 'natuurlijke' decor van de tuin voldeed blijkbaar aan de eisen van de esthetiek maar had soms ook een praktische reden: wanneer het binnen te donker was om een foto te maken, zocht men buiten een goede plek. De dames Curiel fotografeerden in Paramaribo en op de plantages rond de stad. Soms trokken ze het binnenland in om te fotograferen. Zo vervaardigden zij daar opnamen ten behoeve van wetenschappelijke studies, in opdracht van de befaamde Zwitserse plantenziektkundige Gerold Stahel. Van hun populaire fotografische stadsgezichten en volkstypen gaven de Curiels prentbriefkaarten uit. In de loop van de jaren dertig kregen zij het predicaat 'hofleverancier'. Overigens waren zij niet de enige vrouwen met een fotostudio in de Surinaamse hoofdstad: in 1889 was Clarisse Heilbron de eerste vrouw die een fotografisch atelier in Suriname opende. ^{FG}





Decoratief Amsterdam: Het Damrak
gezien vanaf het Stationsplein,
Amsterdam, circa 1906
Bernard F. Eilers

Waar je vroeger wellicht lopend of per koets door een van de stadspoorten Amsterdam binnenkwam, was dat voor de moderne treinreiziger in 1908 het Centraal Station met het stationsplein en het Damrak. Toen Bernard F. Eilers deze opname maakte, was dit misschien wel zoals het stationsplein in Rotterdam nu: ultramodern. Er stonden immers grote, nieuwe gebouwen die stedelijke ruimte langs die route domineerden, zoals de relatief gloednieuwe architectuur van het CS uit 1889 van onder anderen architect Pierre Cuypers en verderop richting de Dam het enorme nieuwe Beursgebouw van architect Hendrik Berlage uit 1903. Bovendien was dit een drukke plek waar de verschillende verkeersstromen goed zichtbaar waren, met in die tijd voetgangers, fietsers, paard-en-wagens, handkarren en de tram. Bekend is dat Eilers de trams lelijk vond en ze liever niet fotografeerde, maar de rails en de bovenleidingen op deze foto dragen wel bij aan het grottestadsgevoel. In Eilers stadsgezichten is de invloed van Breitners breed opgezette schilderijen zichtbaar. Daarin vinden we een vergelijkbare benadering, waarbij het stadsleven zich op straatniveau afspeelt tegen een onscherp decor van huizengevels. Doordat in deze foto enkele personen naar Eilers kijken – waarschijnlijk omdat hij met zijn grote camera en statief midden op straat stond – worden wij spreekwoordelijk de wereld van toen ingezogen. Eilers was overigens een duizendpoot, want hij maakte stillevens, portretten, fotografeerde architectuur – waaronder van de zogenoemde ‘Amsterdamse School’ – en interieurs in opdracht. Ook verzorgde hij reclamefoto’s, experimenteerde hij al heel vroeg met kleurenprocédés en manifesteerde hij zich ook nog eens als ‘kunstfotograaf’. ⁶⁶



20

Zelfportret, Hannover,
Duitsland, 1908
Katharina Behrend

Een naakt zelfportret was een eeuw geleden bepaald niet iets alledaags. Hoewel: misschien werden ze vaker gemaakt dan we denken, want dergelijke foto's bleven doorgaans in de privésfeer. Katharina Behrend maakte de foto in de buurt van Hannover, waar zij woonde totdat zij met haar Nederlandse man naar Den Haag verhuisde. Zou er iemand bij het maken van deze foto hebben geholpen of deed ze het helemaal alleen?

In Duitsland was het in die tijd populair om naakt in de natuur te wandelen. Dat was deels een reactie op de snelle modernisering van het leven die de wens deed opleven om opnieuw het contact met de natuur op te zoeken, bij voorkeur zoals de mens nu eenmaal was geboren. Behrend was een enthousiast aanhanger van deze beweging en fotografeerde haar gelijkgestemde vrienden bloot in bos en lommer. Het bedienen van de platencamera had zij van haar vader geleerd, die chemicus en industrieel was, en de rest door studie in boeken en handleidingen. Het prepareren, ontwikkelen en afdrukken van de glasplaatnegatieven deed ze zelf en ze hield een nauwkeurige administratie bij van plaats, tijd en omstandigheden van alle opnames. Die betroffen meestal het dagelijkse familieleven waarbij de soms ludieke 'actiefoto's' vroegen om het in scène zetten van de gebeurtenis, want het fotograferen ging nog te traag voor échte momentopnamen. Rond 1928 stopte Behrend vrijwel met fotograferen. Na haar overlijden in 1973 ontdekte een kleinzoon dit negatievenarchief van een van de eerste vrouwelijke amateurfotografen in Nederland in een groentekist op zolder. ^{FG}

Marie Zeegers, dochter van de
fotograaf, circa 1912
Jan Zeegers

Dit is misschien wel het eerste Nederlandse meisje in kleur. Ze had er een mooie blauwe jurk met een grote strik, kanten kraag en manchetten voor aangetrokken. Dat zou mooi contrasteren met de rode kersen op het schaaltje, waarvan zij er tijdens het wachten op het maken van de opname al een paar heeft gegeten. De belichtingstijd was sowieso aan de lange kant, veel langer dan wanneer haar vader een zwart-wit portret maakte. Het stilzitten is dan ook niet helemaal gelukt.

Jan Zeegers was een Amsterdamse handelaar in textiel en manufacturen én amateurfotograaf. Dat hij met zijn hobby artistieke ambities had, valt af te leiden uit de zichtbaar met zorg gemaakte compositie. In Nederland was hij een van de eersten die de autochromotechniek toepasten. Dat was een manier om kleurenfoto's te maken, in 1907 in Frankrijk bedacht door de gebroeders Lumière die overigens ook de film hadden uitgevonden. Het procedé werkte met gekleurde zetmeelkorreltjes op een glasplaatnegatief en was duur. In tegenstelling tot eerdere, vrij experimentele technieken was dit eenvoudig uit te voeren en ook nog met een reguliere camera. Een nadeel was dat er geen afdruk kon worden gemaakt maar slechts een positief beeld op een glasplaat. Daar was een tweede belichting voor nodig. Een autochrom bestaat dus alleen als dia. Van Zeegers zijn er ongeveer tachtig bewaard gebleven. Ze kunnen nauwelijks worden getoond want onder invloed van licht verdwijnt het beeld heel snel. Een gebruiksvriendelijke en voor iedereen betaalbare kleurenfilm kwam er pas in de jaren zestig. Misschien heeft Marie Zeegers dat nog meegemaakt. ^{FG}





*Arbeiderswoningen en apotheek op
plantage Geijersvljijt, Paramaribo,
Suriname, circa 1920*
Augusta Curiel

Het fotoatelier van Augusta en Anna Curiel, actief onder de naam Augusta Curiel of Fotozaak Augusta Curiel, was in zijn tijd een van de bekendste in Paramaribo. De Curiels maakten portretten, fotografeerden op de plantages en legden kermissen, sportwedstrijden, volksfeesten en bijzondere gebeurtenissen op glasplaatnegatief vast. Zij werkten stevast in opdracht.

De opvallende symmetrie in deze overzichtsfoto van plantage Geijersvljijt kan symbool staan voor de strakke organisatie binnen dit bedrijf, een particulier eigendom dat was gelegen aan de Surinamerivier. Het was een van de meest productieve plantages van het land, waar in de tijd van Curiel cacao en bacoven (bananen) werden verbouwd, en later koffie. De arbeiders kwamen onder andere uit de koloniën Brits-Indië en van Java, Nederlands-Indië. Aan de precieze positionering van alle werknemers is duidelijk dat er behoorlijk wat voorbereiding aan de opname vooraf moet zijn gegaan. De twee fotografen hebben hun zware apparatuur naar een hoog punt moeten sjouwen. Assistenten hadden ze niet, zo blijkt uit de bewaard gebleven aanbevelingsbrief aan koningin Wilhelmina, aan wie zij in 1923 een fotoalbum met 82 foto's van Suriname schonken en die hun zes jaar later toestemming gaf om het predicaat 'hofleverancier' te voeren.

Augusta Curiel heeft een belangrijke bijdrage geleverd aan de visuele geschiedschrijving van Suriname. Daarbij mag echter niet worden vergeten dat het ogenschijnlijk harmonieuze leven zoals dat in de foto's naar voren komt is geordend en gekleurd door de blik van plantage-eigenaren, bedrijfsdirecteuren, aandeelhouders, bestuurders, missionarissen en een burgerlijke elite die gezamenlijk een door-en-door koloniale wereld in stand hielden. ^{FG}

Metropolis, 1923
Paul Citroen

Een overweldigend gevoel van de grote stad, die indruk moet het werk *Metropolis* van Paul Citroen in 1923 op velen hebben gemaakt. Aan de hand van enkele honderden knipsels van fotografische reproducties uit tijdschriften en van prentbriefkaarten construeerde Citroen een denkbeeldige stad vol wolkenkrabbers. Je zou er uren in kunnen rondwalen. Steden van zo'n grote dichtheid dat zelfs de hemel bijna uit zicht verdwijnt, bestonden nauwelijks – deze collage vormde een soort toekomst-droom met het New York of Chicago van de vroege jaren twintig als inspiratie. Inderdaad zijn er nogal wat gebouwen uit deze steden in de collage herkenbaar. Overigens had Citroen die steden zelf nooit bezocht. Dat was ook niet zo belangrijk, waar het hem om ging was het verbeelden van de visuele beleving van de nieuwe tijd. De individuele stedeling – de moderne mens bij uitstek – was daar ondergedompeld in drukte, volte en chaos. Hij was voortaan onderworpen aan de gelijktijdigheid van talloze visuele prikkels: verkeer, mensen, gebouwen, reclame – alles kwam op hetzelfde moment op hem af.

De in Duitsland bij Nederlandse ouders geboren Paul Citroen studeerde aan het Bauhaus in Weimar toen hij dit werk maakte. Fotocollages en fotomontages waren favoriete technieken aan deze vernieuwende kunstopleiding. Citroen maakte er verschillende, maar deze was de grootste en de meest overweldigende.

Na zijn Bauhaustijd keerde Citroen terug naar Nederland waar hij in 1933 de vergelijkbare Nieuwe Kunstschool oprichtte. Na de oorlog maakte hij naam als schilder en tekenaar, hoewel hij ook bleef fotograferen. Het portret werd zijn grote specialisme. ⁶⁶





Je kunt je afvragen of iedereen in 1929 meteen begreep wat hier was te zien. Een van zo dichtbij genomen foto van een apparaat in beweging was eigenlijk een nieuw soort afbeelding. Paul Schuitema nam een close-up van een 'draaiende grammofoon' oftewel platenspeler. Tijdens de opname bewoog de arm over de plaat waardoor er bewegingsonscherpte ontstond in de vorm van een aantal vegen van licht. Inmiddels wordt deze foto beschouwd als een hoogtepunt van de Nieuwe Fotografie. Schuitema was een van de voormannen van deze beweging. Zijn doel was de fotografische beeldtaal modern te maken, passend bij een tijd waarin techniek en massacommunicatie steeds belangrijker werden. Met name in de gecombineerde toepassing van fotografie en typografie zag hij mogelijkheden voor krachtige visuele communicatievormen. Die konden op hun beurt bijdragen aan een meer rechtvaardige samenleving – zijn ambities lagen ook op het politieke vlak.

Dat maakt duidelijk dat het Schuitema niet zozeer ging om het onderwerp als wel om de symbolische betekenis van het beeld. Dat het ene reproduceerbare medium – een beeldrager – het andere – een geluidsdrager – vastlegt, geeft de foto een extra laag. De grammofoon was in 1929 al enige tijd populair, hoewel lang niet iedereen zich er een kon permitteren. De plaat die erop lag, draaide 78 toeren per minuut en de arm moet Schuitema of zijn assistent met de hand hebben bewogen, want daar was toen nog geen mechanisme voor bedacht. Wat er tijdens het maken van de foto te beluisteren viel, valt helaas niet meer te achterhalen. ^{FG}



Van Nelle Fabriek, Rotterdam, 1930
Evert van Ojen

'Licht, lucht en ruimte!,' luidde het devies van de nieuwe tijd die rond 1920 begon. Weg met de benauwende negentiende eeuw met zijn krappe, donkere huizen, scholen en fabrieken. De architectuur moest anders, zij moest meegaan met de moderne tijd waarin massaproductie en nieuwe technieken de boventoon voerden en de wetenschap nieuwe inzichten leverde in het welzijn van de mens. Veel architecten en opdrachtgevers van het zogenoemde Nieuwe Bouwen droomden ervan met hun gebouwen te kunnen bijdragen aan een betere samenleving. De Van Nelle Fabriek die in 1930 verscheen aan de rand van Rotterdam werd een belangrijk symbool van deze beweging. Er was de architecten Brinkman en Van der Vlugt maar ook de opdrachtgever, de vooruitstrevende directeur Cees van der Leeuw, veel aan gelegen om voor de zeventienduizend, voornamelijk vrouwelijke arbeiders een prettige en gezonde werkplek te creëren.

Architectuurfotograaf Evert van Ojen werd geprezen om zijn nauwkeurige manier van componeren en kaderen. Als geen ander wist hij architectonische ruimtes met de juiste lenzen en standpunten te visualiseren, precies zoals de architecten die hadden bedoeld. De foto's die hij van de gloednieuwe Van Nelle Fabriek maakte verschenen in binnen- en buitenlandse vaktijdschriften en droegen langs die weg bij aan de internationale roem die het gebouw vrijwel onmiddellijk ten deel viel. Ze worden nu gerekend tot de hoogtepunten in het werk van Van Ojen. Met name deze avondopname kreeg een iconische status. Het gebouw straalt bijna letterlijk en is door het donker losgezongen van zijn omgeving en misschien ook wel van zichzelf. Architectuur is hier puur licht geworden. FG

Man op houtstapel, Bruynzeels
Deurenfabriek, Zaandam, 1931
Piet Zwart

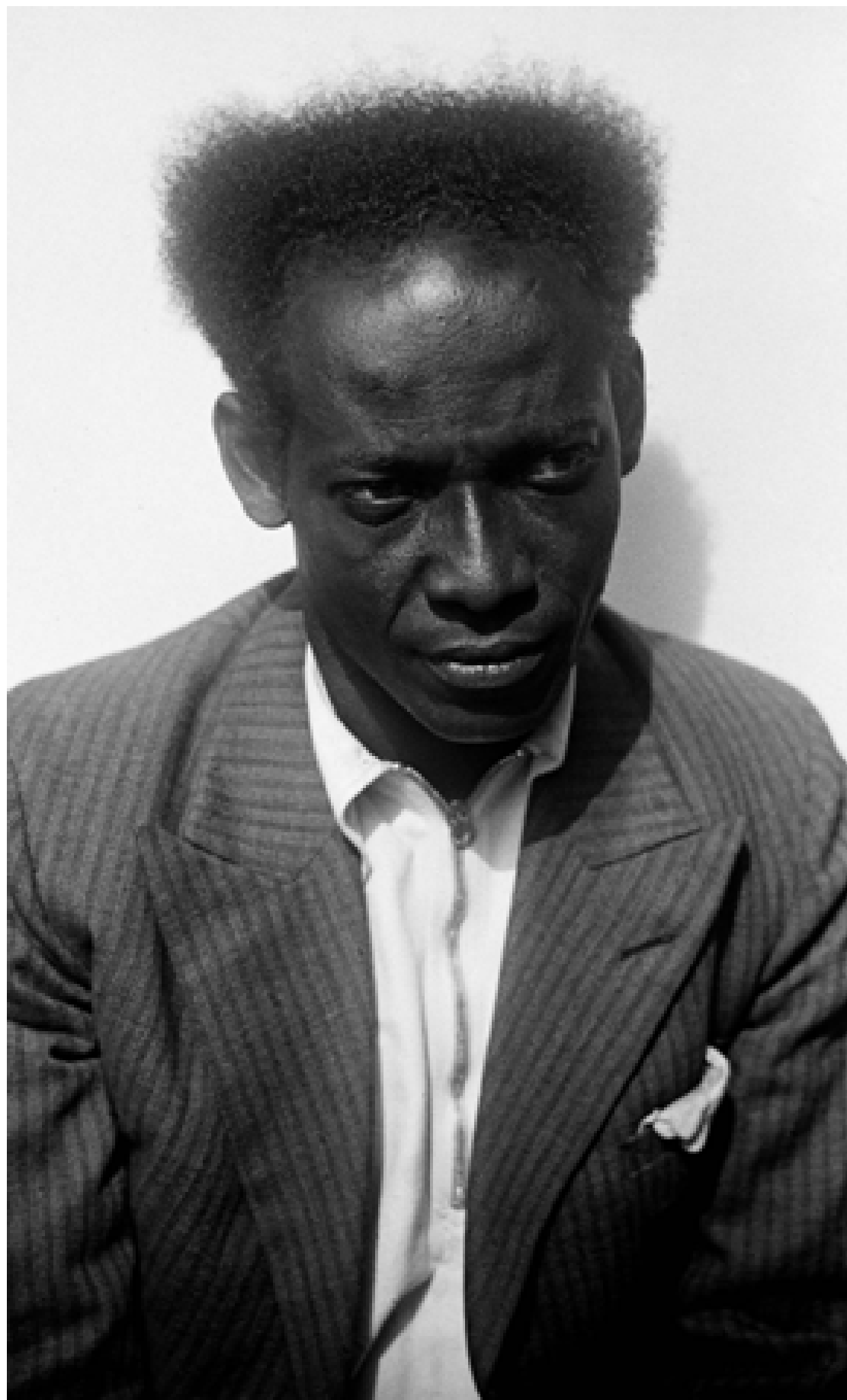
Samen met Paul Schuitema was Piet Zwart een belangrijke pionier op het gebied van de Nieuwe Fotografie en Nieuwe Typografie. Zijn visuele experimenten met perspectieven, uiterst scherpe weergave van objecten en foto-tekstcombinaties zijn van grote invloed geweest op de Nederlandse fotografie. De foto van de man op de stapel planken is een van de fraaiste voorbeelden van zijn radicale perspectiefkeuzes – in zijn tijd een beeld dat voor velen niet gemakkelijk 'leesbaar' was doordat dergelijke blikrichtingen zelden eerder waren gezien. Deze beeldtaal was geïnspireerd op het werk van kunstenaars, filmers en vormgevers die actief waren betrokken bij de Russische revolutie van 1917, met Alexander Rodchenko als het grote voorbeeld. Voor hen was een nieuwe wijze van kijken naar de wereld, met name met moderne middelen als fotografie en film, een vruchtbare basis om die wereld zelf te veranderen. Linkse bewegingen in heel Europa, waaronder die van het Bauhaus in Weimar, lieten zich door die gedachte inspireren. Voor Piet Zwart waren zijn eigen foto's zelden 'eindproducten' of kunstwerken op zichzelf, eerder zag hij ze als visuele experimenten en geschikt voor toepassing in zijn grafische ontwerpen. Het beeld van de man op de houtstapel werd onderdeel van een fotomontage voor een reclame. Zwart vond de foto een erg mooi voorbeeld van Nieuwe Fotografie en hield hem in zijn kaartenbak onder het kopje 'tentoonstellingen en lezingen'. ^{FG}



Portret van danseres
Estella Reed, 1931
Paul Citroen

In 1926 experimenteerde Citroen met kunstenaar-vriend Otto Umbehr uitgebreid met de fotocamera en het portret. Samen vonden zij zo ongeveer de moderne portretfotografie uit. Tot dan toe zat dat genre vastgeklonken aan stijve schilder Kunstige tradities, met clichématige poses en belichtingen. Onder invloed van de lessen aan het Bauhaus, waar zij beiden in die tijd verbleven, wisten de twee kunstenaars de vrijheid te vinden om de camera op een hele losse manier te hanteren. Bijvoorbeeld door hem heel dicht bij een gezicht te houden, een scheef standpunt in te nemen of te experimenteren met lichtcontrasten. Toen Citroen in de jaren tussen 1929 en 1935 van de portretfotografie zijn beroep maakte, liet hij de experimentele kant weer los, maar de gewonnen vrijheid bleef voelbaar in de losse, ontspannen sfeer van zijn portretten die ons nu 'gewoon' overkomen maar toen helemaal nieuw waren. Citroen richtte zijn camera vooral op zijn - grote - kunstenaarsvriendenkring. De Amerikaanse danseres Estella Reed hoorde daar ook bij. Hij portretteerde haar verschillende keren in telkens een andere houding. Dit portret, waarbij zij haar hoofd zo opvallend scheef houdt, is een mooi voorbeeld van de bevrijding van het portret uit het keurslijf van de versleten regels van de kunst. Citroen schilderde ook enkele portretten van haar. De vraag is welke hij zelf meer waardeerde, want de fotografie ruidde hij niet veel later in voor de kwast, het tekenpotlood, houtskool en papier. Een kunstenaar moet vanuit het materiaal kunnen werken, vond hij. Ook dat had hij aan het Bauhaus geleerd. ⁶⁶





Portret van Anton de Kom, 1933
Piet Zwart

Anton de Kom was een Surinaamse antikoloniale schrijver en verzetsman. Hij kwam in 1921 naar Nederland en was actief in verschillende linkse organisaties. Zo was De Kom betrokken bij onder andere het politieke tijdschrift *Links Richten* (1932-1933), waarvoor Piet Zwart en Paul Schuitema de omslagen maakten en waar ook Cas Oorthuys aan was verbonden. De Kom maakte zich sterk voor een eerlijke geschiedschrijving van Suriname, met aandacht voor het slavernijverleden. Vanwege zijn antiracistische en antikoloniale opvattingen hield de politie in zijn woonstad Den Haag hem in het oog. De Kom keerde terug naar Suriname maar werd al na een jaar door de Nederlandse autoriteiten verbannen, omdat men vreesde voor een volksopstand onder zijn leiding. Ondanks dat de Nederlandse staat hem had behandeld als een gevaarlijk en verdacht persoon, sloot De Kom zich in 1940 vrijwel onmiddellijk aan bij de strijd tegen de Duitse bezetting. In 1944 werd hij echter ontdekt en gevangengenomen. In 1945, vlak voor de bevrijding, kwam hij om het leven in een Duits werkkamp.

Piet Zwart maakte dit portret in de typische Bauhaus stijl: haarscherp en net een beetje van bovenaf. Het verscheen in 1934 op het omslag van de eerste druk van De Koms antikoloniale boek *Wij slaven van Suriname*, dat toen alleen in gecensureerde vorm mocht verschijnen. Sindsdien is het portret, in de uitsnede van het boekomslag, een symbool geworden voor de strijd tegen onrecht en slavernij in Suriname en daarbuiten. Het is gebruikt bij talloze herdenkingen en demonstraties, zoals in de zomer van 2020 tijdens de Black Lives Matter protesten. ^{FG}



Zwembad Zuiderpark, Den Haag,
circa 1938
Henk van der Horst

Droogzwemmen in Den Haag. De foto is een schoolvoorbeeld van de Nieuwe Fotografie, de beweging die in de jaren twintig en dertig in Nederland de toon zette. Het onderwerp is hier niet zo van belang, hoewel het misschien aardig is om te zien hoe men in die tijd het zwemmen onderwees en welke pakjes de leerlingen daarbij aanhadden. Des te meer gaat het om de compositie: een afgesneden cirkel met dertien paar benen daar ritmisch over verdeeld, en schuin van bovenaf genomen. Het amorfe wateroppervlak contrasteert fraai met de concrete regelmaat van de lichamen. In de Nieuwe Fotografie waren kijkrichtingen van boven naar beneden – ‘vogelperspectief’ – of van onder naar boven – ‘kikvorsperspectief’ – populair, net als een scherpe weergave en een contrastrijke afdruk. Het was een nieuwe beeldtaal die paste bij de moderne tijd: ze was dynamisch, eigen aan de beweeglijkheid van de camera en sloot aan bij een wereldbeeld dat door de oprukkende technologie en globalisering snel abstracter werd. Van der Horst had een meer poëtische inborst dan zijn collega's in de Nieuwe Fotografie. Zijn foto's vragen aandacht voor de schoonheid en het verrassende aspect van een ander perspectief op de werkelijkheid.

Van der Horst had bouwkunde en reclameontwerpen gestudeerd aan de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten, waar hij werd gezien als een aanstormend talent. In 1936 vestigde hij zich als zelfstandig fotograaf. Vijf jaar later was hij dood: opgepakt door de Duitse bezetter vanwege zijn activiteiten in het verzet en van uitputting bezweken in concentratiekamp Gross-Rosen, niet ver van Wrocław, Polen. ^{FG}

Koeltorens, Staatsmijn Emma,
Hoensbroek, 1938
Werner Mantz

“Een goed gebouw levert een goede foto op,” stelde Werner Mantz ooit, heel bescheiden. Maar van de koeltorens op deze foto kun je moeilijk zeggen dat ze ‘goede gebouwen’ zijn, ze zijn hooguit uiterst *functioneel*. De vorm van de torens is geheel bepaald door wat ze moeten doen: op een efficiënte manier heet water afkoelen dat aan de binnenkant langs de gebogen wanden naar beneden stroomt. De stoom komt er dan als witte rook aan de bovenkant uit. Toch is dit een goede foto. Mantz heeft de voorste toren zó in het beeldkader geplaatst dat er nog maar een klein randje lucht overblijft. Daardoor krijgen we de indruk dat de toren enorm groot is, wat in werkelijkheid ook zo is, en nog maar *nét* op de foto past. De minieme arbeiders op de voorgrond versterken dat gevoel van schaal nog eens. Ten tweede heeft hij de torens als een repeterende reeks gefotografeerd, zonder iets van de omgeving te tonen. Door de herhaling wordt hun vorm nadrukkelijker, terwijl die ook een verwijzing is naar de omvang en de efficiëntie van het industriële proces waarvan zij deel uitmaken.

Mantz' foto's blinken uit door de manier waarop het zonlicht vorm en reliëf van een gebouw helder accentueren. Hij wachtte soms lang totdat de zon precies goed stond en wist hierbij als geen ander het ideale standpunt en beeldkader te vinden. De architectuurfoto's van Werner Mantz werden in de jaren zeventig herontdekt. Met name zijn deelname aan de zesde Documenta in Kassel in 1977 bracht hem ook buiten zijn vakgebied wereldfaam. ^{FG}



Pasfoto's van Anne Frank, 1939

Polyfoto

Anne Frank was tien jaar toen zij voor deze pasfotootjes poseerde, vermoedelijk in gezelschap van haar moeder, vader en oudere zus Margot. Vijf jaar eerder was zij vanuit haar geboorteplaats Frankfurt naar Amsterdam geëmigreerd. Iets meer dan vijf jaar later overleed zij samen met haar zus in gruwelijke omstandigheden aan vlektyfus in het concentratiekamp Bergen-Belsen. In de tijd dat de Joodse Anne met haar familie in Amsterdam zat ondergedoken om uit de handen van de nazi's te blijven, schreef zij haar beroemd geworden dagboek in de vorm van brieven aan haar fictieve vriendin Kitty. Hierin schreef zij over wat zij meemaakte en voelde in het dagelijks leven tijdens de onderduik. Op basis daarvan ontstond het boek *Het Achterhuis*, dat een van de meest gelezen boeken ter wereld werd en symbool kwam te staan voor de systematische vernietiging van onschuld door de nazi's in de Tweede Wereldoorlog.

Vanaf april 1941, nog geen jaar na de Duitse inval in Nederland, moest iedereen van 15 jaar of ouder een Persoonsbewijs hebben, met een pasfoto, een vingerafdruk van de drager en een uniek nummer. Bij Joden werden een grote 'J' in het document gestempeld. Een pasfoto was niet langer meer een onschuldig bewijs dat je bestond, maar een keihard controlemiddel van een systeem dat erop uit was je bestaan te beëindigen. Dat Anne slachtoffer zou worden van de Jodenvervolging is aan de pasfoto's natuurlijk niet te zien, maar onze kennis over haar lot maakt het kijken ernaar wel schrijnend. ^{FG}



John F. Kennedy op het verjaardags-
feest van zijn zuster Eunice, London,
Engeland, 1939
Peter Hunter

De fotograaf betrapt! Hij had ongemerkt een foto willen maken tijdens een feestje van de Londense high society. Gewoonlijk was Peter Hunter daar heel goed in. Met zijn camera wist hij talloze beroemde acteurs, diplomaten, kunstenaars, politici en schrijvers te vangen in wat wel de 'candid stijl' wordt genoemd. 'Candid' staat voor het eerlijke, spontane en onge Kunstelde vastleggen van het dagelijkse leven. De verraste blik, de onscherpte en de afgesneden damesschouder rechts: alles aan deze opname spreekt van dergelijke 'eerlijkheid'.

Hunter verkocht zijn foto's aan bladen als *The Daily Telegraph*, *Weekly Illustrated*, *Daily Express* en *Picture Post*. Het Britse publiek had grote honger naar beeldverhalen over de high society. Televisie bestond nog niet, het geïllustreerde tijdschrift was dé bron voor dergelijke verhalen.

Peter Hunter heette eigenlijk Otto Salomon en was de zoon van de beroemde Duitse jurist en persfotograaf Dr. Erich Salomon. Na de machtsovername van Adolf Hitler in 1933 vluchtte het Joodse gezin Salomon van Berlijn naar Den Haag, waar Erich al werkzaam was als fotograaf. Otto vertrok al snel naar Londen en nam later uit veiligheidsoverwegingen de niet-Joodse naam Peter Hunter aan. Naast een oude Leica van zijn vader nam hij diens talent mee om zich op ogenschijnlijk natuurlijke wijze in kringen van de internationale culturele en politieke elite te bewegen. Daar kwam in 1940 echter abrupt een einde aan: als geboren Duitser werd hij door de Britten als een potentiële vijand beschouwd, gearresteerd en naar Australië gedeporteerd. In Den Haag werden zijn vader, moeder en jongste broer opgepakt door de nazi's en in 1944 in vernietigingskamp Auschwitz vergast. John F. Kennedy, die hier zo wijst, werd in 1961 de 35ste president van de Verenigde Staten. ^{FG}

Onderduikers op het dakterras van
hun schuilplaats, Haarlem, 1943
Hans Poley

Op een zonnige middag gezellig samen aardappelschillen op het dak, is dat nu zo bijzonder? Van de twee vrouwen is het hoofd afgesneden, dus een hele goede fotograaf was het ook niet die deze foto maakte. Het is eigenlijk een typisch familiekiekje: tijdens de dagelijkse bezigheden even lachen en poseren voor de camera. Zoals zo vaak in de fotografie, geldt ook hier dat de foto van alles en nog wat kan betekenen zolang we niet weten waar we precies naar kijken. In dit geval is dat veel minder onschuldig en vrijblijvend dan zich op het eerste gezicht laat aanzien.

De vier mannen op de foto zijn onderduikers. Zij zitten op het dak van het huis van verzetsstrijder Corrie ten Boom en haar gezin aan de Barteljorisstraat in Haarlem, waar in de loop van de oorlogsjaren enkele tientallen Joodse en andere door de nazi's vervolgte personen zich konden verbergen. De maker van de foto was Hans Poley, die als student had geweigerd zich loyaal te verklaren aan de bezetter en dus ook gevaar liep. Hij was amateurfotograaf en maakte in 1943 met een boxcamera vierentwintig foto's van het leven van de onderduikers op dat adres. Het zijn voor zover bekend de enige 'onderduikfoto's' die écht tijdens de oorlog zijn gemaakt. Op het dak moest iedereen laag blijven om niet door de burens te worden gezien. De twee vrouwen liepen blijkbaar geen gevaar. Begin 1944 werd het onderduikadres verraden en de familie samen met zo'n dertig onderduikers gearresteerd door de Gestapo. Hans Poley had geluk, hij woonde er toen al niet meer. ^{FG}



Amsterdam onder Duitse bezetting,
 Joodse Wijk, hoek Amstel – Nieuwe
 Kerkstraat, Amsterdam, 1943
 Frits J. Rotgans

“Fotografie is een vak, niet zomaar een kunst,” stelde de reclameontwerper die vliegtuigbouwer had willen worden. Misschien geen vreemde uitspraak voor iemand die zeer technisch was aangelegd, zoals Frits J. Rotgans. Vliegtuigbouwer werd hij niet, maar zijn technische knobbel hielp hem wel om van amateurfotograaf tot kundig vakfotograaf uit te groeien. Mogelijk dat zijn technische belangstelling hem er in 1942 toe bracht zijn Contax kleinbeeldcamera te laden met kleuren(dia)film, die toen nog weinig gangbaar en duur was. Het onderwerp was er belangrijk genoeg voor: het dagelijks leven in het door de Duitsers bezette Amsterdam. Rotgans maakte er honderden unieke opnamen die vrijwel de enige documentatie in kleur is uit die periode en daarom regelmatig opduikt bij herdenkingen en in geschiedenisboeken.

Het creëren van een afgesloten Joodse wijk in Amsterdam was een plan van de Duitsers dat al na korte tijd mislukte. In 1941 werd een deel van de binnenstad ervoor afgesloten, maar Joodse Amsterdammers woonden overal en de bevolking binnen het afgezette gebied verzette zich. De versperringen verdwenen en alleen de houten borden met ‘Joodse Wijk’ of ‘Judenstrasse/Joodschestraat’ bleven staan, zoals hier bij de Nieuwe Kerkstraat. Niettemin moesten Joodse Nederlanders uit het hele land naar Amsterdam verhuizen, werden ze verplicht om buitenshuis een gele ster op hun kleding te dragen en zich te melden voor transport naar ‘werkkampen’. Dat vele niet-Joodse landgenoten actief of passief hebben meegewerkt aan de deportatie van honderdduizend Nederlandse Joden, dringt pas het laatste decennium echt tot het collectieve bewustzijn door. Deze foto van Rotgans is in dat proces een pijnlijk geheugensteuntje. ^{FG}



Schaduw van de fotograaf,
fotograferend met in fietstas
verborgen camera, commandopost
Kriegsmarine, hoek Emmaplein-
Koningsplein, Amsterdam, 1944
Charles Breijer



“Liever een onderbelichte foto dan helemaal geen foto,” was het adagium van Charles Breijer als het ging om het vastleggen van wat de Duitse bezetter in ons land aanrichtte. Hij had zo goed en zo slecht als het ging zijn Rolleiflex onzichtbaar gemonteerd in zijn fietstas, waarin hij twee gaatjes had gemaakt voor de lenzen. Bij een Rolleiflex laat de onderste lens het licht door dat op het filmrolletje valt, de bovenste lens stuurt het invallende licht via een spiegel naar het kijkgaatje aan de bovenkant van de camera. Breijer kon dus zien wat hij fotografeerde door van boven in de fietstas te kijken: een perfecte manier om geen argwaan te wekken. In het laatste oorlogsjaar hadden de Duitsers het fotograferen verboden en het maken van opnamen van Duitse wachtposten zoals op deze foto was al helemaal uit den boze. Dat we op de foto Breijers schaduw zien, komt doordat de zon achter hem scheen en dus ook vol op het onderwerp. Breijer moet zijn eigen schaduw gezien hebben, misschien was dit de enige plek van waar hij de foto kon maken. Het kan ook zijn dat hij zich welbewust was van de historische betekenis van de situatie en zijn methode wilde documenteren. Maar misschien is het ook een soort zelfportret, dat zegt: hier staat de onverschrokken verzetsfotograaf, recht tegenover jullie, Duitsers, met jullie geweren. Wie heeft hier nu de macht?

Breijer hielp het verzet bij het maken van valse persoonsbewijzen en was betrokken bij wat later ‘De ondergedoken camera’ werd genoemd. ^{FG}

Hongerwinter, Wittenburg,
Amsterdam, 1944
Cas Oorthuys

'Vieze Vicky', werd ze door buurtgenoten genoemd, de vrouw die op deze foto een stukje brood eet. Cas Oorthuys maakte de foto op Wittenburg, Amsterdam, tijdens de Hongerwinter van 1944-1945. Fotograferen was toen al verboden door de Duitse bezetter. Oorthuys had zich voor de oorlog een sociaal en politiek geëngageerd fotograaf betoond. Als jonge architect was hij zelf ook werkloos geworden en kwam hij op voor arbeiders en anderen die het slachtoffer waren van de hevige economische crisis van de jaren dertig. Met zijn socialistische en communistische strijdmakkers was hij ervan overtuigd dat fotografie een geducht wapen kon zijn in de klassenstrijd – het was de tijd waarin massacommunicatie en politieke propaganda middels film en fotografie voor het eerst grote vormen aannamen. Toen Joodse mensen ook in Nederland werden vervolgd door de nazi's, nam hij onderduikers in huis en werd hij actief in het verzet. Met een aantal collega-fotografen, na de bevrijding de groep van 'De ondergedoken camera' genoemd, legde Oorthuys het dagelijks leven in bezettingstijd vast. Deze foto, een vanuit een laag standpunt genomen close-up, groeide uit tot symbool van het leed tijdens de Hongerwinter. In 1955 maakte ze deel uit van de befaamde tentoonstelling *The Family of Man*, die vrijwel de gehele wereld over reisde en wereldwijd veel invloed had op het Westerse mensbeeld en de internationale fotografie tijdens de Koude Oorlog. Ook sierde de foto het omslag van het boek *Amsterdam tijdens de Hongerwinter* uit 1947, een van de meest indrukkenende fotoverslagen van deze traumatische winter. ^{FG}





'Het jongetje met het pannetje', zo is deze foto gaan heten. Emmy Andriessse fotografeerde de broodmagere jongen in te grote schoenen ergens op een Amsterdamse gracht. Hij was ongetwijfeld op weg naar een gaarkeuken, een soort voedselbank zonder voedsel – hooguit een of twee scheppen waterige aardappelsoep. Vandaar de pan. Doordat er elders in het land zwaar werd gevochten, had een groot deel van West-Nederland in de strenge winter van 1944-1945 geen eten. De toevoer naar de grote steden was gestopt en mensen stierven van de honger.

Fotograferen op straat was voor Andriessse ronduit gevaarlijk. De Duitsers hadden het in 1944 verboden en Andriessse was ook nog eens Joods: bij ontdekking zou zij zeker worden opgepakt en vermoord. Zij had dan ook een tijd lang ondergedoken gezeten maar vond in het laatste oorlogsjaar de moed om met vervalste identiteitspapieren naar buiten te gaan. Met fotografen-collega's als Eva Besnyö, Carel Blazer en Cas Oorthuys was zij actief in de fotografenverzetsgroep die na de oorlog 'De ondergedoken camera' werd gedoopt. De dramatische foto's die zij maakte in het door armoede, honger en kou geteisterde Amsterdam, met die van het jongetje als schrijnend 'hoogtepunt', kunnen symbool staan voor het menselijk leed in oorlogstijd waar en wanneer ook ter wereld. Andriessse bezat het bijzondere vermogen om de mensen voor haar camera voor een kort moment op te tillen uit het hier en nu, in een soort uiterste concentratie op hun bestaan als mens en als individu. ^{FG}

Jongen met blinde landkaart van
Indonesië, Jakarta, Indonesië, 1947
Cas Oorthuys

In 1946 reisde Oorthuys naar Nederlands-Indië – nu Indonesië – waar de bevolking streed om onafhankelijkheid van het koloniale Nederland. Tegen de heersende opinie in eigen land in, koos hij de kant van het Indonesische volk. Een jaar eerder waren de Nederlanders bevrijd van de Duitse bezetting. Hoe logisch was het niet dat de Indonesiërs nu ook hún vrijheid kregen, vond hij. Om dat te onderstrepen publiceerde hij het fotoboek *Een staat in wording* waarin deze stellingname duidelijk uit de verf komt. Het was nog maar net uit of het Nederlandse leger smoorde de vrijheidsstrijd op hardhandige wijze. Oorthuys was ontluisterd door de koloniale houding van zijn vaderland. Pas onder internationale druk gaf Nederland toe en werd de onafhankelijkheid toch een feit.

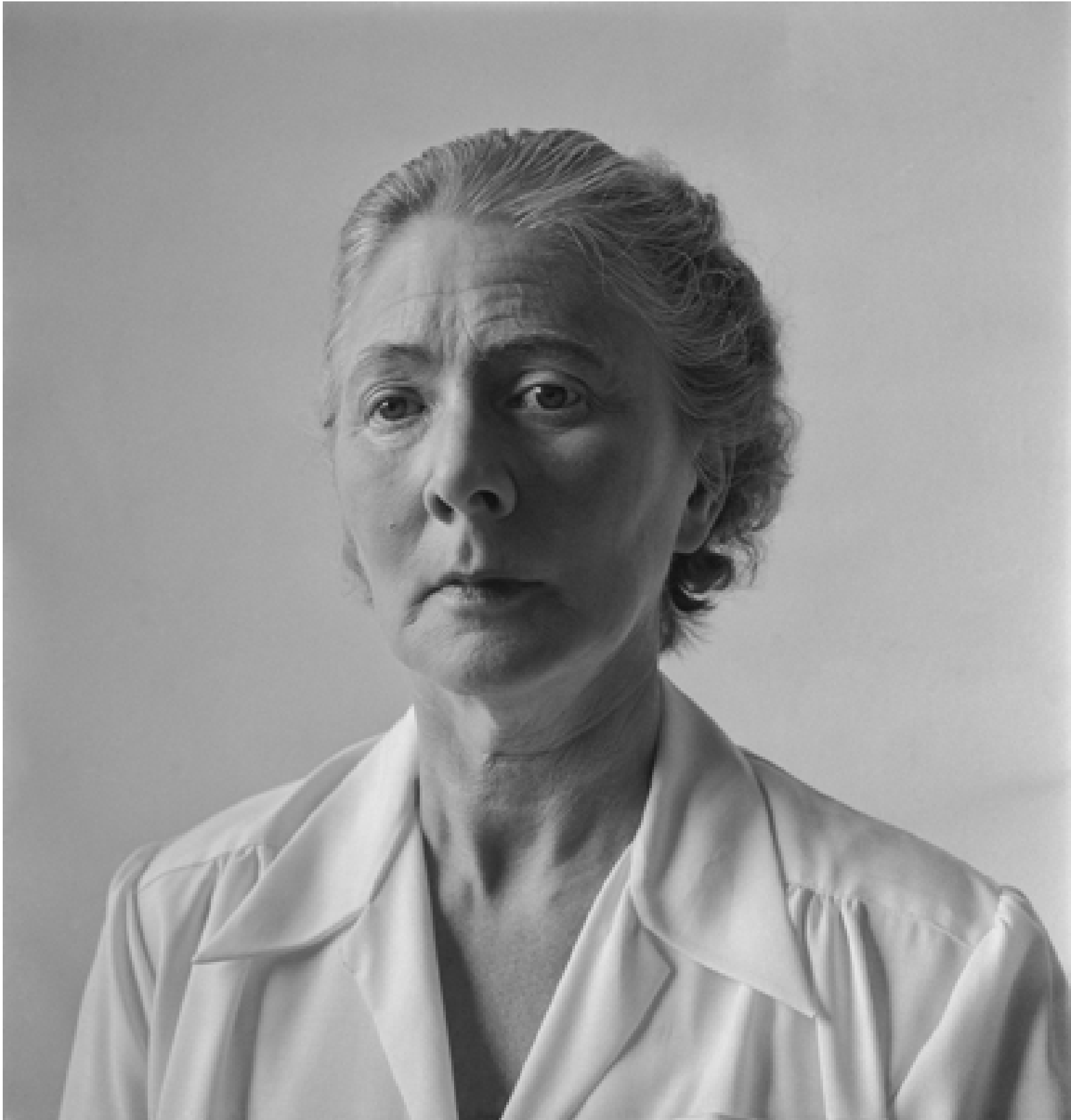
Toch bleef dit het boek waar hij het meest trots op was. Hij had het zelf vormgegeven, waarbij hij op de dubbele pagina's steeds met twee foto's het contrast tussen de hardnekkige, soms zwaarbewapende bezetter en de Indonesiërs verbeeldde. Naast het dagelijkse leven fotografeerde hij de gevolgen van de honger die door de strijd was ontstaan. Deze foto plaatste hij op de voorkant: een lachende jongen met in zijn handen een blinde landkaart van de Indonesische archipel. Het ontbreken van geografische namen kan worden gelezen als een uitgewiste geschiedenis en de mogelijkheid van een nieuw begin. De kaart is als een tabula rasa waarop een nieuwe generatie nu zelf kon beginnen te schrijven, in de eigen taal. Voor Oorthuys was dit de foto die zijn optimisme daarover en de nieuwe vrijheid het best symboliseerde. ⁶⁶



Portret van drie jongens, Curaçao,
1950-1959
Fred Fischer

Vriendschap en verbondenheid die over uiterlijke verschillen heen gaan: Fred Fischer kende het belang daarvan maar al te goed. Als Joodse burger had hij immers in 1933 moeten vluchten voor de Jodenvervolging door de nazi's. De in Oostenrijk geboren Fischer werkte toen in Duitsland als assistent van de befaamde filmmaker Eugen Schüfftan. Via Amsterdam kwam hij op Curaçao terecht waar hij direct de Nederlandse nationaliteit aanvroeg en zijn eigen fotostudio begon. Maar ook daar kwam in 1940 een Duits bewind en hij werd als 'gevaarlijk persoon' op Bonaire geïnterneerd. Na twee jaar mocht hij onder streng toezicht zijn werk op Curaçao hervatten. Na de oorlog werd hij behalve een actieve en graag geziene burger binnen de Curaçaose gemeenschap een belangrijk chroniqueur van het dagelijkse leven op het eiland. Hij ontwikkelde een eigen portretstijl aan de hand van spiegels voor extra belichtingen en specialiseerde zich in onderwaterfotografie. In zijn studio ensceeneerde hij historische taferelen. Ook werkte Fischer in opdracht van bedrijven zoals het Rotterdamse OGEM, waarvoor hij opnamen in kleur maakte van de industrie op Curaçao. In de jaren tachtig kreeg zijn fotoarchief met zo'n 110 duizend negatieven en dia's een permanent onderkomen in het Nationaal Archief van Curaçao. Daaronder bevindt zich ook dit spontaan gemaakte, symbolische portret van de drie vriendjes. Door een heel laag standpunt te kiezen, brengt de fotograaf ons dichtbij de belevingswereld van de jongens. ^{FG}





Portret van kunstenaar
Charley Toorop, 1950
Eva Besnyö

Een portret dat eenvoud uitstraalt maar een complex van verhalen in zich sluit, dat is wat Eva Besnyö in 1950 maakte in het atelier van de schilder Charley Toorop. De kale achtergrond, het strak naar achter gestoken haar, de dichtgeknepen mond en het ontbreken van enig sieraad verraden een zekere strengheid. Wie goed kijkt, ziet dat het toch niet om een rechttoe-rechtaan portret gaat. Kijk bijvoorbeeld hoe subtiel het licht over het gezicht valt en een schaduwlijn trekt die precies over het midden loopt. De blik is enigszins dromerig en afwezig, mede doordat het linkeroog iets anders uitstraalt dan het rechter. De rust die ook in dit portret zit kan alleen ontstaan wanneer model en fotograaf een goede verstandhouding hebben. En die hadden ze: Besnyö was in 1933 getrouwd met de zoon van Charley Toorop, de filmer John Fernhout. Toorop vormde in de jaren twintig en dertig een spil in een netwerk van architecten, denkers, filmers en beeldend kunstenaars, onder wie Joris Ivens, Piet Kramer, Piet Mondriaan, Arthur Müller-Lehning en Gerrit Rietveld. Ook Eva Besnyö hoorde daarbij: de foto is met andere woorden een kunstenaars- en een vriendenportret tegelijk. Als schilder hoorde Toorop bij de 'Bergense School', die wordt getypeerd door een expressionistische stijl met licht kubistische invloeden. Charley Toorop streefde in haar werk naar een vorm van realisme waarbij de beleving van de werkelijkheid voorop stond. Haar zwaar aangezette maar ook kleurrijke schilderijen kregen daardoor vaak iets magisch. Besnyö, een van de meest vernieuwende fotografen van haar tijd, bereikte datzelfde magische effect met haar camera en een zwart-wit film. ^{FG}

Vali Myers was de hoofdpersoon in Van der Elskens eerste fotoboek, dat bij verschijning even baanbrekend als spraakmakend bleek. In het sombere, naoorlogse Parijs had de jonge Van der Elsen een fotoreportage gemaakt over even jonge mensen die geen plek meer in de samenleving konden vinden en hun uitzichtloze leven doorbrachten in cafés en nachtclubs. Zij zochten hun toevlucht in drank, drugs en jazz en sleten hun dagen en nachten in kroegen met opvallend veel spiegelwanden. Het zicht op hun getroebleerde toekomst wordt in dit portret schrijnend verbeeld door het overmatige weer in de spiegel waarin Vali Myers zichzelf bekijkt.

Eenmaal terug in Amsterdam, gaf Van der Elsen zijn verhaal de vorm van een fotoroman, een destijds vergeten vorm van wat je nu 'visual storytelling' zou noemen. Uit een paar duizend opnamen construeerde hij een liefdesgeschiedenis met een not-so-happy-end. Hij werkte daarbij samen met grafisch vormgever Jurriaan Schrofer, die zich liet inspireren door film en jazz. Dat is onder meer terug te zien in de ritmische verdeling van de foto's op de pagina's. In het brave en preutse Nederland van de wederopbouwtijd sloeg de serieuze aandacht voor de drinkende, zoenende, vrijende en vechtende jonge mensen in als een bom. Hevige kritiek was het gevolg. Maar Van der Elsen had zijn reputatie als zwartwitfotograaf met een contrastrijke, dramatiserende stijl onmiddellijk gevestigd. In artistiek opzicht inspireerde het boek een complete generatie fotografen na hem in zowel binnen- als buitenland. ^{FG}



Kamp voor Oost-Europese vluchtelingen, Charlottenbunker, Frankfurt am Main, Duitsland, 1953
 Martien Coppens

Maria en het kindje Jezus, dat is hier de 'verborgen' verwijzing naar de christelijke beeldtraditie. Los van de expliciete religieuze connotaties met het Bijbelverhaal, staat deze voorstelling voor onder meer het lot van vluchtelingen, een kind dat niet geboren mocht worden of met wie het slecht dreigt af te lopen, en de zorgzaamheid van de moeder. Overigens is de christelijke connotatie in dit geval passend, want Coppens kwam uit het katholieke Brabant en maakte deze foto als deel van een reportage in opdracht van de Oostpriesterhulp en Kerk in Nood. Deze organisaties hadden hem gevraagd om vluchtelingen uit communistische landen te fotograferen in de opvangkampen langs het IJzeren Gordijn – de politieke agenda was duidelijk. Coppens had al naam gemaakt met zijn portretfotografie maar ook met het fotograferen van katholieke houtsnij kunst in Brabantse kerken. Wat fotografische genres betreft was hij eigenlijk van alle markten thuis. In Nederland was er vrijwel geen grotere pleitbezorger van fotografie als middel tot artistieke expressie. Niet registeren was wat een fotograaf moest doen, zo stelde hij, maar 'uitdrukken'. Daarmee bedoelde hij dat het meest wezenlijke en kernachtige van het onderwerp in esthetiek moest worden vertaald. Daarom is dit niet zomaar een portret van een jonge moeder met haar kind, al poseren zij mooi en kijken ze braaf in de lens. Zie de achtergrond die Coppens koos, zoals de geometrie van de planken die de kwetsbare menselijke vormen accentueert. Of het verweerde hout en het vod aan het waslijntje, die vertellen van armoede. ^{FG}



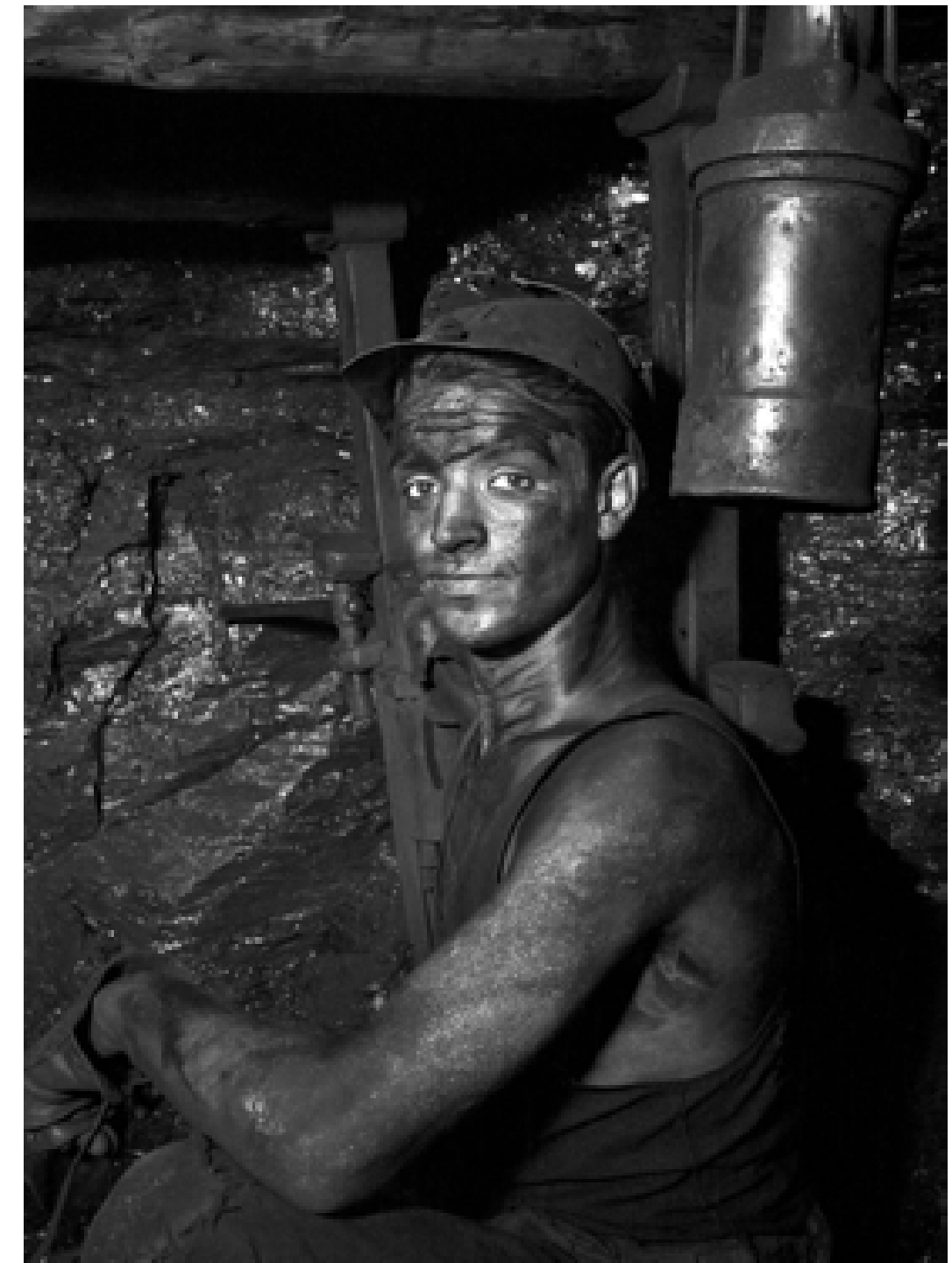
Moeder met kinderen tijdens de
Watersnoodramp, Stavenisse, 1953
Ed van Wijk

'De Madonna van de Ramp', zo luidt de bijnaam van deze foto. Meer dan 1.800 verdronken mensen, tienduizenden verdronken dieren, honderdduizend daklozen, grote delen van Zeeland en Zuid-Holland onder water: de Watersnoodramp van 1953 was een van de ergste in de geschiedenis van Nederland. Het nieuws uit de nacht van 31 januari op 1 februari bereikte de Nederlanders vooral via de radio. Televisie was er nog niet. Ook om te kunnen laten zien wat er was gebeurd, werd twee dagen na de ramp het initiatief genomen tot het maken van een documentair fotoboek. De verkoop daarvan à vijf gulden moest ten goede komen aan de slachtoffers. Vrijwel alle belangrijke Nederlandse fotografen waren binnen een dag in het rampgebied aan het werk. Iedereen werkte anoniem mee en zonder een vergoeding te vragen. Koningin Juliana schreef de inleiding. De ramp verscheen in de hoogste oplage van een Nederlands fotoboek ooit: 675 duizend exemplaren. Ook fotograaf Ed van Wijk werkte eraan mee, maar deze foto, zijn mooiste opname, verscheen in het buitenland, verwerkt in een fotomontage voor het omslag van het Franse weekblad *Paris Match*. Hij fotografeerde een moeder met haar twee kinderen in een amfibisch voertuig onder warme dekens die ze van een militair of iemand van de Bescherming Bevolking hadden gekregen. Ondanks alle hectiek tijdens de reddingsoperaties lukte het Van Wijk om van deze schrijnende situatie een verstilde, haast tijdloze compositie te maken die symbool kwam te staan voor veel van het geleden leed. ^{FG}



Houwer aan het kolenfront, Oranje-
Nassau Mijnen, Heerlen, 1953
Nico Jesse

Deze mijnwerker heeft zijn gezicht vol 'zwart goud'. Zo werd althans de steenkool uit de Limburgse mijnen genoemd. Het wit van zijn ogen steekt vrolijk af tegen het zwarte roet – een cadeautje voor de fotograaf. Huisarts Nico Jesse was een fervent mensenfotograaf, met een bijzonder oog voor vrouwen met een zelfstandige, onafhankelijke rol in het maatschappelijk leven – een visie propagerend die in de jaren vijftig bepaald niet gangbaar was. Op zijn naam staan verschillende fotoboeken over mensen in hun dagelijkse leven in Berlijn, Londen en Rome. Op het hoogtepunt van de Zuid-Nederlandse steenkoolwinning vroeg Oranje-Nassau Mijnen (ON) in Heerlen zijn medewerking aan het 60-jarige jubileumboek met foto's van het mijnbedrijf. Jesse maakte een uitgebreide reportage van alle aspecten van de mijnbouw, met bijzondere aandacht voor de arbeiders, waarvan er velen afkomstig waren uit Italië, Joegoslavië, Marokko en Spanje. Door het gebruik van een flitser haalde hij hen letterlijk uit het donker. Ook bracht hij netjes in beeld hoe goed het bedrijf zich op het gebied van voeding, beweging en medische zorg om zijn werknemers bekommerde. Het resulterende boek, een promotiegeschenk van de ON, gaf hij zelf vorm, met een fraaie spiraalband en cassette. Het beleefde enkele herdrukken in drie talen met een totale oplage van meer dan vijfduizend exemplaren. *Oranje Nassau Mijnen* is een uniek document van wat ooit Nederlands' grootste en meest winstgevende industrie was, die ter ziele ging nadat het aardgas in Groningen was ontdekt en tienduizenden mijnwerkers als deze ontheemd achterliet. FG



Stoomsleepboot 'Europa' in de haven
van Rotterdam, 1954
Cas Oorthuys

Hoe meer rook, hoe beter. De stikstofcrisis bestond nog niet. Rook was een teken van voorspoed, ze duidde op activiteit, productie en werk. Het was de tijd van de wederopbouw, de periode na 1945 toen de Nederlandse economie kapot was en mede met hulp van de Verenigde Staten moest worden hersteld. De Rotterdamse haven speelde daarin een grote rol en Rotterdam was nu nét de stad waar Cas Oorthuys graag fotografeerde. Hij schoot er duizenden zwart-wit opnamen in het vierkante formaat dat zo typerend is voor de Rolleiflex camera. Als geen ander kon Oorthuys daar heldere, dynamisch ogende composities mee maken van architectuur, bedrijvigheid en mensen aan het werk. In de oorlog had hij verschrikkelijke dingen van nabij meegemaakt en hij werkte nu graag mee aan een nieuwe, vredige toekomst. Daarom werd hij de 'wederopbouwfotoograaf' genoemd. De grote activiteit op het woelige water van de Maas sprak tot zijn verbeelding. De Nederlandse driekleur wappert fier op een achterdek. De sleepboot heet 'Europa'. Kan het symbolischer? Oorthuys gaf de foto een plek in zijn boek *Rotterdam Dynamische Stad* dat in 1959 verscheen en een van de belangrijkste fotodocumenten over de herrijzende stad werd. Met die hoge golven vraag je je af op wat voor boot hij stond en of hij misschien zeebenen had, want de opname is haarscherp. ^{FG}





Op deze foto is het meisje 17 jaar oud en dat was even oud als de fotograaf, want die maakte portretten van studerende leeftijdsgenoten voor zijn eerste fotoboek. Hij was nog jong maar Ed van der Elsken zag een talent in hem en spoorde hem aan om zijn fotografische carrière vooral door te zetten. Niet iedereen in Nederland was even blij met de dromerige foto's van jongeren die zichtbaar niet hard aan het werk waren om het land weer op te bouwen. 'Eenzijdig en aanstellerig,' schreef een criticus. Maar Van der Elsken kreeg gelijk. Van der Keuken maakte naam met zijn warm-menselijke blik en zijn poëtische beeldtaal, die hem als fotograaf én als filmer zou blijven typeren. Dit portret uit de genoemde serie laat goed zien dat het hem om meer ging dan alleen een meisjesgezicht: zij kijkt niet in de camera maar staart naar buiten, naar iets dat wij niet kunnen zien. Door de raamstijl in het midden te plaatsen, creëerde hij op een visuele manier een wereld binnen en een wereld buiten, een wereld van de werkelijkheid en een wereld van gedachten. Het zachte licht en de diepe zwarten dragen bij aan de dromerige sfeer, de tekening op de muur is misschien het begin van een verhaal.

Joan van der Keuken, die zich later Johan ging noemen, vertrok naar Parijs om daar film te studeren. Ed van der Elsken was daar toen al en werkte aan zijn eerste fotoboek. Van der Keuken ontwikkelde zich tot fotograferende filmer, Van der Elsken tot filmende fotograaf. ^{FG}

Hongaarse vluchtelingen in een opvangkamp aan de Oostenrijks-Hongaarse grens, Eisenstadt, Oostenrijk, 1956
Ata Kandó

“Dit hadden ook mijn kinderen kunnen zijn,” dacht Ata Kandó toen ze deze en andere foto’s in een vluchtelingenkamp maakte. Dat is een opmerkelijk standpunt, want als reportagefotograaf leer je meestal dat je afstand tot je onderwerp moet nemen. Maar Kandó had ook een relatie met deze kinderen, want ze waren net als zij van Hongaarse komaf. Zelf had Kandó in de jaren dertig haar land verlaten en in Parijs een fotostudio opgericht. Na de oorlog werkte ze in het donkere kamer van Magnum Photos waar zij Ed van der Elsen ontmoette. Met hem was ze naar Amsterdam verhuisd. Toen de Sovjet-Unie in 1956 het onderdrukte Hongarije binnenviel om de roep om vrijheid daar in de kiem te smoren, snelde zij met fotograaf Violette Cornelius naar de vluchtelingenkampen aan de Oostenrijks-Hongaarse grens. In de barre winterkou en het onherbergzame landschap troffen zij vele ontheemde gezinnen aan, sjokkend over de akkers of op de grond slapend in boerenschuren. Kandó ging vaak door de knieën, om met haar camera ook echt in de belevingswereld van de peuters en de kinderen te komen. Hier focust ze op de jongen, die blijkbaar de slaap niet kan vatten. Kandó heeft aandacht voor hem als individu, en niet als zomaar een van de vele slachtoffers. Dat typeert haar houding als fotograaf en wellicht ook als mens.

Samen maakten de twee fotografen een fotoboekje om geld te kunnen inzamelen voor de vluchtelingen en hun kinderen. Dat lukte goed, want omgerekend naar vandaag haalden zij bijna vier miljoen euro op. ^{FG}



Deze drie gratiën portretteerde Violette Cornelius in 1964 in Mali. Zij was mee met een antropologische expeditie, opgezet door architect Herman Haan. Cornelius was met hem en andere architecten als Jan Rietveld betrokken bij het vernieuwende architectuurtijdschrift *Forum*. Het denken over de menselijke maat in de gebouwde omgeving was daarin belangrijk. De redactie liet zich inspireren door onder meer de Afrikaanse architectuur. Het doel van de zogenoemde 'Tellem-expeditie', die in Nederland via de radio en televisie door velen met grote belangstelling werd gevolgd, was om de bijzonder hooggelegen grotten van het verdwenen Tellem-*volk* te bestuderen.

Cornelius was in de oorlog als verzetsvrouw actief geweest en maakte daarna naam met kinderportretten. Vlak na de Russische inval in Hongarije in 1956 fotografeerde zij met Ata Kandó de vluchtelingen en hun kinderen bij de Oostenrijks-Hongaarse grens, om aan de hand van een fotoboekje over hun lot geld te kunnen inzamelen. Hoewel zij zich tot een gewaardeerd architectuurfotograaf ontwikkelde, koos ze uiteindelijk toch voor de reportagefotografie.

Na de Tellem-expeditie bleef haar interesse in de antropologie en besloot zij zich te richten op het documenteren van migratie naar stedelijke gebieden in Afrika, India, het Midden-Oosten en Zuid-Amerika. Cornelius wordt door kenners gerekend tot de belangrijkste Nederlandse fotografen en toch is veel van haar werk – dit portret inclusief – tot op heden onbekend gebleven.

De aandacht voor kleding en sieraden, het menselijke contact, de elegante compositie van armen en handen: alles draagt bij aan de uitzonderlijkheid van dit portret. Hier fotografeerde iemand met oog en hart tegelijk. ⁶⁶





Sanne Sannes gooide de hele traditie van het naakt in de Westerse kunst op de vuilnisbelt. Meteen al in de beginperiode van de fotografie werd die traditie door fotografen opgepakt en voortgezet. Artistiek gezien had hun werk in de meeste gevallen niet veel om het lijf.

De modernistische fotografie die daarna kwam richtte zich op het abstracte en gefragmenteerde naakt. Het lichaam werd nog meer tot een object om naar te kijken, tot louter vorm. Het voyeuristische aspect bleef.

Pas in de jaren zestig, met de opkomst van de tweede feministische golf, werd naaktfotografie begrepen als het resultaat van de ongelijke machtsverhouding tussen man en vrouw. Of tussen de meestal mannelijke kunstenaar en zijn meestal vrouwelijke model. Zomaar mooi naakt fotograferen werd problematisch. Het eigenzinnige werk van Sanne Sannes bevindt zich midden in die omslag. Dit vreemde, uitgebleekte naakt van zijn hand laat dat goed zien. Sannes wilde niet langer op zoek naar de erotiek van de buitenkant, maar naar die van de innerlijke ervaring, de driften en verlangens. Hij gaf de vrouwelijke modellen in zijn studio aanwijzingen alsof zij actrices waren, waarbij hij wenste dat zij vanuit hun diepere gevoelens bepaalde bewegingen maakten en poses aannamen. Hij maakte opnamen die bewogen en fragmentarisch waren, of zoals hier zowel heel donker als sterk overbelicht. Vervolgens verknipte, bekraste hij zijn negatieven of drukte er twee af in één foto. De Belgische schrijver Hugo Claus schreef er een gedicht bij over de liefde, met een titel die niets te raden over laat: *Oog om oog*. FG

Bouw van de Haringvlietdam,
Zeeland, 1961
Aart Klein

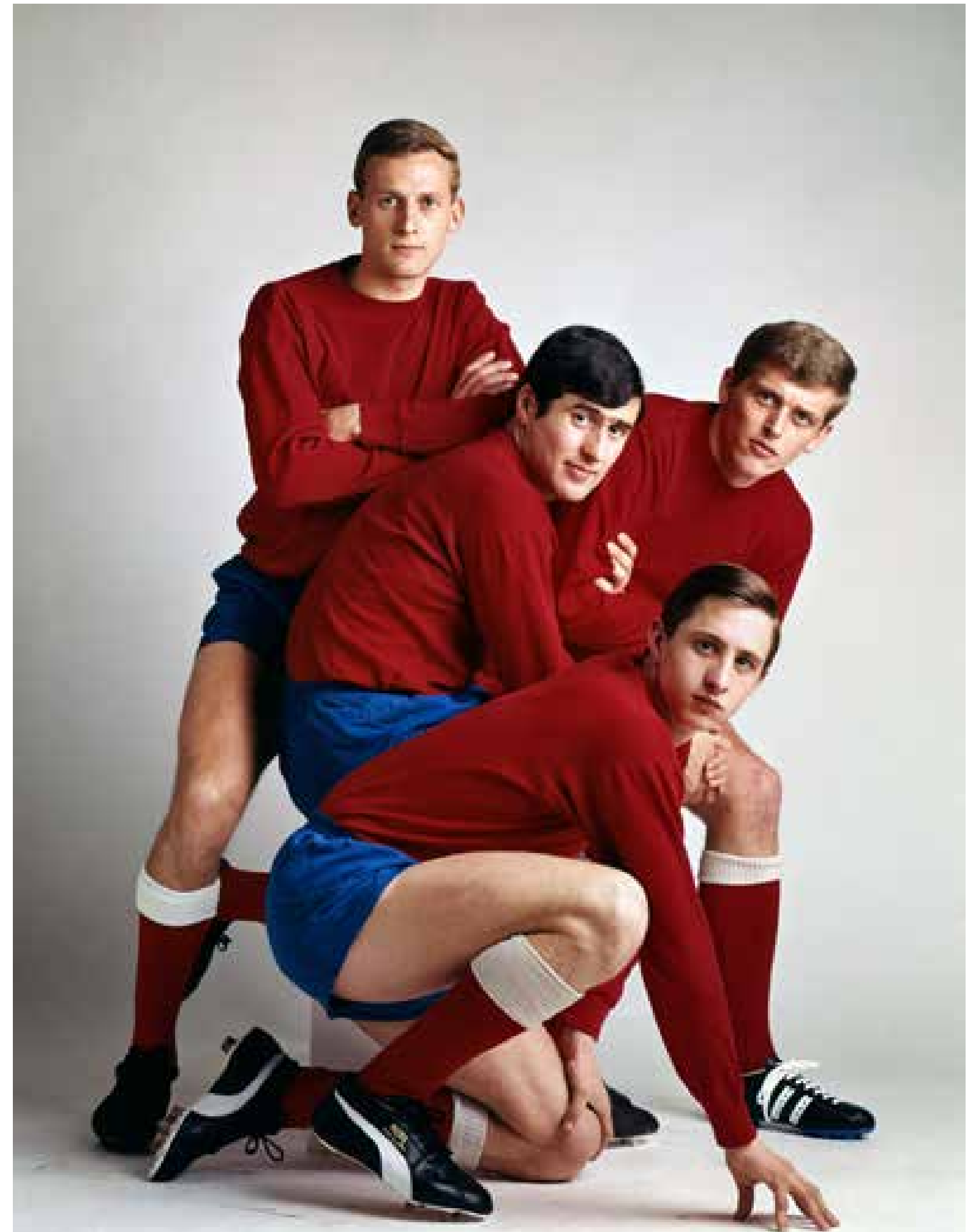
“Fotograferen is tekenen met wit op zwart,” zei Aart Klein eens. Zwart-wit fotografie tot het uiterste doorvoeren, totdat er alleen echt zwart en echt wit overbleef: dat was wat hij heel goed kon. In deze foto werken bouwvakkers aan een van de grote onderdelen van de Deltawerken, de Haringvlietdam. Ze vlechten een raamwerk van betonstaal. We zien alleen nog silhouetten met een spel van lijnen erachter, alle andere details en nuances werkte Klein weg. Dit beeld is een van de mooiste voorbeelden van zijn stijl. In plaats van een foto lijkt het inderdaad wel een tekening of een scène uit een schimmenspel. Om dat effect te bereiken heb je behalve een weinig lichtgevoelige film in je camera ook de nodige ervaring in de donkere kamer nodig. Klein drukte met opzet af op extra ‘hard’ fotopapier.

Aart Klein begon ooit als theaterfotograaf maar schakelde al snel over naar reportage en documentairefotografie. Zijn liefde voor theater bleef en dat zie je in foto's als deze goed terug. Zo vertolkte Klein op zijn eigen manier de optimistische geest van de wederopbouw, onder meer voor het *Algemeen Handelsblad*, bedrijven en industrie. In 1967 publiceerde hij een lijvig fotoboek over de Deltawerken, met de titel *Delta. Stroomland in beweging*. Het boek vormt een staalkaart van zowel Hollands glorieuze overwinning op de zee als van Kleins vaak lyrische ‘wit-op-zwart’ fotografie. Deze foto plaatste hij op het omslag.^{FG}



Johan Cruyff, Piet Keizer,
Klaas Nuninga en Sjaak Swart, 1967
Paul Huf

De vier voetbalhelden Sjaak Swart, Klaas Nuninga, Piet Keizer en Johan Cruyff staan hier samen op de foto voor een cover van *Elseviers Weekblad*, dat een artikel wijdde aan deze topspelers bij een Amsterdamse voetbalclub met de naam van een bekend schoonmaakmiddel. Paul Huf plaatste hen dicht tegen elkaar in een houding die actie suggereert. Hij heeft ongetwijfeld de stand van elk hoofd, hand of voet nauwkeurig bepaald, want dat was zijn stijl: gesoigneerd en met veel aandacht voor zelfs de kleinste details. Drie gezichten staan precies op dezelfde diagonale lijn, het vierde accentueert de tegendiagonaal en brengt spanning in het beeld. Huf was een gewaardeerd portretfotograaf met een studio in Amsterdam. Van groepsportretten met nauwkeurig gekozen achtergronden of gefabriceerde decors maakte hij een specialisme, ook in zijn reclamewerk. Eind jaren zestig maakte hij naam met baanbrekende modereportages voor onder meer het glossy maandblad *Avenue*: fullcolour, op exotische locaties als het Rode Plein in Moskou en met een on-Nederlandse flair. Bekendheid bij het grote publiek kreeg hij door zijn portretten van het koningshuis, de vele LP-hoezen uit de reeks *Famous Classics* en de langlopende reclamecampagne voor een Nederlands biermerk in gedrukte media en op televisie. Wat die 'details' betreft: om geen sluikreclame te maken moesten de merknamen op de schoenen worden weggepoetst. Aan de *glamour* van deze foto deed dat niets af. Niemand had ooit voetbalhelden gefotografeerd alsof het een *fashion shoot* betrof. Vakmanschap is meesterschap, zou Huf hebben gezegd. ⁶⁶





Toeschouwers bij voetbalwedstrijd
Feyenoord-Ajax, de Kuip, Rotterdam,
1969
Vincent Mentzel

Vincent Mentzel past de officieuze titel 'Hoffotograaf van NRC'. Hij mag zich volgens het dagblad de beste persfotograaf van Nederland noemen dankzij een portret van de PVDA-politicus Joop den Uyl uit 1973. Als trendsettende fotojournalist maakte Mentzel naam door zijn lens vooral áchter de schermen van de grote politiek te richten. Maar ook daarbuiten was hij actief, maakte hij naam met internationale fotoreportages en ontwikkelde hij zich tot een warm-menselijke portretfotograaf van vrijwel iedereen die er in Nederland toe doet.

Hier in stadion Feyenoord keek hij naar het publiek op de overvolle tribunes en las aan de gezichten van de mannen de spanning in de wedstrijd af. Precies dát is wat hij in een fractie van een seconde met zijn kleinbeeldcamera wist vast te leggen, vanuit een wat lagergelegen positie. Voor het beslissende moment in het 'theater van de mens' heeft Mentzel altijd een scherp oog gehad.

Wie de mannen op deze foto zijn weten we niet en ook niet wat zij zagen, maar het beeld zegt op een tijdloze manier veel zo niet alles over waarom mensen naar voetbalwedstrijden gaan. Maar jasje, dasje, biertje? En Oranjeboom was een Rotterdams biermerk: zouden de Ajaxfans zich dáármee hebben laten fotograferen? Het werd overigens 1-0 voor de Amsterdammers. ^{FG}



Familie van Bennekom (Kors met camera, Josephine, Joris, Janine, Ine), Zuid-Engeland, 1969
Kors van Bennekom

Je zou het een 'familieselfie' kunnen noemen, deze opname die fotograaf Kors van Bennekom van zijn gezin maakte, ergens op een strand in Zuid-Engeland. Het is een vrolijk tafereel vanuit een ongewoon perspectief: van het woord 'selfie' had toen nog niemand gehoord. In een tijd waarin digitale schermpjes nog uitgevonden moesten worden, was het op deze manier nog niet zo eenvoudig om zeker te weten dat iedereen goed in beeld stond. En of het was gelukt zag je pas een hele tijd later, wanneer het rolletje was ontwikkeld.

Zo'n vrolijke en ongedwongen manier van fotograferen was al karakteristiek voor Van Bennekom toen hij als fotojournalist begon, in 1956 voor het communistische dagblad *De Waarheid*. Hij fotografeerde de meest uiteenlopende *faits divers*: volksdansen, stakingen, huisuitzettingen, demonstraties, bijeenkomsten van de Communistische Partij Nederland, bokswedstrijden in hotel Krasnapolsky en het werk op de Amsterdamse scheepswerven, én ook nog eens alles wat hij op straat tegenkwam, van straatwerkers tot dansende winkelmeisjes. Later specialiseerde hij zich in theaterfotografie. Dat vader het gezin fotografeert was in de geschiedenis van de fotografie lange tijd zo ongeveer standaard. Van Bennekom heeft dat echter gedurende vijftig jaar met zoveel liefde en toewijding gedaan, dat er uiteindelijk een uniek document ontstond van een compleet gezinsleven in de tweede helft van de twintigste eeuw. Daarbij ging de camera binnen het gezin nogal eens rond, met als gevolg dat ook vader regelmatig op de foto staat. Maar bij deze foto had hij daar dus zelf al voor gezorgd.^{FG}



John Lennon en Yoko Ono demon-
streren in bed voor vrede, Hilton
Hotel, Amsterdam, 1969
Cor Jaring

“Ik blijf de fotograaf met de pet,” zei Cor Jaring ooit over zichzelf. Hij was opgegroeid in een arme Amsterdamse volkswijk, had gewerkt als classificeerder, brandwacht en schoonmaker en was actief geweest als bokser en wielrenner. Daarna werd hij kinderfotograaf en maakte hij reportages over het Amsterdamse straatleven. In de jaren zestig brak Jaring door als fotograaf, toen hij met zijn camera verslag deed van de provobeweging en de happenings bij het Lieverdje. Naar eigen zeggen kwam hij toch altijd weer terecht bij mensen die in armoede leefden. Hij werd er zelf ook niet rijk van en vergeleek zichzelf met een straathond. Dat hij op een dag in het chique Amsterdamse Hilton Hotel terecht zou komen lag dus niet voor de hand, maar de omstandigheden gaven hem toegang: ex-Beatle John Lennon en beeldend kunstenaar Yoko Ono hadden besloten daar hun wittebroodsweken door te brengen en wel in bed, in pyjama. De publiciteit die dat opriep gebruikten zij om een oproep te doen voor vrede in de wereld, een ‘Bed-in for Peace’. Talloze fotografen hadden toegang tot de ‘presidential suite’ waar het echtpaar in bed lag. Opvallend is dat Jaring hen niet fotografeerde met de slogans die achter hen hingen, zoals anderen dat deden, maar van dichtbij – bijna zoals ze thuis in bed zouden liggen. Als gewone mensen, maar dan zonder pet. ^{FG}



Op het oog tamelijk relaxte Molukse jongens in een buitenwijk van Tiel, op wat er uitziet als een gewone zondagmiddag. Van der Elsen maakte er een reportage, maar het is niet meer bekend voor welk blad hij dat deed. Onwaarschijnlijk is dat hij op eigen initiatief naar Tiel was afgereisd voor een thematische fotoserie, daar was hij de fotograaf immers niet naar. Dat hij in kleur fotografeerde, wijst mogelijk ook op een opdracht, hoewel Van der Elsen ondanks zijn faam als zwart-witfotograaf de kleurenfotografie rond 1970 al lang had omarmd, tegen de opvattingen van de tijd in. Het broeide destijds in de Molukse gemeenschap, omdat Nederland als ex-kolonisator zijn belofte om zich in te zetten voor een onafhankelijke Molukse staat maar niet wilde inlossen. In augustus van dat jaar werd de ambassade van Indonesië door Molukse jongeren bezet. Mogelijk werd daardoor de interesse voor deze groep bij de Nederlandse pers gewekt. In Tiel was niet zoveel bijzonders te zien, behalve dat ze er een stuk toffer uitzagen dan sommige Nederlanders in de wijk. Van der Elsen was een echte 'mensenfotograaf'. Daarbij bleef hij geen beschouwer op afstand, zoals de meeste fotografen die op straat werken, maar maakte hij juist contact met degenen voor zijn camera. Ook op deze foto zien we hoe bijna ieders aandacht op de fotograaf is gericht. Dit beeld werd pas onlangs ontdekt in het kleurendia-archief van Ed van der Elsen. Toen de jongen op de motorkap hem in 2019 in een tentoonstelling zag hangen, herinnerde deze zich weer hoe trots hij was geweest op zijn eerste auto, een tweedehands Ford Anglia model 1959. FG



Dolle Mina's demonstreren voor het recht op geboortebeperving en abortus met de strijdleus 'baas in eigen buik', Utrecht, 1970
Jaap Herschel

'Ongepast' en zelfs 'schandelijk' vonden veel Nederlanders in 1970 de blote buiken tijdens de protesten tegen het restrictieve abortusbeleid van de toenmalige regering. Wellicht kregen deze beelden juist daardoor een plek in het collectieve geheugen van de Nederlanders. 'Baas in eigen buik!' was destijds een veelgehoorde protestkreet. Op de Dam in Amsterdam en elders vonden verschillende al dan niet ludieke 'prikacties' plaats waarbij jonge vrouwen de kreet op hun ontblote buiken aan het publiek en de aanwezige foto- en televisiecamera's toonden. Hun doel was om aandacht te trekken en het publiek te prikkelen om eens kritisch na te denken over 'vanzelfsprekendheden' in het gedrag tussen man en vrouw. De aandacht trekken lukte goed, maar het zou nog bijna vijftien jaar duren voordat abortus in Nederland werd gelegaliseerd. De Dolle Mina beweging liet zich inspireren door een belangrijke vroege voorvechtster van de vrouwenrechten, Wilhelmina Drucker, die Dolle Mina als bijnaam had.

Persfotograaf Jaap Herschel ging flink door de knieën om deze foto te kunnen maken. Zijn lage standpunt gaf hem de mogelijkheid het eerste meisje van dichtbij te fotograferen – met het accent op haar buik en de stift die zij nog in haar hand heeft – én haar mededemonstranten erbij in beeld te krijgen. De foto verscheen in talloze dag- en weekbladen, geschiedenis- en schoolboeken. Meer dan paginagroot staat zij in de 'officiële' geschiedschrijving van de beweging, *"Meid, wat ben ik bewust geworden". Vijf jaar Dolle Mina* met ook foto's van Eva Besnyö. ^{FG}

I'm Too Sad To Tell You, 1970
 Bas Jan Ader

Een wenende Christus, daar is dit werk in het verleden wel eens mee vergeleken. Maar waarom huilt hij? Om wat hij heeft meegemaakt? Om zichzelf? Om ons? Om alles? We weten het niet en we kunnen het ook nooit weten, want hij is té verdrietig om het te vertellen. Dus moeten we het zelf bedenken. Met een simpele combinatie van tekst en beeld opent zich een wereld van verhalen. Het bijzondere is: iedere beschouwer vindt daarin wel een plek voor zichzelf. Niet voor niets wordt dit werk gezien als een van de belangrijkste kunstwerken in de moderne kunst in Nederland.

De jongeman op de foto is Bas Jan Ader zelf, een ambitieuze kunstenaar die zijn opleiding in Nederland niet voltooide omdat het hem hier te langzaam ging en daarom naar Los Angeles vertrok. Zijn vrouw Mary Sue Anderson maakte de foto op zijn aanwijzingen. Het werk slaat een brug tussen de performancekunst en de fotografie. Mede doordat conceptueel werkende en performancekunstenaars met foto's gingen werken, raakte het medium in de kunstwereld schoorvoetend geaccepteerd. Rond 1970 was dat nieuw.

Op 9 juli 1975 vertrok Bas Jan Ader vanuit Cape Cod, USA, in een kleine zeilboot richting Europa. De oversteek moest een kunstwerk worden. Na zijn vertrek was er echter geen contact meer met hem en tien maanden later werd de boot door vissers voor de kust van Ierland aangetroffen, leeg. Sindsdien is hij spoorloos. Ader liet een heel klein oeuvre na en is daar na zijn verdwijning wereldberoemd mee geworden. ^{FG}





Mensen met een hondenleven, daar had straatfotograaf Peter Martens oog en compassie voor. De mensen in de marge, de vertrapt in de samenleving die hij soms letterlijk in de goot aantrof. Martens fotografeerde ze in zijn geboortestad Rotterdam maar ook in New York of Hong Kong, zoals hier, waar mens en hond de straat letterlijk moeten delen. Voor zijn fotoreportages in weekbladen als *Nieuwe Revu* en *Panorama* fotografeerde hij ze vaak zonder veel omhaal, vanuit het perspectief van de toevallige voorbijganger. Door de aangrijpende onderwerpen heeft het lang geduurd voordat men zag dat Martens heel goed wist hoe hij zijn beelden moest componeren.

Wat hem bewoog was de gedachte dat mensen die het goed hebben 'vanzelf' in actie komen wanneer ze zien hoe verschrikkelijk het leven van hun medemens is. Daarom aarzelde hij niet om schokkende foto's te maken en de grens op te zoeken tussen waar wij liever niet naar kijken en wat wij 'uit respect' liever niet zien. Wat dat laatste aspect betreft: de opname die Martens vlak voor of vlak na deze foto maakte laat dezelfde vrouw op straat zien in een houding die haar intiemste delen prijsgeeft. Deze foto krijg je niet te zien. Niet zelden bereikte hem de kritiek dat hij als fotograaf misbruik maakte van het leed van anderen. Dat was nu precies het schild dat hij met zijn foto's probeerde omlaag te krijgen.

Peter Martens was gefascineerd door de Amerikaanse samenleving, mede door de grote contrasten tussen (heel) rijk en (heel) arm die op straat voor het oprapen lagen. ^{FG}



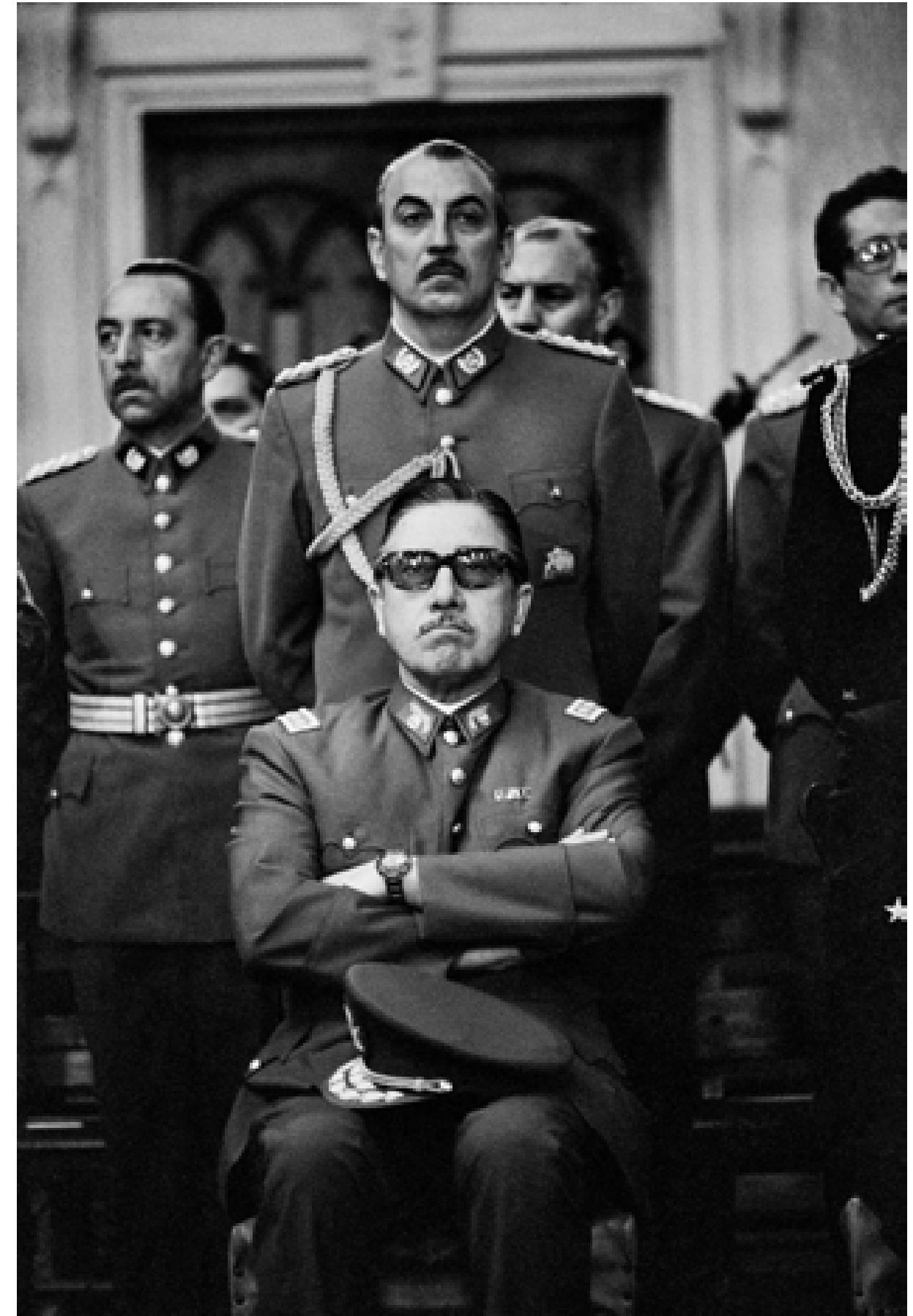
Na de militaire staatsgreep worden
arrestanten gedwongen politieke
leuzen van muren te verwijderen,
Santiago, Chili, 1973
Koen Wessing

Vraag een fotojournalist naar de belangrijkste voorwaarde voor een goede foto en het antwoord zal zijn: zorgen dat je op het juiste moment op de juiste plek bent. In 1973 was dat voor Koen Wessing aan de andere kant van de wereld. Op 11 september van dat jaar kwam daar bij een brute staatsgreep de democratisch gekozen president Salvador Allende om het leven. Chili vormde in die tijd een lichtpuntje voor de democratie in het door dictaturen geteisterde Zuid-Amerika. De wereld was geschokt en verontwaardigd. Dat was ook Koen Wessing, die nadat hij het nieuws had gehoord zijn camera pakte en het eerste het beste vliegtuig naar de Chileense hoofdstad Santiago nam. Hij bleef er tien dagen en kwam met zeven fotorolletjes terug. Daarop is onder meer te zien hoe de militairen burgers oppakken en opsluiten in het Nationale Stadion, waar velen later zouden worden gemarteld en vermoord. Wessing nam grote risico's door onder de ogen van de militairen met een camera rond te lopen: dat was op zich al genoeg aanleiding om gearresteerd te worden. Het verhaal gaat dat hij een mooi pak droeg, dat hij op het laatste moment van een vriend had kunnen lenen, en men hem daarom met rust liet. Dat het heel spannend voor hem moet zijn geweest, laat deze foto goed zien, want hier hebben ze hem zichtbaar in het vizier. Wessing richtte zijn camera op de voorbijganger, maar het ging hem de verbinding tussen wat links en wat rechts op deze straat was te zien. Na terugkomst maakte hij een bescheiden fotoboekje waarin deze en drieëntwintig andere zwart-wit foto's zonder enige tekst het bloedstollende verhaal vertellen van de zwarte dagen na de staatsgreep. ^{FG}

Portret van generaal Augusto Pinochet met officieren na afloop van de Heilige mis ter ere van Chili's Onafhankelijkheidsdag, Santiago, Chili, 1973
Chas Gerretsen

Technisch gezien bestaan er goede en slechte foto's. Bestaan er moreel gezien ook goede en slechte foto's? Dat lijkt een vreemde vraag. Het is in de loop van de geschiedenis echter vele malen voorgekomen dat foto's niet mochten worden gezien omdat ze 'slecht' waren of een slechte invloed konden hebben. Neem deze foto. De man met de zonnebril is generaal Pinochet, hoofd van het Chileense leger. Het is 18 september 1973 en ze hebben enkele dagen eerder met veel geweld de democratisch gekozen, socialistische president Salvador Allende uit het paleis in de hoofdstad Santiago gebombardeerd. Meer dan tienduizend Chileenen zijn opgepakt. Velen van hen zijn gemarteld en meer dan drieduizend vermoord. De Nederlandse freelance fotojournalist Chas Gerretsen was de genoemde dag de enige westerse fotograaf bij de inwijdingsceremonie. Hij portretteerde Pinochet zoals een dictator dat waarschijnlijk behaagt: stoer en vastberaden, iemand waar niet mee valt te sollen. De generaal zit in het midden, strak in het uniform, genomen vanuit een laag standpunt zodat we naar hem opkijken. In elke andere situatie zou een fotograaf hebben gevraagd om de zonnebril even af te zetten, dat oogt wat vriendelijker. Hier niet. Juist niet. Gerretsens foto ging de hele wereld over en groeide uit tot het ultieme 'dictatorsportret'.

Pinochet bleef dictator tot 1990. In Chili wordt hij nog steeds door velen gehaat. Zijn portret willen ze niet zien. Voor hen is dit een 'slechte' foto. FG



Marinus de Bresser en Sjo van de Pol,
Best, 1974
Toon Michiels

Mensen die eten met een varkenskop op tafel kun je met recht 'zeldzaam' noemen. Toon Michiels fotografeerde dit opmerkelijke tafereel met het dinerende boerenecht-paar in 1972. Ze is om meer redenen bijzonder te noemen, omdat ze op liefdevolle wijze een manier van leven in beeld brengt waarvan algemeen werd aangenomen dat die toen in Nederland niet meer bestond. Het interieur en de menukaart vertellen over grote eenvoud en soberheid, in een tijd dat de meeste van hun landgenoten net begonnen te wennen aan een eigen auto, een kleuren-televisie en buitenlandse vakanties. Een vervreemdende werking gaat daarbij ook uit van het scheve perspectief, met een hellend tafelblad dat zich naar de regels van het kubisme lijkt te voegen.

Toen Michiels dit werk over het dagelijkse leven van Marinus de Bresser en Sjo van de Pol in boekvorm onder de titel *Zeldzame mensen* naar buiten bracht, vielen eer en lof hem ten deel. Veel waardering was er voor de respectvolle en haast tijdloze verbeelding van het bestaan van twee ogenschijnlijk gelukkige maar in armoede levende mensen. Michiels had allereerst hun vertrouwen weten te winnen. En hij had alleen het schaars aanwezige licht gebruikt, ten gunste van een sfeer van authenticiteit. Zijn donkere foto's riepen op tot vergelijkingen met het clair-obscur in de schilderijen van Rembrandt van Rijn. De romantisering van 'landleven' bracht de schilderkunstige traditie uit de School van Barbizon in herinnering en anders wel de *Aardappeleters*, het beroemde schilderij van Vincent van Gogh dat bijna negentig jaar eerder in dezelfde streek in Noord-Brabant was gemaakt. ^{FG}





“Een lachspiegel van ons eigen leven,” zo is het werk van Paul de Nooijer wel eens getypeerd. En zoals bij alle lachspiegels, gaat de grappige kant gepaard met een serieuze confrontatie, want we lachen om onszelf. We houden van gladde gazonnetjes, maar als iemand daar letterlijk een strijkbout voor gebruikt en het onkruid gladstrijkt, komt dat als absurd over. Paul de Nooijer was net gestopt als reclamefotograaf toen hij aan de fotoserie begon waar dit beeld deel van uitmaakt. Hij verbouwde zijn complete huis tot een studio en creëerde daarin gedurende drie jaar een fictief familiealbum, als een ironisch commentaar op het burgerlijke bestaan. Hierin speelde hij zelf het burgermannetje met de hoed en ook zijn vrouw en zoon kregen rollen, zoals de hoerige huisvrouw en de eenzame clown. Terugkerende elementen waren de overdadig gedecoreerde interieurs, de erotiek en de droomachtige perspectieven. Ter versterking van dat laatste kleurde hij de zwart-witfoto's gedeeltelijk in. Aan de hand van allerlei surrealistische scènes liet De Nooijer zien hoe je met fotografie de vreemdste werkelijkheden kon scheppen. Zijn aanpak sloot nauw aan bij de geënceneerde fotografie die rond 1980 internationaal maar vooral ook in Nederland opgang maakte, waar De Nooijer een voorloper was. De Nooijer houdt van verhalende fotoreeksen. Hij speelt daarin met de illusie van tijd en ruimte zoals de fotografie die als geen ander medium weet op te roepen. Zijn werkterrein breidde hij in de loop der jaren uit naar bewegend beeld. Met zijn zoon Menno maakt hij inmiddels al dertig jaar films. FG

Staking van Turkse vrouwen bij
kippenslachterij Ten Dam, Almelo, 1978
Bertien van Manen

Voor het eerst in Nederland stakten Turkse vrouwen en masse voor hogere lonen en betere werkomstandigheden. Tijdens de staking werden alle vrouwen lid van de vakbond. Wie kon schrijven, schreef de andere vrouwen in. Toen in de jaren vijftig en zestig eerst Italianen, toen Turken en Marokkanen naar Nederland werden verleid om hier in de industrie te komen werken, sprak men van 'gastarbeiders'. Het idee was dat ze tijdelijk zouden komen helpen om het tekort van arbeiders op te lossen, maar ze bleken onmisbaar. Bertien van Manen werkte halverwege de jaren zeventig nog als modefotograaf toen zij het werk van fotograaf Robert Frank in diens boek *The Americans* uit 1958 ontdekte. Franks rauwe, subjectieve stijl van documentaire fotografie sprak haar erg aan en zij besloot haar fotografie een wending te geven. In opdracht van het Rijksmuseum fotografeerde zij met Catrien Ariëns de vrouwenbeweging en maakte ze een boek over de vrouwen van genoemde 'gastarbeiders'. *Vrouwen te gast* verscheen in 1979 bij de Feministische Uitgeverij Sara en bleef tot op heden een van de zeer weinige visuele documenten die aandacht besteden aan deze groep vrouwen, die in de Nederlandse samenleving en media doorgaans onzichtbaar bleven én blijven, tenzij – zoals Van Manen in deze foto laat zien – zij zich roeren. De bijbehorende tentoonstelling reisde destijds naar vijftig plaatsen in Nederland en kreeg veel publiciteit. "Men is erdoor gaan nadenken," aldus Van Manen. "Ik weet dat veel vrouwen hun buurvrouw zijn gaan opzoeken, dat ze die een beetje Nederlandse les zijn gaan geven. Daardoor zijn er vrouwen uit hun isolement gehaald." ^{FG}

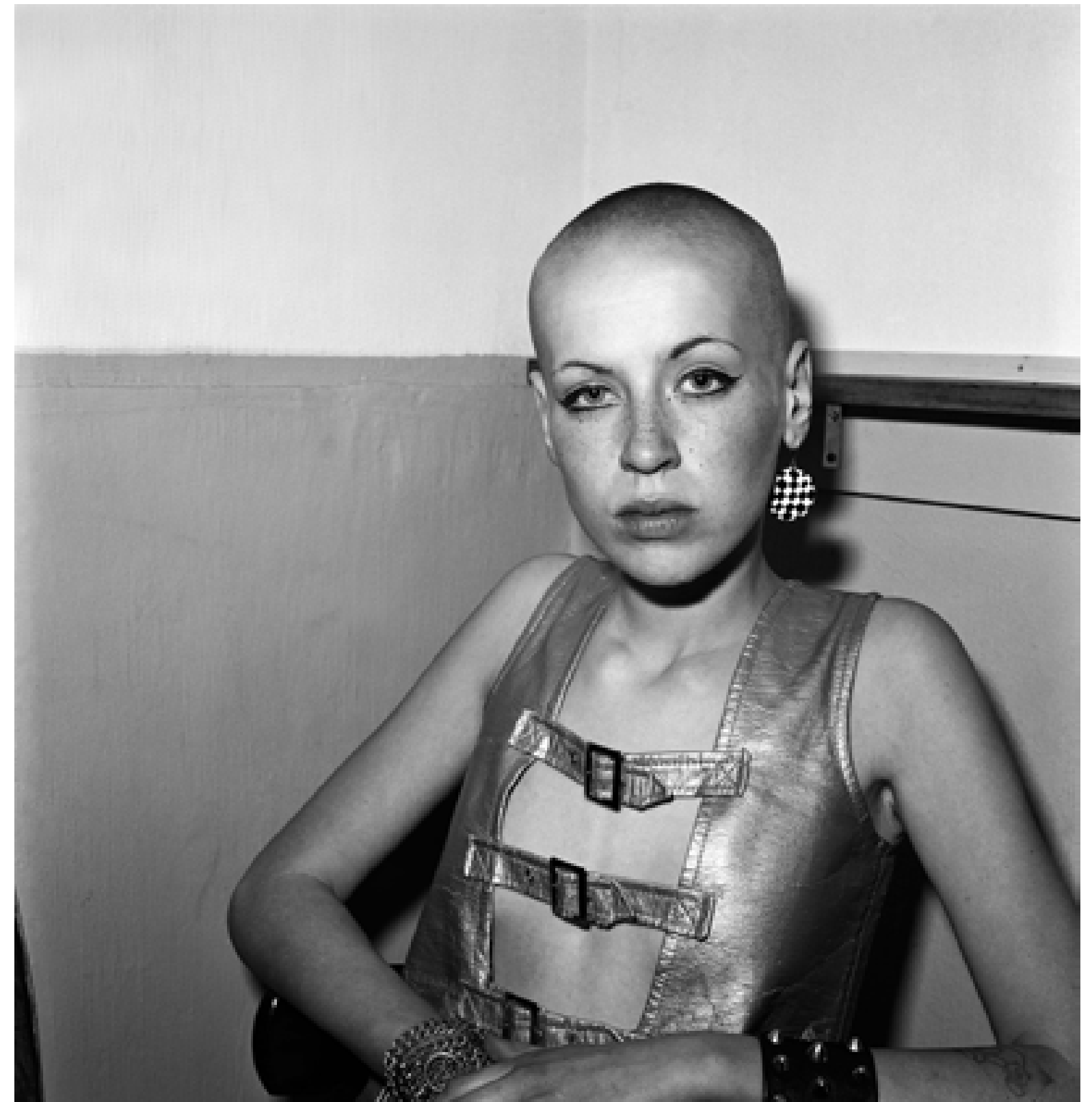




Misschien zijn er maar twee soorten fotografen: degenen die foto's maken zonder dat iemand het merkt en degenen die contact maken met de mensen voor hun camera. Aan deze foto te zien, behoorde Maria Toby duidelijk tot de laatste groep. Zij fotografeerde haar eigen buurt, in Rotterdam-Noord. Zij hield van deze buurt en wilde laten zien hoe mensen met verschillende culturele achtergronden ontspannen samenleven. Opvallend in haar foto's is hoe ramen en deuren overal openstaan en de grens tussen het leven binnen en buiten, tussen woning en stad lijkt vervaagd. Hoewel de volwassenen en de kinderen spontaan op Maria Toby met haar fototoestel reageren, komen haar foto's naturel over en zijn ze onnadrukkelijk geposeerd. Dat maakte ze bijzonder: foto's zijn hier als een transparant venster op de wereld van toen.

Straatfotografie is een van de belangrijkste genres in de fotografie. Erop uitgaan met je camera en fotograferen wat je tegenkomt, het echte leven betrappen: dat was wat vele generaties fotografen dreef bij hun rondzwervingen door de grote stad. Georg Hendrik Breitner, Ed van der Elsken en Peter Martens deelden hun fascinatie voor het openbare leven op straat en de vele mensentypen die je daar kon tegenkomen. Tegenwoordig heeft iedereen op straat een camera bij zich, maar is het tegelijkertijd voor een fotograaf lastiger geworden om 'zomaar' iemand op straat te fotograferen. Misschien doordat we nu veel beter weten wat een camera kan doen. Toen Toby deze foto maakte leek die haar onschuld in elk geval nog niet te hebben verloren. ^{FG}

Als je wil laten zien wie je bent, of wil zijn, is de camera misschien wel je beste vriend. De fotografie bestond nog maar net of veel mensen begrepen dat al. Je ging naar de fotograaf voor een portret waarmee je je op je best aan anderen kon presenteren. Voor even was je de hoofdperson in een klein theaterstukje. Daar is sinds die tijd niets aan veranderd. Zie de foto's die Max Natkiel in de jaren tachtig maakte van jongeren tijdens popconcerten in Paradiso. 'Van ingeslapen hippietempel tot punkhel,' dat was de omslag die het Amsterdamse muziekpodium had gemaakt na de komst van de 'nihilistische' punkbeweging. Zoals vaak het geval is, vormde ook nu muziek de drijvende kracht achter de nieuwe jeugdcultuur, maar nooit eerder gingen de veranderingen gepaard met zoveel energie en verlangen naar radicale persoonlijke vrijheid. In Paradiso kon je dat zien. Bij de wc's, net buiten de dampende massa van dansende en pogoënde bezoekers, richtte Natkiel een studiootje in en portretteerde hij zes jaar lang de Autonomen, Heavy Metal Rockers, Mods, Molukkers, Punks, Rasta's, Rockers, Rude Boys, Skins, Teds en misschien ook een nog achtergebleven hippie. Het unieke tijdsbeeld dat daaruit voortkwam, noemde hij *Paradiso Stills*, waarbij 'stills' verwijst naar het type foto dat op een filmset wordt gemaakt. 'Iedereen speelde de hoofdrol in zijn eigen film,' schreef dichteres Diana Ozon bij de foto's, 'omdat je nou eenmaal geboren was.' Dat punk ondanks al het uiterlijk vertoon veel meer was dan een alleen een pose, kunnen we uit de blik van deze jonge punker vermoedelijk wel aflezen. FG





Amsterdam, Diemerzeedijk,
IBS-code 025-007, 1986
Wout Berger

Meer dan een miljoen, dat moest het kosten om de grond vrij van gif te krijgen. Anders ging Wout Berger er niet fotograferen. Hij moest kiezen, want het aantal gifgronden in Nederland was groot, meer dan 300.000.

In de jaren tachtig werd Nederland geconfronteerd met het ene gifschandaal na het andere. Illegale afvaldumpingen van zwaar vergiftige en zelfs kankerverwekkende stoffen bleken orde en regelmaat. Berger besloot de grootste vervuilingen in beeld te brengen. Aangespoord door *Kleine gifatlas van Nederland*, een bijlage van *Vrij Nederland* uit 1983, trok hij met de auto en een technische camera het land door. Wat hem opviel: er was meestal geen gif te zien. Het landschap was op veel locaties op het oog nog intact, of gewoon mooi om naar te kijken. Hij moest alleen over hekken klimmen om er te komen. Toen het resultaat van zijn *Odyssee* in 1992 verscheen, bleek de kracht van de documentaire serie dan ook te zitten in de discrepantie tussen zien en weten. Berger had het tekort van de fotografie om de werkelijkheid weer te geven weten om te zetten in de kracht van de leugen. Wat je ziet is niet wat het is. Dat komt in deze foto krachtig naar voren, want hoewel de grond bij de Diemerzeedijk onherstelbaar is vervuild, lijkt je zo een natuurgebied in te stappen (inmiddels is dat ook zo, het gif is voor eeuwig ingepakt). Eerlijk als hij is, liet Berger achterin het boek weten hoeveel kilometers hij had gedienseld en hoeveel fotografische ontwikkelaar hij voor het project had verbruikt. ^{FG}

“Geen bijzondere composities, geen in het oog springende trucs, geen interessant gedoe,” schreef Hans Aarsman in het boek *Hollandse taferelen*. Van maart 1988 tot februari 1989 reed hij in een Citroën camper door Nederland en publiceerde hij in dagblad *Trouw* wekelijks een foto die hij staande op het dak van de auto had gemaakt. Hij schreef er korte, dagboekachtige aantekeningen bij waarin hij onder meer vertelde over de afwegingen die hij als fotograaf tijdens deze rondreis maakte. Kort daarvoor had hij gebroken met de reportagefotografie en zijn kleinbeeld-camera ingeruild voor een zware, grootformaat Linhof Master Technika op statief. Vervolgens ging hij op zoek naar een vorm van fotografie die onafhankelijk was van de persoon die achter de camera stond. Naar foto's die zonder omhaal lieten zien hoe de wereld er uitzag. Ook de keuze voor kleurenfotografie was een breuk met de toen gangbare documentaire praktijk. Tegelijkertijd koos Aarsman voor alledaagse plekken en situaties, voor het 'gewone' Nederland, zoals deze foto vanaf een scheepswerf bij Waterhuizen goed laat zien. In het rommelige gebruikslandschap dat verderop deels in de mist verdwijnt is van alles te zien, maar niets staat centraal. Het is duidelijk dat het schip in aanbouw hoog boven de polder moet uitsteken, maar het perspectief is nadrukkelijk onspectaculair.

De radicale omslag die Aarsman met zijn werk maakte bracht in de fotografiewereld veel discussie teweeg: was het echt afgelopen met zwart-wit reportagefotografie? En was dit dan de nieuwe richting? Was het kunst? De relativiserende en licht ironische toon in zijn foto's en de tekst in het boek droegen daar stevig aan bij. ^{FG}



Het strand is niet de meest voor de hand liggende plek om een portret te maken, en zeker niet met een dure en kwetsbare technische camera die erg gevoelig is voor zandkorrels. Rineke Dijkstra nam dat voor lief, omdat zij juist dáár haar modellen vond. De *Strandportretten* maakte zij tussen 1992 en 1998 in België, Kroatië, Oekraïne, Polen, het Verenigd Koninkrijk en de Verenigde Staten. Dijkstra plaatste kinderen, tieners en jongvolwassenen die haar opvielen vlak bij de vloedlijn, met de branding, horizon en lucht daarachter. Ze zorgde ervoor dat iedere figuur ongeveer even groot binnen het kader van het matglas kwam te staan. Door consequent met een invulflits te belichten en de scherptediepte steeds gelijk te houden, wist zij een gelijkvormigheid te bereiken die uitnodigt tot vergelijken. De jongeren staan precies in het vlak van die beperkte scherptediepte, waardoor ze los lijken te komen van de achtergrond en een zekere sculpturale kwaliteit krijgen. Nieuw in de fotografie van die tijd was óók de combinatie van het voor iedere andere fotograaf onspectaculaire onderwerp – jonge mensen op het punt van volwassenwording – en het naturel van de pose waarin Dijkstra hen vereeuwigde. De aandacht voor elk individu afzonderlijk en de gedetailleerde weergave van lichamen, houding en oogopslag geven de portretten een sterk persoonlijk karakter. De seriematigheid doet ze daar echter boven uitstijgen, tilt hen even op uit de werkelijkheid en benadrukt hun universele waarde. De overeenkomsten tussen dit in Polen gemaakte portret en het beroemde schilderij *De Geboorte van Venus* van de renaissanceschilder Sandro Botticelli uit circa 1485 droegen bij aan de internationale waardering ervoor. ⁶⁶





Zonder titel, 1992

Teun Hocks

Wie zet er nu een tent op in zijn huiskamer? En wie of wat is deze man in pyjama aan het bespieden met zijn verrekijker? Die laatste vraag stellen, is wat het werk zo grappig maakt. Want het is overduidelijk dat wat we zien helemaal niet echt is. Er valt dus helemaal niets te bespieden. Toch vragen we het ons voor een kort moment af. We zoeken de sleutel van het raadsel ergens in het beeld.

Wanneer Hocks een scène als deze bedenkt, werkt hij die eerst uit in een tekening. Met een minimum aan middelen maar met veel aandacht voor details zet hij die vervolgens in zijn studio in elkaar: een tapijt, een schemerlamp, twee stoelen, een schilderijtje aan de wand en tentharingen die ook echt de vloer ingaan. Dan neemt hij er een foto van, maakt vervolgens een afdruk in zwart-wit en beschildert deze met een wattenstaafje, zodat de verf transparant blijft en het geheel als een foto blijft aanvoelen. De handmatige beschildering maakte elk werk uniek. Voor Hocks is het belangrijk dat de band met de werkelijkheid die een foto altijd eigen is, intact blijft. Het levert een voor zijn werk typerend spanningsveld op.

De man in de foto is hij altijd zelf. Hocks laat hem onmogelijke en soms absurde dingen doen, maar met een vastberadenheid die de onmogelijkheid van de situatie negeert. Die tegenstelling is herkenbaar: Hocks beelden staan symbool voor het leven zelf, voor onze wensen en verlangens en de manier waarop we die doorgaans najagen. Dat grote verlangen is wat er uit zijn werk spreekt. ^{FG}



Toen zij deze foto maakte, was Bertien van Manen in eigen land bekend door haar zwart-wit reportages over onder meer de vrouwenbeweging, gastarbeidersvrouwen en het leven van mijnwerkers in de Appalachen, USA. Na de val van de muur en de ineenstorting van het communisme richtte ze zich op de Sovjet-Unie, die toen niet langer zo heette. Niet de koude, officiële buitenkant van het enorme rijk interesseerde haar, maar de gewone burgers van wie in het Westen nauwelijks een beeld bestond. Van Manen ruilde haar spiegelreflexcamera in voor een onopvallende, automatische kleinbeeldcamera met ingebouwde flits. Daarmee wist ze haar aanwezigheid als fotograaf te minimaliseren. Ze maakte er vrienden, leerde Russisch, verbleef lange tijd bij families thuis en fotografeerde pas toen ze hun vertrouwen had gewonnen. Dat resulteerde in een liefdevolle, soms intieme fotoserie met het karakter van een vriendenalbum. Rode ogen, veroorzaakt door een direct gebruik van de flits en lang gezien als een typisch amateurverschijnsel, werden niet weggewerkt. Zaken die toevallig of per ongeluk in beeld kwamen mochten ook blijven: "Ik wil net doen of ik een amateur ben, maar ik ben een amateur met een professionele blik," vertelde ze daarover. In deze foto van een bruidje op bed komen de losse, spontaan ogende stijl van fotograferen, het verzadigde kleurpalet in combinatie met de intimiteit en het kijkje in het leven van de gewone burger in de voormalige USSR, prachtig uit. ^{FG}

Tupac Shakur, 1993
 Dana Lixenberg

Sommige foto's zijn onsterfelijk. Ze worden eindeloos in allerlei vormen gereproduceerd. Dit portret van een van 's werelds meest invloedrijke rappers, Tupac Shakur (1971-1996), is zo'n foto. Dana Lixenberg fotografeerde Shakur in 1993 in Atlanta voor het toen net opgerichte *Vibe*. Dat fameuze Amerikaanse hiphop tijdschrift publiceerde al eerder foto's uit haar *Imperial Courts* project, waarin zij wars van alle clichés een warm-menselijk en respectvol beeld geeft van de bewoners van een sociaal woonproject in de wijk Watts in South Central Los Angeles. Met *Vibe* onderhield Lixenberg een langdurige samenwerking, die belangrijk werd voor de ontwikkeling van haar fotografie.

Het scheve hoofd en de van voren dichtgeknoopte bandana dragen bij aan bijzondere vorm en sfeer van dit portret. Uit Tupacs blik lijkt een mix van sympathie en lichte argwaan te spreken: het portret maakt hem stoer en menselijk tegelijk. Het mooiste is, zegt Lixenberg, als een portret zich voor een deel loszigt van de context waarin het is gemaakt en een eigen leven gaat leiden. Wanneer er in het hoofd van de kijker een verhaal ontstaat. En dit portret *ging* een eigen leven leiden: Tupac-fans lieten het eindeloos terugkomen in de vorm van onder meer muurschilderingen, tekeningen, tatoeages, bedrukte T-shirts en andere fan-art. Shakur werd in 1996 om het leven gebracht, een moord die nooit werd opgelost. Hetzelfde gold een jaar later voor de andere beroemde rapper van deze generatie, The Notorious B.I.G. alias Biggie. Ook van hem maakte Lixenberg een portret dat net zo onsterfelijk werd als de man op de foto. ^{FG}





Saskia (Aged 8), 1995
Erwin Olaf

'Taboedoorbrekend', zo werden de zeventien portretten gezien die Erwin Olaf in 1995 maakte van jonge mensen met een geestelijke beperking. De samenleving is immers geneigd om deze groep mensen in het dagelijks leven buiten beeld te houden, en al helemaal niet om ze voor het voetlicht te plaatsen. Olaf nam het uitzonderlijke initiatief door dat laatste nu eens wel te doen, voor deze foto met het meisje Saskia. Geassisteerd door make-up professionals, stilisten en kappers plaatste hij haar als een echte *celebrity* en *full colour* in de schijnwerpers van zijn studio. Van tevoren had hij met ouders en medewerkers van instellingen gesproken om zich ervan te vergewissen dat hij niemand schade berokkende. Dat gebeurde dan ook niet: alle geportretteerden voelden zich trots, blij en soms zelfs blijvend meer zelfverzekerd.

De frisse blauwe, gele, groene en oranje achtergronden verlenen extra levendigheid aan de portretten. Met een type belichting dat in de commerciële fotografie gebruikelijk is, gaf Olaf de modellen een uitstraling alsof ze in een kledingadvertentie figureerden. Doordat hij delen van zijn negatieven verbrandde, ontstond ook in figuurlijke zin een vlammend betoog om positieve aandacht te geven aan deze doorgaans gemarginaliseerde personen. Hij was gegrepen door hun directheid: "De echte shock bij deze foto's zit in hun blikken: ze keken niet naar de camera, maar er dwars doorheen." ^{FG}

Michael Matthews, 1995
Koos Breukel

Onze huid is als een landschap, waarin de sporen van het geleefde leven zijn achtergebleven. Koos Breukel weet als geen ander hoe die sporen in een fotoportret tot uitdrukking kunnen worden gebracht. Hij maakt zijn portretten vaak met een grootformaat camera, zodat elk detail in de huid zichtbaar wordt, daarbij geholpen door een uitgekende belichting – ‘meedogenloos’ zoals soms wordt gezegd maar dat geldt voor de camera, niet voor de fotograaf. Breukel heeft juist een scherp gevoel voor de mens die voor zijn camera poseert, en voor wat de ogen en het gezicht hem vertellen. Zijn foto’s verwijzen niet alleen naar het uiterlijk van de afgebeelde persoon, maar ook naar de kwetsbaarheid van de mens in het algemeen. Je kunt ze daarom zien als een bespiegeling op het bestaan zelf en de ‘menselijke conditie’, de last van het leven die we allemaal moeten dragen. Breukels fotoserie over de Amerikaans-Nederlandse theatermaker, dichter en performer Michael Matthews (1958–1996) maakt dat eens te meer duidelijk. Toen Breukel hem fotografeerde was zijn lichaam al zwak door HIV, en hij overleed korte tijd later. In deze foto is het alsof hij al vertrekkende is, we zien zijn rug met de zwaar aangetaste huid – bijna een vorm van craquelé – en hij draait zijn hoofd nog net even naar ons om, als bij een afscheid. Matthews beschouwde deze fotosessie als zijn laatste performance. FG





Londen, op een koude dag in november. De singer-song-writer Nick Cave heeft een nieuw album gemaakt en daar moet een coverfoto voor komen. Cave wilde per se een studioshoot maar Anton Corbijn nam hem mee naar buiten. Uit een zeer korte fotoserie ontstond naast de beoogde coverfoto ook dit intense portret: donker en rauw. We zien een zanger die weliswaar bekend staat om zijn emotionele vertolkingen van thema's als liefde, geweld, dood en geloof, maar die hier wel heel erg met de wenkbrauwen frons en ook nog wegstijgt – wat op zich al een ongewone pose voor een portret oplevert. Maar Corbijn had het goed aangevoeld, want het betreffende album – *The Boatman's Call* – ging helemaal over de pijnlijke scheiding tussen Cave en zijn liefde de zanger PJ Harvey. Het door de fotograaf met licht en donker gebeeldhouwde, karakteristieke gezicht van Cave straalt weerstand uit. De afgekeerde blik is van iemand die iets niet wil weten.

Anton Corbijn werkte niet alleen met U2, Rolling Stones, Bryan Ferry, Tom Waits, Björk, Nirvana of Bruce Springsteen, maar portretteerde ook artiesten uit andere disciplines zoals Gerard Richter, Marlene Dumas, Allen Ginsberg en Robert De Niro. Bijzonder is dat zijn foto's vaak een monumentaal karakter hebben maar toch niet afstandelijk zijn. Hij laat ons de kunstenaars bewonderen om hun talenten en sympathiek vinden om hun menselijke uitstraling. Zijn portretten zijn sterk verhalend, ze doen soms zelfs aan filmstills denken. Dat hij zich inmiddels ook tot een geliefd en gewaardeerd maker van speelfilms heeft ontwikkeld, was vanuit dat perspectief misschien wel te verwachten. FG



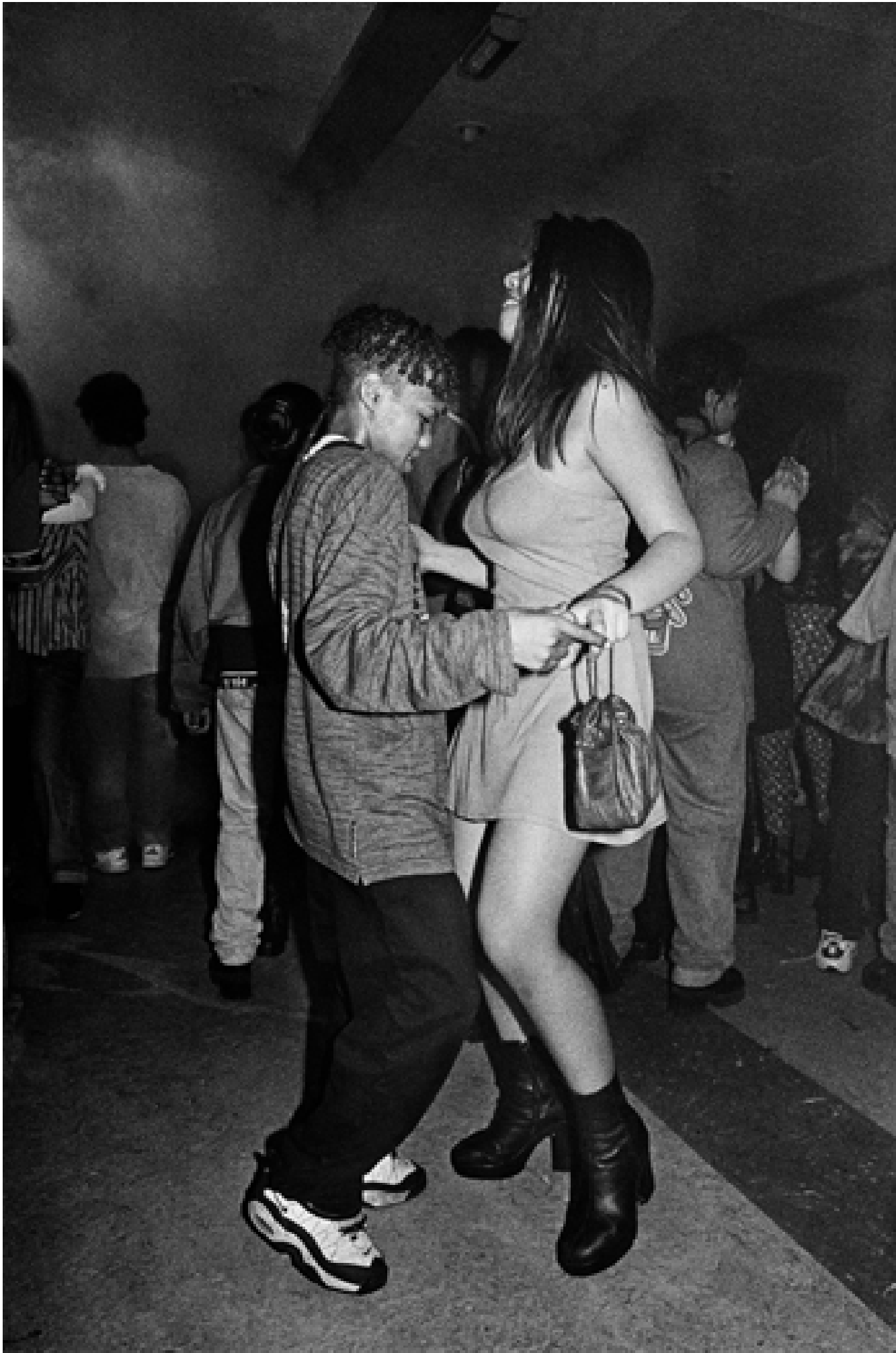
Gouda, D.O.N.K. 2 – Schoonhoven 4,
2-1 (13-04-1996)
Hans van der Meer

Voetbal is geen oorlog, voetbal in zijn oorspronkelijke vorm is een veldje met tweeëntwintig spelers, twee goals en een bal. De ene partij probeert de bal bij de andere partij in het doel te krijgen. Daar krijgen ze negentig minuten voor, met halverwege een korte pauze. That's it. Geen reclame, geen peperdure transfers, geen ijdel gedoe. En geen dramatische close-ups. Fotograaf Hans van der Meer ontwikkelde een eigenzinnige blik op het amateurvoetbal, met humor, een beetje *tongue-in-cheek*. Hij kwam op het onderwerp toen hij op zoek was naar een nieuwe vorm van fotografie. Met zijn foto's wilde hij niet langer nadrukkelijk naar iets wijzen, maar het onderwerp juist diffuser maken. Bijvoorbeeld door de locaties zorgvuldig te kiezen en bewust allerlei toevalligheden in het beeld toe te laten. Of door meer op afstand te gaan staan en niet voor duidelijke gebeurtenissen te kiezen. Zo ontstond tijdens zijn zoektocht een nieuw genre, waarin sport- en landschapsfotografie op een unieke manier samenvallen. Door het gebruik van een middenformaat camera kon hij alles scherp en gedetailleerd afbeelden. Een van de effecten daarvan is dat het oog wordt verleid om door het gehele beeld te dwalen. Zo ontdekt het al dwalend over deze foto de bal, op onwaarschijnlijke hoogte boven een oerhollandse rij populieren. Op de rommelige achtergrond, onbewogen, wat woonhuizen, stallen en een dijkje. Het is een Hollands veld bij uitstek, waar het landschap evenzeer tot de nationale cultuur behoort als een partijtje voetbal. ^{FG}



*Her Majesty Queen Beatrix
of the Netherlands, 15 april 1996*
Jacqueline Hassink

Machtige vrouwen, machtige tafels. Jacqueline Hassink interesseerde zich voor plaatsen waar macht wordt uitgeoefend en de tafel speelt daar vaak een belangrijk rol. Het is de plek waar wordt overlegd, genetwerkt en invloedrijke beslissingen worden genomen. Mensen liet zij weg in haar foto's: het ging haar om de tafel zelf, de vorm, het materiaal, wie precies waar zit en de inrichting als geheel, waaronder de kunstwerken aan muur. Hassink was oorspronkelijk beeldhouwer en haar sterke gevoel voor ruimtelijkheid maakt haar fotografie bijzonder. Over de tafels van machtige vrouwen maakte zij tussen 1996 en 2000 een groot project, getiteld *Female Power Stations: Queen Bees*. Het ging daarin om vrouwelijke CEO's van multinationals, met een apart hoofdstuk over de Arabische wereld. Hassink had een uitgebreid netwerk, onder andere door haar werk voor *The Financial Times*. Zij wist bij de grootste bedrijven binnen te komen en van de belangrijkste vrouwen het vertrouwen te winnen. Het lukte haar toegang te krijgen tot de tafels in hun *boardrooms* en de eettafels bij hun thuis, wanneer deze gedekt waren voor belangrijke gasten. Dat laatste is het geval bij de eettafel van de voormalige koningin Beatrix in het Paleis op de Dam. De gelegenheid was het staatsbezoek van het Noorse koningshuis, het tijdstip 19.30u. Alle kroonluchters branden, de gasten kunnen elk moment binnenstappen. In Hassinks werkboek staat een tekening van de opstelling zoals ze die altijd maakte. Daarop is aangegeven waar de koningin zit, met daarbij de opmerking: "de grootste tafel die ik ooit heb gefotografeerd." ^{FG}



Remy & Suzy, Geerlandthofschool,
Rotterdam, 1997
Carel van Hees

Wel vijf meisjes stonden er te wachten om met de jongen op deze foto te kunnen dansen, want hij danste de sterren van de hemel. Carel van Hees herkende zich in hem, op de dansvloer was hij vroeger ook vaak kleiner dan de meisjes. Maar de reden om de foto te maken was omdat hij in dit beeld vond wat zo kenmerkend is voor het jong zijn: ongemakkelijkheid, passie, schoonheid, verlangen, vitaliteit en het eeuwige spel van de liefde. Niet voor niets wordt wel eens gezegd dat wat Ed van der Elsen voor Amsterdam heeft gedaan, Carel van Hees deed voor Rotterdam. Zijn motief: uitvinden wat het is om hier en nu een jong, menselijk wezen te zijn, het zoeken naar de essenties van het leven en dat wat altijd weer terugkomt. Drie jaar lang fotografeerde Van Hees van 's morgens vroeg tot 's avonds laat het dagelijkse leven van jongeren in zijn multiculturele woonplaats Rotterdam. Van >PLAY maakte hij een meeslepend document in zwart-wit dat de kijker meeneemt langs plekken waar het kloppend hart van de Rotterdamse jeugd zich ophoudt: skateboardtracks, dansavonden, schoolfeestjes, studentenverenigingen, hangplekken, braakliggende landjes, sportclubs en het strand bij Hoek van Holland. Ondertussen verzamelde hij er allerlei stadse geluiden bij en flarden van gesprekken tussen jongeren, over het gevecht met verliefdheid, de veranderingen in je lichaam of de toenemende verantwoordelijkheid voor wat je doet: "Soms denk ik, Jezus, was ik maar drie jaar ouder even," zegt een meisje op de bijbehorende CD, "dan was het tenminste allemaal voorbij." FG

Melanie Bonajo en een onbekende
man, Amsterdam, 1998
Lee To Sang

Toen de To Sang Fotostudio in 1979 zijn deuren opende in de Albert Cuypstraat in Amsterdam introduceerde het een unieke mix van Aziatische en Zuid-Amerikaanse invloeden in de Nederlandse fotografie. Dat was midden in de 'multiculturele' wijk De Pijp en dat maakte de studio tot de meest inclusieve van Nederland. Veel inwoners uit de buurt lieten hier hun portret maken. Daaronder waren opvallend veel Amsterdammers met een Chinese, Koerdische, Marokkaanse, Pakistaanse, Surinaamse of Turkse achtergrond. Eigenaar van deze portretstudio was de in Hong Kong geboren fotograaf Lee To Sang. Het was zijn tweede studio: na zijn verhuizing naar Suriname in 1964 had hij zijn eerste fotostudio in Paramaribo. De populaire fotostudio van Sang stond in een lange traditie van commerciële studiofotografie die al in de negentiende eeuw begint. Gebruikelijk in deze studio's is dat de klant uit verschillende decors en objecten kan kiezen teneinde de foto te verfijnen of zijn of haar persoon de juiste uitstraling te geven. Bij To Sang kon men kiezen uit bijvoorbeeld een waterval, een berglandlandschap of een egale, glossy achtergrond met een opvallende kleur. Met kleine maar vrij dwingend gebrachte aanwijzingen regisseerde de fotograaf vervolgens tot in detail het totaalbeeld. To Sang werd bijgestaan door zijn vrouw HoYuk-Mui en verkocht in zijn winkeltje ook fotografische benodigdheden. Zijn invloed reikte tot aan het werk van de fotografiestudenten aan de Gerrit Rietveld Academie die in de jaren negentig door docent Willem van Zoetendaal steevast naar To Sang werden verwezen om te leren over portretfotografie. Zo ook Melanie Bonajo, die een voorbijganger vroeg om met haar te poseren voor deze trouwfoto. ^{FG}



Muazez, Amsterdam, 1998
 Céline van Balen

“Mooi is iemand die volledig zichzelf is,” stelde Céline van Balen ooit. Haar interesse als fotograaf én als mens gaat uit naar personen die doorgaans niet zo snel in beeld komen, of wier menselijkheid en individualiteit verborgen blijven achter het clichématige beeld dat in de samenleving van hen circuleert. De portrettenserie ‘moslimmeisjes’ is daarvan een goed voorbeeld. Van Balen kwam de meisjes tegen op straat in haar eigen Amsterdamse Dapperbuurt. De hijabs die zij droegen, accentueerden hun gezichten en Van Balen zag dat het allemaal krachtige individuen waren. Om ze te kunnen fotograferen moest ze eerst hun vertrouwen winnen: haar stelregel is dat het slagen van een portret voor driekwart afhangt van de omgang met mensen, en voor een kwart van techniek. Met haar 4 × 5 inch technische camera, die elk detail laat zien, kwam Van Balen dicht bij hun gezichten. Daarbij gebruikte ze net een wat andere lens dan die bij portretfotografie gebruikelijk is. De strakke inkadering, de donkere achtergrond en de brede negatiefrand die zij altijd zichtbaar liet, geven de portretten een dwingend karakter. Hun blikken zijn neutraal, serene zelfs – reden voor sommigen om ze te plaatsen naast de vrouwen in laat-middeleeuwse of vroege renaissanceportretten, zoals van de Vlaamse schilder Rogier van der Weyden. Céline van Balen werkte samen met een fotografisch lab dat zich al lange tijd specialiseert in het maken van analoge fotografische afdrucken voor fotografen die hoge eisen stellen aan kleur en kleurverzadiging, doortekening en textuur. fg



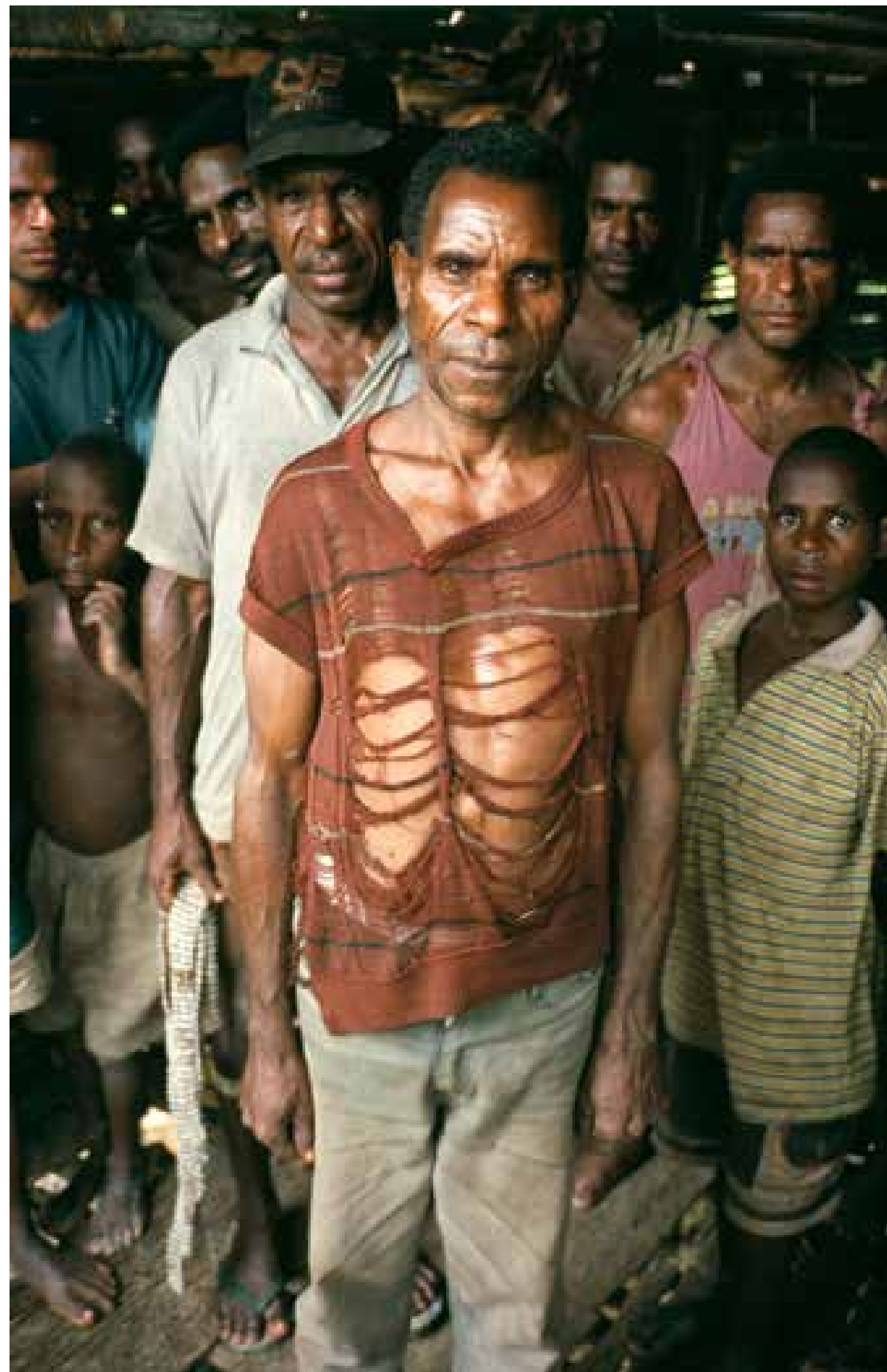


*Röntgenstralen van een Sycoscan
verraden de aanwezigheid van
immigranten in een truck op weg
naar Engeland, Calais, Frankrijk, 2000*
Ad van Denderen

Dit is een 'no go'. Je kijkt naar een foto van een computerscherm waarop een röntgenopname verschijnt. Zichtbaar zijn de contouren van een aantal mensen dat wordt gespot in een container en door de Franse politie zal worden opgepakt. De foto is een van de sleutelbeelden in de fotoserie *Go No Go* die Ad van Denderen in de jaren tachtig en negentig maakte over migratie naar Europa. De titel verwijst naar het moment waarop migranten moeten beslissen of ze wel of niet in de boot stappen, over het hek klimmen of het veld oversteken – en moeten afwegen hoe groot hun pakkans is. Migratie en immigratie als de menselijke en politieke drama's van onze tijd zijn onderwerpen waar documentair fotograaf Van Denderen verschillende reportages over maakte. In 2004 nodigde het Europese Parlement Van Denderen uit om *Go No Go* te komen presenteren.

De komst van het enorme röntgenapparaat, waar hele vrachtwagens met hun containers doorheen kunnen rijden, betekende een keerpunt in de pogingen om de stroom van migranten te stoppen. Nabij Calais ontstond een groot kamp met wachtende migranten. Reportages over de erbarmelijke leefomstandigheden in de 'Jungle van Calais' haalden de internationale pers en hielpen om het migratieprobleem op de agenda van de Europese politiek te krijgen. Het werd later een van de sterkste drijfveren achter de Brexit. Wat er met de mensen in de container op deze foto is gebeurd en waar ze nu zijn, is niet bekend. ^{FG}

Beeldend kunstenaar Roy Villevoeye reisde in 1992 voor het eerst naar de Asmat, een Papoea-cultuur aan de zuidwestkust van het huidige Indonesische Papua, het voormalige Nederlands Nieuw-Guinea. De manier waarop de mensen de schaarse kleding die er was ruig bewerkten met insnijdingen en scheuren en die ook zo droegen, fascineerde hem. De Asmat liepen tot niet lang geleden traditioneel naakt, wat een manier leek om voorwerpen van buiten eigen te maken aan hun cultuur. Niet alleen zag hij daarbij een radicale andere omgang met kleding zoals van de Indonesische settlers in het gebied, die er graag smetteloos bijlopen. Mogelijk was deze omgang ook een manier om aan te sluiten bij de traditie waarin de eigen huid met gelijkvormige ingrepen wordt bewerkt. In opdracht van het toenmalige Museum voor Volkenkunde in Leiden begon Villevoeye in 1998 een aantal bewerkte T-shirts te verzamelen. Omdat de T-shirts en de manier waarop die zijn bewerkt onlosmakelijk verbonden zijn met de drager, maakte hij telkens een portret wanneer en waar hem een shirt werd aangeboden. Alo Befak bood een bijzonder T-shirt aan waar van de bewerking doet denken aan het ribbenkastmotief op de lokale houten voorouderbeelden. Zo komen noties van culturele traditie en vernieuwing hier bij elkaar zonder dat daar een eenduidige betekenis uit ontstaat. De houding en uitstraling van Befak zijn ontspannen en verstill, maar met al die naar de camera gerichte blikken bevraagt dit portret toch op een dwingende manier de gebruikelijke clichés over 'niet-westerse volken' die nog steeds in Nederland rondgaan. ⁶⁶



Geësceneerde fotografie tweepuntnul of een schitterend ongeluk? Onder andere met deze foto won Elspeth Diederix de Prix de Rome 2002. Het is een stilleven in de beste Nederlandse tradities van het geschilderde stilleven: een alledaags tafereel met een onderliggende, symbolische betekenis – als je die erin wilt lezen dan, want verplicht is dat niet. Je mag de foto ook gewoon mooi of raar vinden. Je kunt de foto als een detective ontleden, of er een verhaal op baseren. Je kunt eruit afleiden hoe de kunstenaar werkt, of wat voor persoon zij is. Je kunt de gemorste melk zien als een verwijzing naar de zonde, of naar de onvoorspelbaarheid en vergankelijkheid van het leven. Diederix behoort tot een generatie fotografen die in de jaren negentig opkwam en succes had met kleine ensceneringen van alledaagse situaties. Zij werkten in kleur en nog voornamelijk analoog. Opmerkelijk was hoe schijnbaar probleemloos zij wisten te schakelen tussen opdracht- en autonoom werk. Foto's gemaakt als illustratie of voor advertenties en campagnes vonden regelmatig ook een weg naar de galeriewand. Het werk van deze jonge fotografen stimuleerden een nieuwe generatie kunstverzamelaars. De alledaagse lichtheid en poëzie in de stilleven van Elspeth Diederix doen soms denken aan het werk van Marijke van Warmerdam; de inventiviteit en het rijke kleurgebruik aan dat van Viviane Sassen. ⁶³





'Freya' heette de witte merrie in het midden van deze compositie, een van de meest opvallende nieuwsfoto's van 2006. Freelance fotojournalist Laurens Aaij maakte de opname in het Friese Marrum, waar zo'n tweehonderd paarden door hoog water na een storm waren komen vast te zitten op een dobbe in de Waddenzee. Het drama van de paarden was dagenlang in het nieuws, het hele land leefde met de dieren mee. De reddingsoperatie slaagde uiteindelijk doordat de kudde met lokpaarden naar land kon worden geleid. Voor vijftig dieren was het echter te laat. Aaij voer mee met een brandweerbootje en kon de foto van relatief dichtbij maken. Door van de opvallend witte, 'eenzame' merrie de hoofdpersoon te maken binnen een verder eenkleurige massa, werd het voor het publiek gemakkelijker om zich met de dieren te identificeren. Dat was anders geweest wanneer hij, zoals veel verslaggevers dat deden omdat het moeilijk was erbij in de buurt te komen, de paarden van veraf had gefotografeerd. Dergelijke beelden lieten de situatie duidelijker zien, maar brachten de emotie niet over. In 2007 won Aaij met deze foto de Zilveren Camera voor de beste nieuwsfoto van het jaar. De jury sprak van het Rembrandteske licht in de foto. Daarmee werd – waarschijnlijk onbedoeld – duidelijk dat de Marrum-foto symbool kon staan voor twee ontwikkelingen die de laatste decennia hand in hand gaan: de veresthetisering van de persfotografie en de verschuiving in de verslaggeving van feiten naar emotie. ^{FG}

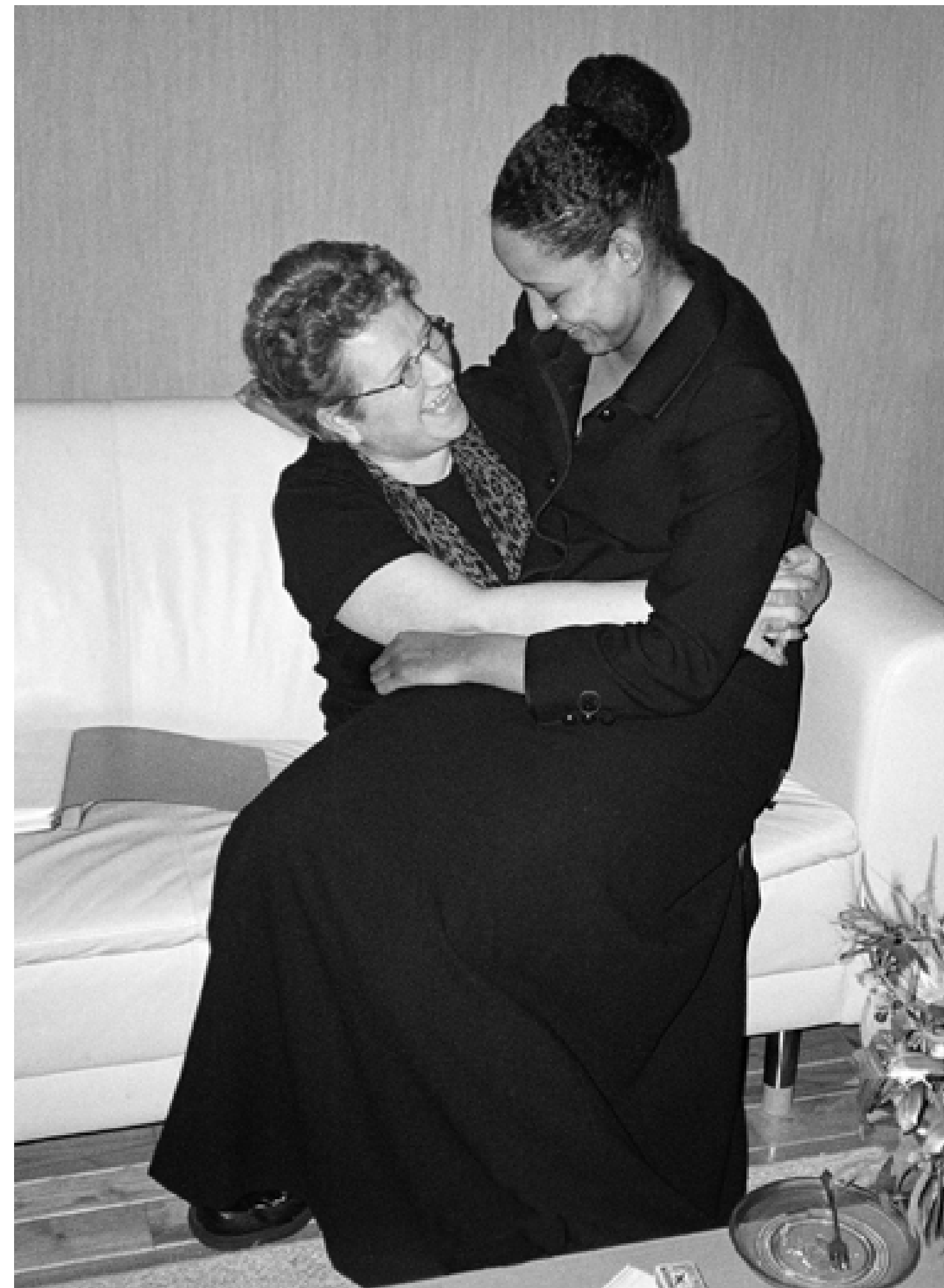
*Related: A Photographic
Performance, 2007*
Sara Blokland

Is de jonge vrouw niet veel te groot om op de schoot van de oudere te zitten? Het ziet er wel naar uit, maar aan de andere kant lijkt het geen probleem: ze lachen allebei en de oudere vrouw houdt de jongere omarmd. Op het eerste gezicht is dit een persoonlijk, intiem moment tussen twee mensen, die vertelt dat zij blij zijn met elkaar. Misschien is er iets te vieren, op tafel staat nog een leeg gebakshoteltje naast een bosje bloemen.

De jonge vrouw is de kunstenaar zelf en de oudere vrouw is haar moeder. Niettemin is ze geladen met diepere betekenissen voor wie weet dat Sara Blokland in haar werk haar relatie tot haar familie en familiegeschiedenissen onderzoekt. Suriname, koloniale erfenissen en joodse identiteit staan daarin vaak centraal. Als beeldend kunstenaar, onderzoeker en curator werkt zij met persoonlijke en historische fotoarchieven, die zij samenbrengt met tekst en video in ruimtelijke installaties.

Door op de schoot van haar moeder te gaan zitten en daar een foto van te nemen, benadrukt Blokland hun relatie. Vandaar de term 'performance' in de titel, die duidt op een bewuste artistieke handeling met een symbolische betekenis, namelijk dat zij met elkaar zijn verbonden langs genetische, culturele en historische lijnen. Familiefotografie vertelt doorgaans het verhaal van die verbondenheid.

Deze foto is van een vluchtig en bijna alledaagse moment, en toch weet Blokland met dit ene beeld een complex web van relaties op te roepen tussen identiteit, geschiedenis en cultuur in onze postkoloniale samenleving. ^{FG}



'Compositie met man en kind,' zo zou je deze foto kunnen noemen. Het is een vreemd beeld, bijna een sculptuur, en je vraagt je af hoe de man zo kan blijven staan en het jongetje zo kan blijven liggen. De titel *D.N.A.* verwijst naar de mogelijkheid dat dit vader en zoon zijn, en dat hun bloedband hier centraal staat. Het beeld ontstond aan de kust van Ghana, in de buurt van Fort Elmina. Dat was vanaf de zeventiende eeuw een doorvoerplek voor vele tot slaaf gemaakte Afrikanen in de transatlantische slavenhandel. Met andere woorden, het beeld spreekt ook van overerving van geschiedenis. Het staat symbool voor tijden en gebeurtenissen die achter ons liggen maar toch deel uitmaken van wie we zijn. Dit 'erfelijk materiaal' kan zowel een last zijn die wij onvrijwillig meedragen, als een bron van trots en 'beloning'.

Sassen bracht haar kinderjaren gedeeltelijk door in Kenya, waar haar vader werkzaam was als arts. In 2008 koos zij juist deze foto voor de cover van haar allereerste fotoboek, *Flamboyant*. Hierin en in ander werk van haar hand keren Afrikaanse motieven regelmatig terug. Sassen is actief als autonoom én als modefotograaf. In veel van haar foto's spreken krachtige kleuren en diepe schaduwen. Vorm en inhoud balanceren daarbij op de rand van abstractie. Zo laat ze ons nadenken over het realisme van de fotografie, dat bij haar een sterke poëtische kant heeft. ^{FG}





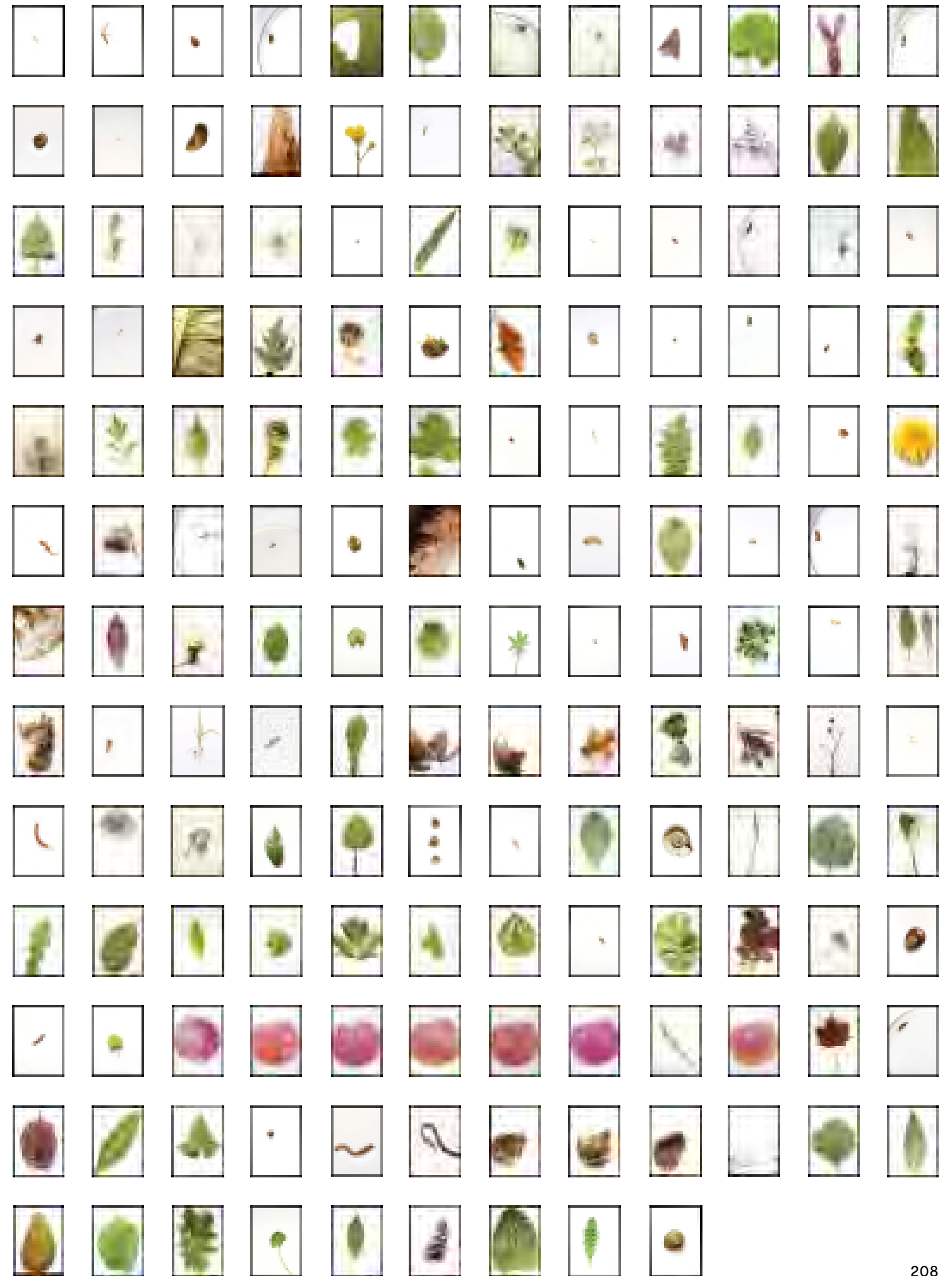
Een pasfoto is bedoeld ter identificatie van een persoon.
 Alleen als een foto aan alle criteria voldoet, wordt de foto goedgekeurd voor identificatie.
 Van de gemaakte 39 pasfoto's zijn er 20 afgekeurd.

- | | | |
|---|--|---|
| 1. Formaat pasfoto: 35mm x 45mm | 14. Egale achtergrond | 28. Mond gesloten |
| 2. Breedte: ooraanzet tot ooraanzet tussen 16mm en 20mm | 15. Eenkleurige achtergrond | 29. Ogen volledig zichtbaar bij het dragen van een bril |
| 3. Lengte: kin tot kruin min. 26mm, max. 30mm | 16. Geen kleurverloop in achtergrond | 30. Volledig doorschijnende glazen van een bril |
| 4. In kleur | 17. Voldoende contrast tussen hoofd en achtergrond | 31. Geen verstorende reflectie door een bril |
| 5. Goedgelijkend | 18. Hoofd onbedekt | 32. Geen schaduw van een bril |
| 6. Natuurlijke weergave | 19. Gezicht volledig zichtbaar | 33. Gelijkmatic belicht |
| 7. Scherp, voldoende contrast en gedetailleerd | 20. Ogen volledig zichtbaar | 34. Geen onder- of overbelichting |
| 8. Onbeschadigd | 21. Hoofd recht naar voren | 35. Geen schaduw in het gezicht of in de achtergrond |
| 9. Geen kopie | 22. Ogen op een horizontale lijn | 36. Geen reflectie in het gezicht |
| 10. Niet bewerkt | 23. Hoofd niet gekanteld | 37. Geen reflectie door accessoires |
| 11. Afgedrukt op hoogwaardig, glad fotopapier | 24. Schouders recht | 38. Hoofd volledig afgebeeld |
| 12. Minimaal 400 dpi resolutie | 25. Geen zichtbare ondersteuning | 39. Hoofd gecentreerd afgebeeld |
| 13. Lichtgrijze, lichtblauwe of witte achtergrond | 26. Neutrale blik | |
| | 27. Recht in de camera kijken | |

De pasfoto is sinds jaar en dag het bewijs dat jij het bent. De beambte die je paspoort, rijbewijs, studentenkaart, zwempasje of vaarbewijs controleert, ziet aan de pasfoto dat de identiteit op de ID inderdaad hoort bij de persoon die hem toont. Sinds een aantal jaren heeft de pasfoto er echter een andere functie bijgekregen. Ze is er niet alleen meer om te voorkomen dat iemand anders zich kan voordoen als jou. Met het voortschrijden van de techniek – met name de automatische gezichtsherkenning – moet de pasfoto er nu ook voor zorgen dat de computer je gefotografeerde gezicht kan herkennen. Sinds 2007 moet een pasfoto voor een officieel document in Nederland om die reden voldoen aan 39 verschillende criteria. Om de fotograaf houvast te bieden, publiceert de Rijksdienst voor Identiteitsgegevens een richtlijnenformulier, het zogenaamd Fotomatrix Model, waarvan inmiddels ook een versie voor 2020 verscheen.

Popelier is gefascineerd door onze omgang met beeld in het internettijdperk. Nadat hij een keer in de bus was geweigerd omdat de chauffeur zijn pasfoto niet vertrouwde, besloot hij een werk te maken over de kloof tussen het beeld dat hij van zichzelf heeft en hoe de overheid hem ziet.

Popelier liet bij 39 verschillende fotostudio's een pasfoto maken die aan de 39 officiële regels moest voldoen. Bij elke opname probeerde hij, haast onmerkbaar voor de fotograaf, van de regels af te wijken door bijvoorbeeld net iets anders te kijken, zijn hoofd ietsje scheef te houden of niet recht te zitten. Resultaat: 20 foto's kwamen niet door de toets. Ze werden elk om een andere reden niet door het systeem geaccepteerd als een correcte weergave van Willem Popelier. ^{FG}



*Perceel nr. 235. Encyclopedie
van een volkstuin, 2010*
Anne Geene

In haar befaamde boek *Over fotografie* uit 1977 stelde de Amerikaanse schrijfster Susan Sontag het al: fotografie versnipperd de wereld in eindeloos veel visuele fragmentjes. En niet alleen dat: door de overweldigende hoeveelheid foto's die wij dagelijks zien, *wennen* we daar ook nog eens aan. We kunnen zonder problemen naar die miljarden stukjes van de werkelijkheid kijken zonder hun onderlinge verband te kennen. Het lijkt erop dat Anne Geene deze gedachte over het medium radicaal heeft toegepast in haar werk over 'perceel nr. 235': een volkstuin van de Vereniging Eigen Hof in Rotterdam. Met engelengeduld heeft zij elk plantje, elk blaadje, elk steentje, elk insect en elke vogel apart met de camera gedocumenteerd en op vorm gesorteerd. Dat resulteerde in een uiterst gedetailleerde, encyclopedisch te noemen inventarisatie van alles wat een volkstuin tot een volkstuin maakt, met uitzondering van het verband tussen alles. Haar methode is daarmee een knipoog naar de achttiende-eeuwse 'encyclopedisten', een filosofische stroming die voortkwam uit de Verlichting en was gestoeld op de aanname dat complete en objectieve kennis van de wereld mogelijk is. De fotografie, een uitvinding van de eeuw daarna, paste goed in dat ideaal van de objectieve kennisvergaring. Dat de mythes van 'objectiviteit' en 'waarheid' nog steeds aan het medium kleven, is precies waar Anne Geene gebruik van maakt. Haar werk sluit daarmee aan bij dat van een generatie fotografen en beeldend kunstenaars die een conceptuele werkwijze combineert met een kritische, soms ook humoristische blik op gebruik van fotografie in heden en verleden. FG



Vijf seconden, twee frames: meer had Ilja Meefout niet om dit dubbelportret van de beroemde hiphopartiest Snoop Dogg te maken. Geen fotograaf was het tot dan toe gelukt om hem zo natuurlijk te fotograferen.

Meefout groeide op de Bijlmer, zoals hij zegt tussen de flats, het beton, de garages, de junkies en de dealers. Op zijn achtste was hij al een hiphopfan. In de hiphopsterren herkent hij de jongens met wie hij opgroeide. Hij kent de achterstandsbuurten waar zij vaak vandaan komen. Daardoor lukt het hem om ze zonder sterrenstof in een natuurlijke pose te portretteren. Meefout leerde zichzelf fotograferen, op straat. Als je jong bent begint het voetballen en rappen ook op straat. Je hebt er niet veel bij nodig, dat is wat de drie met elkaar verbindt.

Hij werd de toonaangevende hiphopfotograaf van Nederland. Heel bewust wil hij met zijn fotografie bijdragen aan de strijd tegen racisme en discriminatie. Hiphopartiesten worden in de media vaak clichématig neergezet.

Het verhaal achter de foto: Snoop Dogg had eerder een nummer van De Jeugd van Tegenwoordig gespeeld. Ze zouden elkaar een keer ontmoeten, na een concert. Snoop Dogg zou bij die gelegenheid heel even burgemeester van Amsterdam worden. Burgemeester Job Cohen zou hem de ambtsketting omhangen. Op het laatste moment ging dat allemaal niet door, maar Snoop Dogg had zijn Ajaxshirt al aan en een joint opgestoken. Ilja Meefout greep zijn kans. Eén close-up, puur en op zichzelf staand, en één met de context van Ajax en Amsterdam. In dit tweeluik komt alles samen. FG

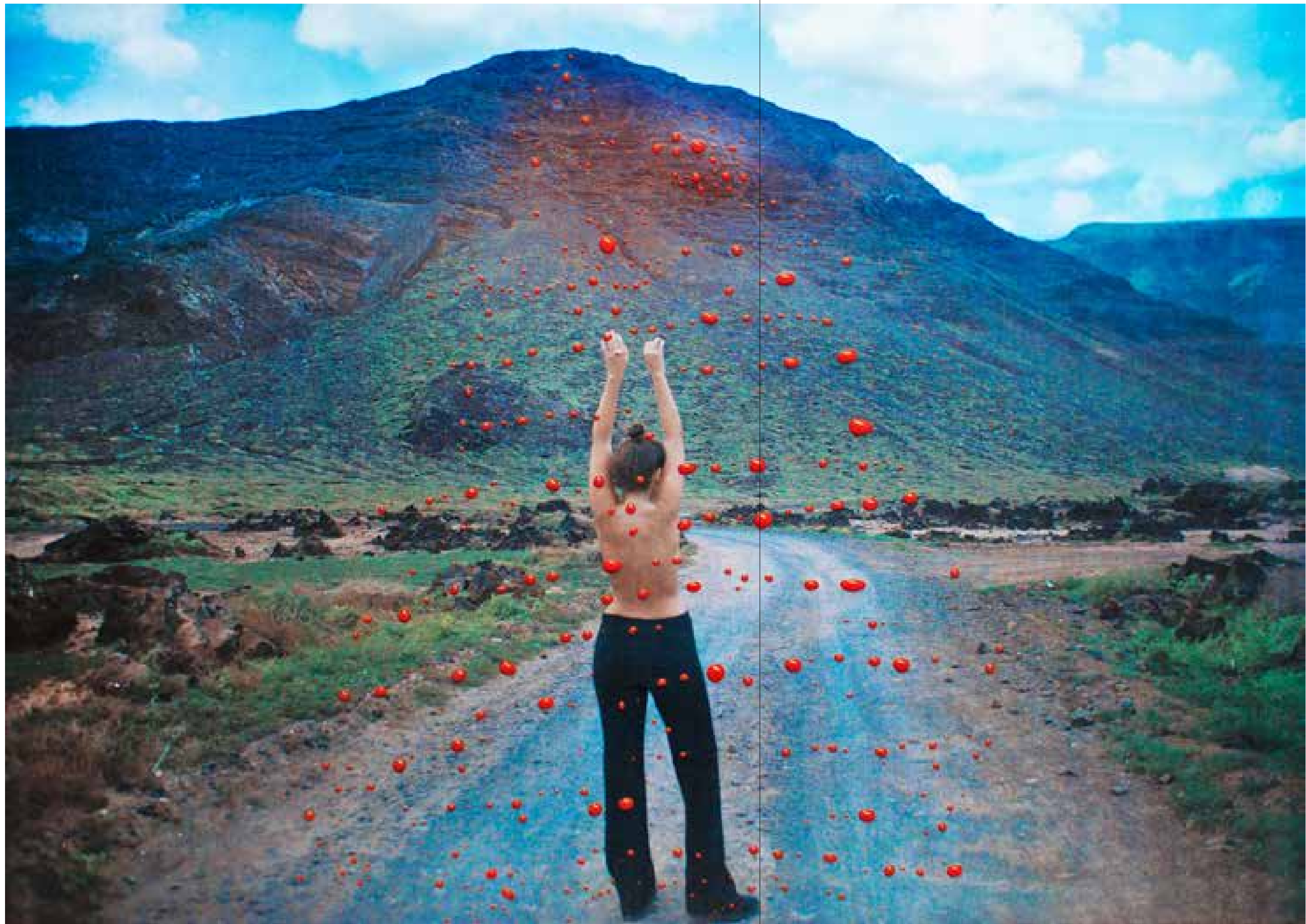


Neutral (openhearted), 2015
Anouk Kruithof

Tot op zekere hoogte zijn wij allemaal digitale piraten, stelt Anouk Kruithof. Op het World Wide Web 'kapen' we immers voortdurend beelden die niet van onszelf zijn.

Ook de foto in deze fotosculptuur is gekaapt. Het gaat hier om een bewijsstuk in de vorm van een in beslag genomen ID-card van een wapensmokkelaar die de Amerikaanse Transportation Security Administration TSA op Instagram heeft geplaatst. Om privacyredenen werd het onherkenbaar gemaakt. Kruithof maakte er een screenshot van en verwerkte die tot een unieke sculptuur in een reeks van zeven. Met vele andere werken van haar hand vormen die de neerslag van Kruithofs even persoonlijke als kritische reactie op onze omgang met beeld in het digitale domein. Fotografie, sculptuur, collage en performance komen in haar werk daarbij telkens op verrassende manieren samen.

De *Neutral*-fotosculpturen maken deel uit van het project *#EVIDENCE* waarvoor Kruithof promotionele beelden gebruikte die overheidsinstanties, educatieve instellingen en grote bedrijven in de Verenigde Staten op Instagram plaatsten. Kruithof liet zich inspireren door een befaamd fotoboek uit 1977 dat dezelfde titel droeg: 'Bewijs'. De auteurs Mike Mandel en Larry Sultan gebruikten utiliteitsfoto's uit vergelijkbare bronnen die buiten hun oorspronkelijk context een visueel verhaal vertelden over de toekomst van Amerika. Aan de hand van 650 screenshots van 53 verschillende Instagramaccounts vervaardigde Kruithof haar eigen project in de vorm van uiteenlopende driedimensionale fotowerken, waarin zij thema's aankaart als privacy, bewijslast, sociale media en ethiek. Het koel-abstrakte karakter daarvan vindt tegenwicht in het feit de kunstenaar elke sculptuur een eigen menselijke karaktertrek gaf. Zo is deze *Neutral* 'openhartig'. ⁶⁶



Vaak leggen foto's iets vast, soms maken ze iets los. Dat laatste is wat Sanja Marušić nastreeft met deze kleurrijke foto waarin een jonge vrouw in een frisblauw landschap een rode douche neemt. Met haar droomachtige beeld nodigt ze ons uit om de dagelijkse werkelijkheid even te vergeten. Ze vraagt ons om te geloven in de onwerkelijke werkelijkheid van dit beeld: kom binnen en laat je meenemen in een surrealistisch landschap. "Ik zou het fijn vinden als mensen in zo'n beeld zichzelf even kunnen loslaten, wegdromen in een andere wereld," stelt zij. Haar fotografie is een vorm van escapisme, van ontsnappingskunst. Het doel is de geest voor even te bevrijden. Marušić maakte ze door bijvoorbeeld verschillende foto's digitaal te combineren met de knip- en plaktoetsen van Photoshop. Soms zoekt ze bijzondere landschappen op die de basis kunnen vormen voor verdere bewerking, zoals hier op het vulkanische eiland Lanzarote. Dan plaatst ze zichzelf in het beeld, gekleed in zelfgemaakte kostuums en met sculpturen die ze speciaal hiervoor vervaardigt. Door het zo ontstane beeld in te kleuren met verf en dan weer opnieuw te fotograferen, ontstaat er een gelaagdheid die in een lange traditie van fotografische beeldmanipulatie staat, maar die toch weer heel eigen is door het expressieve en uitbundige karakter ervan. ^{FG}

Palm Springs, The Family Visit.
Portrait #1, the Niece, 2018
 Erwin Olaf

“Een aanhanger van Photoshop”, zo noemde Erwin Olaf zich eens. Met dat beeldbewerkingsprogramma stileert hij zijn foto's tot in het kleinste detail. Dat komt in dit meisjesportret goed naar voren. Alles aan haar is perfect, tot de fijne haartjes van haar wollen trui en de manier waarop haar lokken daarop vallen. Zij werd het boegbeeld van de fotoserie. Olaf is afkomstig uit de 'geënceneerde school', een stroming in de jaren tachtig waarin het fotograferen van heel precies in de studio vervaardigde taferelen populair was. Met de introductie van digitale technologie ontstond de mogelijkheid tot uitgebreide nabewerking oftewel 'post-production'. Olaf maakt daar inderdaad gretig gebruik van. Zijn einddoel daarbij is alleen niet de perfecte techniek, maar het verhaal.

Net als bij eerdere series van zijn hand gaat het ook hier over relaties tussen mensen, over gevoelens die vaak onderhuids blijven, maar niet onopgemerkt – vandaar de spanning of zo je wilt bijzondere leegte in een portret als dit. Die wordt door hem echter niet expliciet gemaakt: als kijker maken we ons eigen verhaal. Maar de fotograaf-regisseur bepaalt wel heel nauwkeurig de toon en de sfeer. En die zijn niet vrolijk of opgewekt. Niet toevallig koos Erwin Olaf Palm Springs als locatie voor de serie. Dat was ooit een paradijselijke oase in de Californische woestijn, met palmbomen, fraaie villa's en zwembaden. Maar het vervuilde en verrommelde en werd tot een symbool van een vervlogen Amerikaanse droom – of misschien wel een droom van ons allemaal, als we de blik van het meisje in het groen mogen geloven. ^{FG}

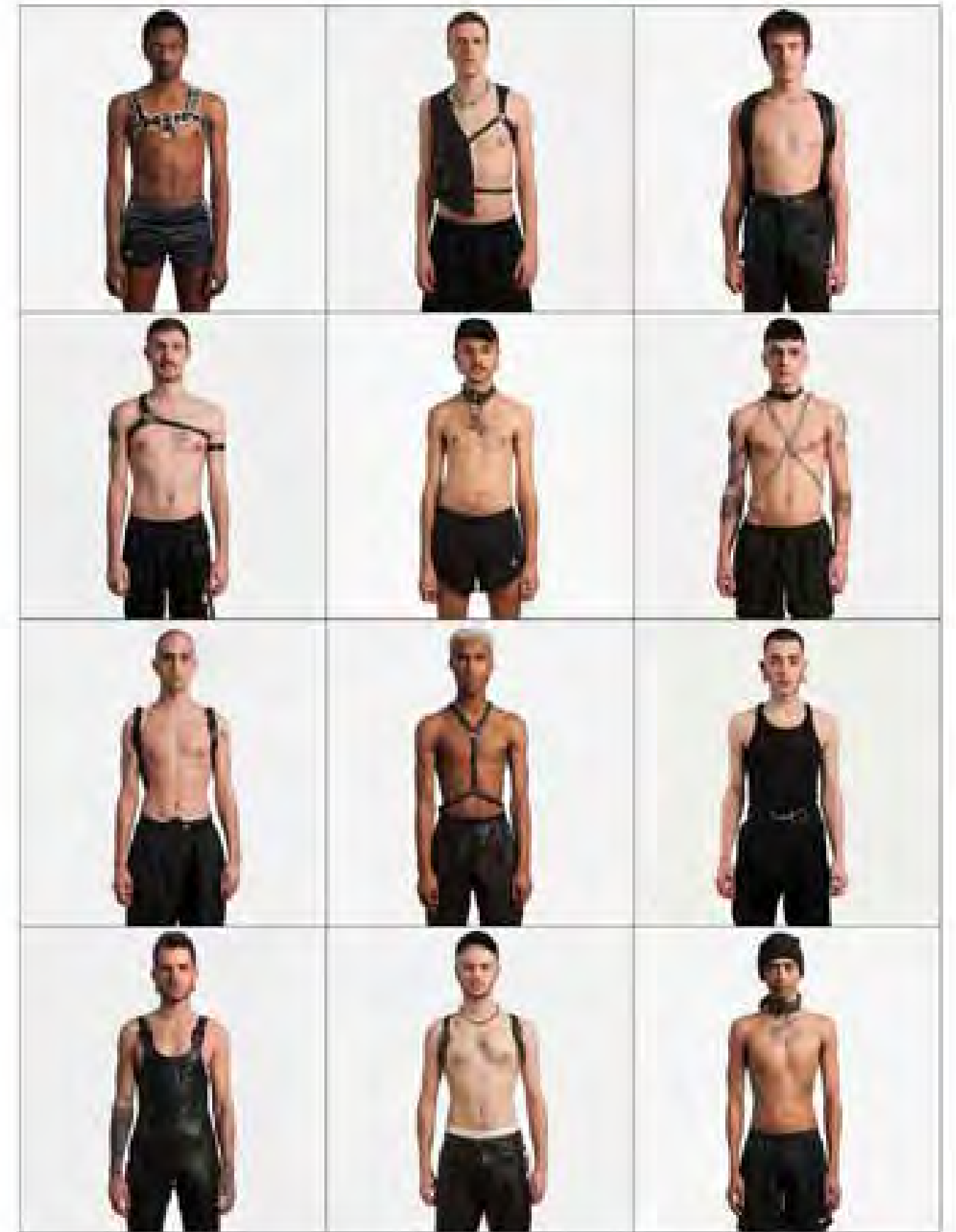




*Societies, Document Nederland,
Rijksmuseum, Rotterdam, 2018*
Stacii Samidin

Als het aan Stacii Samidin ligt, kan deze foto ons 'herprogrammeren'. Hij bedoelt daarmee: de clichés doorbreken die wij allemaal met ons meedragen. Samidin gebruikt de term wanneer het gaat over een ontmoeting van een mens met een ander mens, een bijna intimiderende beleving die heel echt is, terwijl je in je hoofd het gevecht aangaat met het stereotype beeld van die ander. Dat beeld moet worden doorbroken. Van de ontmoeting met andere gemeenschappen heeft hij zijn levenswerk gemaakt. 'Societies' noemt hij zijn Grote Fotoproject. Hij reisde ervoor naar onder andere Ambon, Berlin, Chendu, Dakar, Kingston, Los Angeles, Paramaribo en Parijs. Daar fotografeerde hij niet bij de toeristische trekpleisters maar in de moeilijke wijken, de banlieus en de achterbuurten – en de mensen die in vaak hechte en gesloten gemeenschappen achter een muur van vooroordelen leven. 'Societies' is begonnen in Samidins geboortestad Rotterdam, in een tijd dat hij zelf in zo'n gemeenschap leefde. De fotografie haalde hem daaruit, het werd zijn nieuwe leven en belangrijkste gereedschap om zichzelf en anderen te 'herprogrammeren'. Voor de jaarlijkse foto-opdracht Document Nederland van het Rijksmuseum fotografeerde hij het Nederlandse café. Dat begrip nam hij ruim op: niet alleen interieurs maar ook de mensen, de objecten en alles eromheen. Deze foto komt uit die opdracht en laat dat goed zien. Ze draagt allerlei connotaties in zich met andere steden, andere jongeren en ook andere foto's. Samidin maakte hem in de bekende Rotterdamse uitgaansstraat Witte de With. Het eigenlijke onderwerp, café Wunderbar en cultuurcentrum Worm, is op de achtergrond zichtbaar. FG

De camera is het instrument bij uitstek om de wereld visueel op te knippen en opnieuw te ordenen. Of om anders niet zo duidelijke patronen zichtbaar te maken. De in twaalf vakjes verzamelde personen in dit fotowerk kennen elkaar waarschijnlijk niet. Hun portretten werden gemaakt en gerangschikt door een fotograaf en een styliste. Versluis en Uyttenbroek waren – en zijn nog steeds – gefascineerd door de stijl waarin mensen zich kleden, als uiting van hun sociale identiteit binnen de publieke ruimte van de grote stad. In Rotterdam vanaf 1994 en later ook Casablanca, Londen, New York, Parijs en Rio de Janeiro spotten zij telkens twaalf vergelijkbaar geklede individuen. Die werden naar de fotostudio uitgenodigd met de vraag om voor de fotosessie toch vooral niets anders aan te trekken. Zo werd de bonte mix van culturen en subculturen die elke grote stad rijk is, door het duo strak geordend en in fotografische vorm vastgelegd. Ze bedachten er de naam *Exactitudes* voor, de samentrekking van exact en attitude, wat houding of pose betekent. Het hier gekozen beeld is nummer 156 in het uitgebreide collectie van inmiddels meer dan honderdzeventig *grids*. *Exactitudes* maakt duidelijk dat iedereen binnen dit individualistische tijdsgewricht wel bij een of andere (sub)groep hoort of wil horen: Gabberinen, Gameboys, Moroccies, Rasta's, Ruitjesnichten, Sport Goths, E-boys/ E-girls op TikTok, enzovoorts. Bijzonder daarbij is, dat het niet om officieel of anderszins 'erkende' identiteiten gaat, maar groepen die Ari Versluis en Ellie Uyttenbroek enkel op het oog signaleren. Zou je ook meedoen? ^{FC}

156. *Good Morning Berlin – Berlin, 2018*



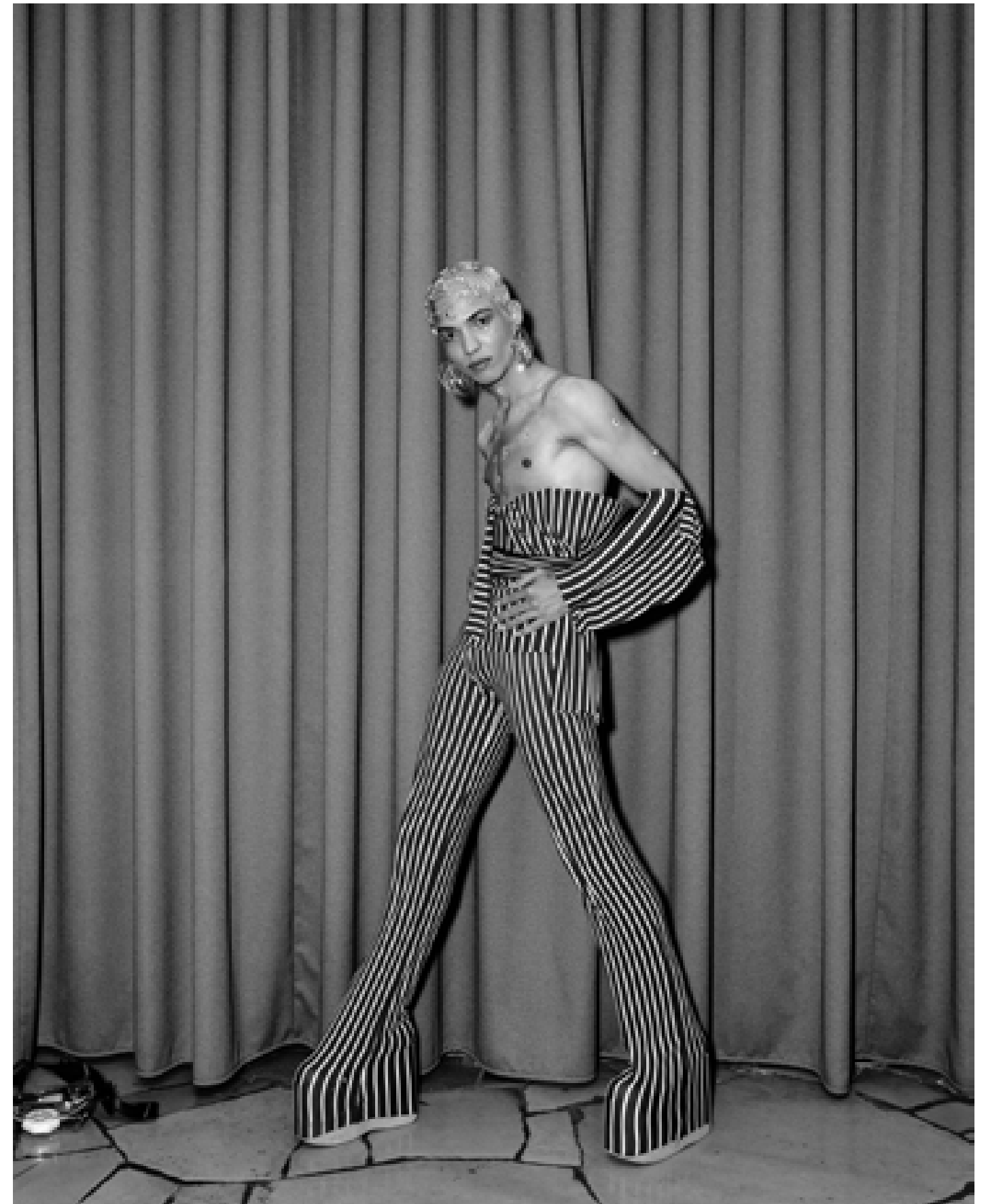
Stel, de wereld heeft uit zichzelf geen kleur. Hoe zou je haar dan inkleuren? Het is een vraag die bij bewoners van twee kleine eilanden in Micronesië, in de Stille Oceaan, niet vreemd zal overkomen. Door een erfelijke aanleg, achromatopsie geheten, zijn velen van hen namelijk slechtziend, extreem gevoelig voor licht of ontberen kleurzicht. Zij zien de wereld als een zwart-wit foto. Voor hen is 'kleur' niet meer dan een woord.

Sanne de Wilde reisde naar de eilanden Pingelap and Pohnpei om deze gemeenschappen te fotograferen. Daarbij experimenteerde zij met zwart-wit- en infraroodfotografie tot voorbij het punt waarop zij nog controle had over het resultaat. Aan leden van de Nederlandse organisatie voor achromatopsie vroeg zij om haar foto's in te kleuren. Zij deden dat met pigmenten waarvan zij de kleuren vanzelfsprekend niet konden herkennen. Het project leverde een visuele droomwereld op die aanzet tot nadenken over hoe relatief 'zien' kan zijn. Het werk wil zo de deuren openen naar de acceptatie van andere zienswijzen. Deze fraaie opname van een van de idyllische eilandjes is niet bewerkt. De kleur – voor zover je in staat bent die te zien – is de juiste. De foto is slechts gemaakt in een ander deel van het lichtspectrum dan je bent gewend.

De titel van het fotoproject ontleende De Wilde aan het boek *The Island of the Colour-blind, and Cycad Island* uit 1997 van Oliver Sacks. Deze befaamde Britse neuroloog interesseerde zich in de werking van onze hersenen en in het bijzonder allerhande opvallende afwijkingen van wat wij doorgaans als 'normaal' beschouwen. FG

Opulence, Ritchy Princess of the House of LaDurée at the 'On The Cover of Vogue' Ball under direction by Zueira Mizrahi, Berlin, 2018
Dustin Thierry

Pose: het snijvlak tussen wie je bent, of wilt zijn, en degene die kijkt. De pose is de esthetiek van het zelf, de zichtbare uitdrukking van de manier waarop geest en lichaam één zijn. De pose van Ritchy Princess of the House of LaDurée accentueert het fraaie gestreepte pak en de middels plateauzolen verlengde benen. Thierry plaatste haar op een podium, een virtuele cover van *Vogue*, om met zijn camera aandacht aan het kleinste detail te geven, van het sieraad om het hoofd tot de op het blote bovenlijf geplakte gems. De stand van de benen is stevig en zelfverzekerd, maar het iets naar beneden gebogen hoofd heeft iets vragends en onzeker, het laat ook kwetsbaarheid zien. Dit bijzondere portret is gemaakt tijdens een bijeenkomst van de Berlijnse Ballroom scene, waar de vaak geracialiseerde LGBTQI+ gemeenschap zich middels mode, make up en 'attitude' veilig kan uiten. Het laat zich lezen als een stijlvolle presentatie in de taal van een *fashion shoot* én als een impliciete kritiek op een samenleving die deze personen en identiteiten structureel buitensluit. Dat dit event plaatsvond in het gerenommeerde fotomuseum C/O Berlin tijdens een tentoonstelling van Irvin Penn, was volgens Thierry van monumentale betekenis voor de emancipatie van de groep. De titel *Opulence* – 'weelde' – sluit nauw aan bij zijn ambitie om met zijn camera de LGBTQI+ gemeenschap op een respectvolle wijze zichtbaar te maken. Het werk is een ode aan zijn overleden broer en aan alle mensen die hun seksuele identiteit nog altijd niet vrijuit kunnen beleven. Daarom is het speciaal in Japan gedrukt met de verrijkende collotypie-techniek. FG



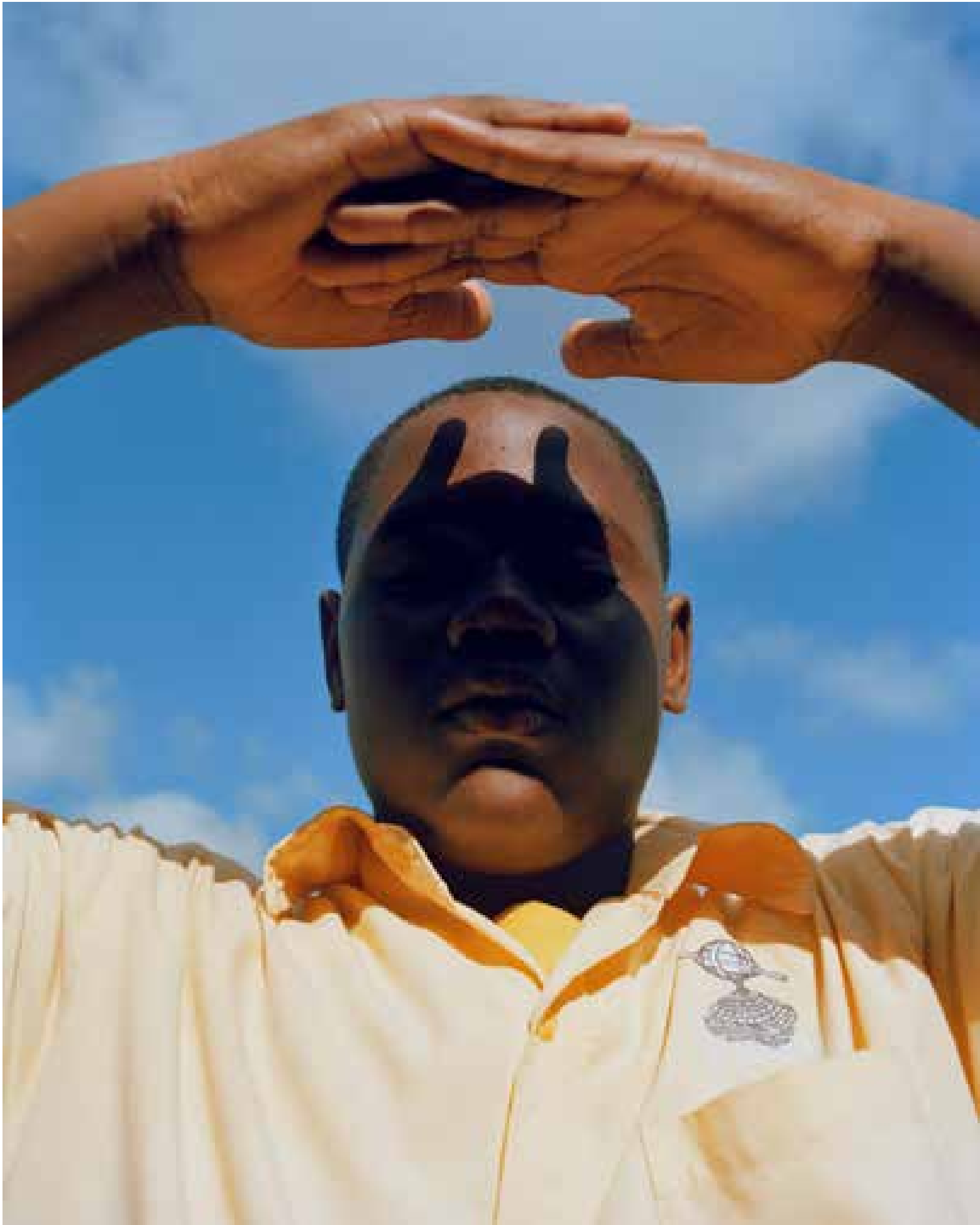
New Dutch Views #12,
The Netherlands, 2018
 Marwan Bassiouni

“We delen allemaal hetzelfde uitzicht,” schreef Marwan Bassiouni bij dit werk.

Gedurende meer dan een jaar reisde hij door Nederland om vanuit moskeeën in verschillende steden het uitzicht uit het raam te fotograferen. Telkens fotografeerde hij er een stukje van het interieur rondom het venster bij. Het gebouw bleef verder onzichtbaar.

Eerder had hij ervaren hoezeer deze werelden binnen en buiten los van elkaar staan. De twee geloofswerelden laten zich in het publieke domein en de media niet soepel bij elkaar brengen. Behalve misschien met de camera: Bassiouni's uitspraak klinkt als een poging tot verzoening. Hoe nodig die laatste is, moge blijken uit het vertrouwen dat hij moest zien te winnen om zelfs als moslim toestemming voor het fotograferen te krijgen, en uit zijn besluit om toch maar niet te vermelden waar de moskeeën precies staan. Maar de grote kracht van zijn fotoserie ligt in het visuele domein. Hij heeft immers heel goed gezien hoe de fotocamera twee totaal verschillende fenomenen in de werkelijkheid bij elkaar in één kader kan plaatsen, zodat die met elkaar een onverwachte relatie aangaan. Dat was wat de surrealisten al spannend vonden aan de fotografie. Van de ongeveer vierhonderd moskeeën in Nederland fotografeerde Bassiouni er zeventig. Eén daarvan valt extra op vanwege het uitzicht op een lege, vlakke, oerhollandse polder. Hier komt de symboliek van het werk het sterkst naar voren. Bassiouni voegde korte autobiografische aantekeningen toe aan zijn foto's. Zo verankerde hij de reeks in de persoonlijke belevingswereld waaruit ze was ontstaan. ^{FG}





De haarscherpe schaduw op het gezicht van de jongen laat zien hoe hard het licht is. Niet voor niets houdt hij de handen voor de ogen, die we door het donker nauwelijks zien. Het is een beeld uit de fotoserie *This Surely Must be Paradise* die Gilleam Trapenberg maakte op het Caraïbische eiland Sint-Maarten. De titel komt uit een hotelrecensie van een Amerikaanse toerist. Voor de tienduizenden toeristen zijn Sint-Maarten en veel andere eilanden in het Caraïbisch gebied inderdaad een paradijs, maar als geboren en getogen Curaçaoënaar ziet Trapenberg iets heel anders en dat is wat hij fotografeert: een gemeenschap die geheel afhankelijk is geworden van de komst van rijke westerlingen en daardoor erg kwetsbaar is – zeker in tijden van corona. De serie omvat scènes uit het dagelijkse leven, portretten van 'locals' en foto's van plekken die zich vlak achter de schermen van het opgepoetste paradijs bevinden. Hij noemt het een 'sociaal landschap', dat zichtbaar maakt wat doorgaans niet wordt gezien of opgemerkt. De jongen op de foto is een scholier, herkenbaar aan zijn uniform. Hij kan symbool staan voor de toekomst van de Caraïbische eilanden. Zijn portret zet aan het denken over wat wel en niet wordt gezien, over wie in de schaduw staan en wie in het licht. ^{FG}

Het is een klassiek thema in de kunstgeschiedenis: de kunstenaar en zijn model. De vraag die daarbij speelt is: op welke manier is de relatie tussen deze twee mensen bepalend voor het kunstwerk? Bij dit werk is de relatie tussen hen juist heel *onklassiek*, want het gaat om moeder en dochter. Creative director Meryem Slimani kleedt haar moeder Najate met enige regelmaat in steeds een ander tenue, fotografeert haar vervolgens op telkens verschillende locaties of in verschillende settings, en plaatst het resultaat op haar Instagramaccount.

Deze 'online modeshow' maakt vrolijk doordat het model er zichtbaar schik in heeft en de creativiteit eraf spat. De samensmelting van streetwear, vintage en traditionele klederdracht is speels én modebewust; de kleurenfotografie staat als een huis. In korte tekstjes deelt Meryem haar gedachten met de kijker of deelt een persoonlijk verhaal bij de foto. Maar er speelt meer in deze 'serie', want impliciet snijden de twee vrouwen ook het thema van identiteit aan: de dochter kijkt naar de moeder in een omgekeerd rollenspel. Waar de moeder het meisje aankleedde toen het nog klein was, gebeurt nu het omgekeerde. Wie maakt wie? Tegelijkertijd is het account een ode aan een vrouw met een migratiegeschiedenis, die in haar leven menig hindernis heeft moeten nemen. Is er een mooier voorbeeld denkbaar van hoe technologie de fotografie verder heeft gedemocratiseerd? Of hoe sociale media ieder van ons de mogelijkheid biedt om onze eigen moeder op het podium van de wereld te eren? ^{FG}



Deze foto vertelt het verhaal van zichzelf. Ze zit in een *loop*, zoals Jaya Pelupessy dat noemt. Wat hier is afgebeeld, is de foto waar je naar kijkt en dat is een foto van de plek waar je nu staat. Schijn bedriegt? Misschien. Hoe dan ook, ze is het resultaat van een proces van reproductie, zoals alle foto's, maar nu gemaakt om dat proces nader te onderzoeken en te verbeelden. Hoe kan zulk onderzoek leiden tot een werk dat op zichzelf kan staan? Pelupessy stelt die vraag in zijn werk op verschillende manieren. Hij geeft het antwoord steeds in de vorm van een nieuw werk. In dit nieuwe werk zien we een van de gereedschappen uit de analoge tijd, toen het maken van een fotografische afdruk vooral een fysiek en scheikundig proces was: een ontwikkelbak. Pelupessy plaatste hem op een sokkel, een museaal meubelstuk dat tot doel heeft het object te isoleren van het dagelijkse gebruik en zo het kijken te ondersteunen.

Pelupessy begint steeds met het maken van een fysieke nabootsing van de ruimte waar het nieuwe werk komt te hangen, op een schaal van 1:5. Dat levert een maquette op waarin de foto van het object op de sokkel al is te zien. Vervolgens fotografeert hij het geheel. De vergroting van deze opname is de nieuwe foto, die hij dan ophangt op de plek waar deze is ontstaan. De directe relatie tussen het werk en de fysieke plek waar het wordt gezien is wat dat werk uniek maakt. Het is er niet meer los van te zien. FG



99 + 1

Wie selecteert, kiest het één en laat het andere weg. Het maken van een keuze is altijd subjectief en dat geldt ook voor het interpreteren van het verleden.

Het schrijven van geschiedenis is een subjectief proces, dat wordt gestuurd door degene die schrijft, die de kans krijgt om te schrijven en daartoe de middelen heeft gekregen of weten te bemachtigen.

Bovendien kan de geschiedenis van de fotografie in Nederland maar zeer beperkt aan de hand van honderd foto's worden verteld.

Daarom hebben wij van de honderd plekken er één leeg gelaten.

Deze lege plek staat symbool voor hetgeen bewust of onbewust niet is gekozen, niet is opgemerkt, niet bekend was, niet werd gewaardeerd.

Het is nu aan jou om deze plek invulling te geven. Dat kan met een foto die je belangrijk vindt voor de Nederlandse fotografie, of met een foto waarvan je vindt dat die moet worden gezien. Het kan ook met een heel persoonlijke foto, die alleen voor jou zelf iets betekent.

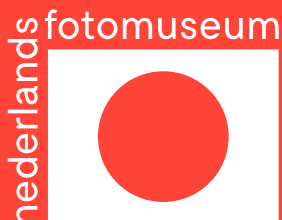
Inv. nr. AWI-AWI-2013-26 Bruikleen Capi-Lux Abblas Collectie © Teun Hocks	Uit >Play. A Photographic Record, 2001 Carel van Hees (1954)	Viviane Sassen (1972) Chromogene afdruk 1500x1200 mm © Viviane Sassen	Chromogene afdruk 1000x700 mm © Exactitudes/Ari Versluis en Ellie Uyttenbroek
70 Bruid, Odessa, Oekraïne, 1992 Uit A Hundred Summers, A Hundred Winters, 1994 Bertien van Manen (1942)	Ontwikkelgelatinezilverdruk 400x300 mm Nederlands Fotomuseum Inv. nr. CVH-107-7 Aankoop met steun van het Mondriaan Fonds, 2013 © Carel van Hees	86 Afgekeurde identiteiten, 2009 Willem Popelier (1982)	94 The Island of the Colorblind, 2018 Sanne de Wilde (1987)
Chromogene afdruk 625x530 mm Nederlands Fotomuseum Inv. nr. BVM-18 Aankoop met steun van het Mondriaan Fonds, 2008 © Bertien van Manen	78 Melanie Bonajo en een onbekende man, Amsterdam, 1998 Lee To Sang (1939)	Inkjetprints 210 x 297 mm (per object) Nederlands Fotomuseum Inv. nr. WPO-1 t/m 39 Aankoop met steun van het Mondriaan Fonds, 2010 © Willem Popelier	Kunststof diapositief in lichtbak 900x1300 mm © Sanne de Wilde
71 Tupac Shakur, 1993 Dana Lixenberg (1964)	Chromogene afdruk 340x250 mm Willem van Zoetendaal © Lee To Sang	87 Perceel nr. 235. Encyclopedie van een volkstuin, 2010 Anne Geene (1983)	95 Opulence, Ritchy Princess of the House of LaDurée at the 'On The Cover of Vogue' Ball under direction by Zueira Mizrahi, Berlin, 2018 Uit Opulence, 2018 Dustin Thierry (1985)
Ontwikkelgelatinezilverdruk 1295x1030 mm © Dana Lixenberg	79 Muazez, Amsterdam, 1998 Céline van Balen (1965)	Kunststof diapositief 60x90 mm (per object) Nederlands Fotomuseum Inv. nr.: AGE-fig_1 t/m 216 Aankoop met steun van het Mondriaan Fonds, 2012 © Anne Geene	Duo-tone lichtdruk 1000x700 mm Nederlands Fotomuseum Inv. nr.: AWI-2020-12 © Dustin Thierry
72 Saskia (Aged 8), 1995 Uit Mind of Their Own, 1995 Erwin Olaf (1959)	Chromogene afdruk 370x295 mm Nederlands Fotomuseum Inv. nr. CVB-22-1 Bruikleen Céline van Balen via Willem van Zoetendaal, 2017 © Céline van Balen	88 Snoop Dogg, Amsterdam, 2014 Ilja Meefout (1979)	96 New Dutch Views #12, The Netherlands, 2018 Uit New Dutch Views, 2018 Marwan Bassiouni (1985)
Chromogene afdruk 850x850 mm Rijksmuseum Inv. nr. RP-F-2018-38-9-6 Schenking Erwin Olaf, 2018 © Erwin Olaf	80 Röntgenstralen van een Sycoscan verraden de aanwezigheid van immigranten in een truck op weg naar Engeland, Calais, Frankrijk, 2000 Uit Go No Go. De grenzen van Europa, 2003 Ad van Denderen (1943)	Inkjetprint 1000x1400 mm © Ilja Meefout	Nederlands Fotomuseum Inv. nr. AWI-2020-13 Inkjetprint 1660x1250 mm © Marwan Bassiouni
73 Michael Matthews, 1995 Uit HYDE, 1996 Kooos Breukel (1962)	Ontwikkelgelatinezilverdruk 500x400 mm © Kooos Breukel	89 Neutral (openhearted), 2015 Anouk Kruithof (1981) Uit #EVIDENCE, 2015	97 Kimani, 2019 Uit This Surely Must be Paradise, 2017-2020 Gilleam Trapenberg (1991)
Ontwikkelgelatinezilverdruk 500x400 mm © Kooos Breukel	Ontwikkelgelatinezilverdruk 210x320 mm Nederlands Fotomuseum Inv. nr. ADE-103 Aankoop met steun van het Mondriaan Fonds, 2007 © Ad van Denderen	Grafiet grijs metaal, flatbed print op vinyl, rubberband 1780x1230x300 mm Nederlands Fotomuseum Inv. nr. AWI-2020-11 © Anouk Kruithof Courtesy Anouk Kruithof en Boetzelaer Nispen, Amsterdam	Inkjetprint 1250x1000 mm © Gilleam Trapenberg
74 Nick Cave, Londen 1996 Uit Number #5 Anton Corbijn (1955)	81 Alo Befak, Pirimapún, 2000 Uit Rood Katoen (Red Calico), 1998-2000 Roy Villevoye (1960)	90 Flowers in December, 2015-2016 Uit Figures under the Sun, 2019-2020 Sanja Marušić (1991)	98 Umi, Schoonhoven, 2020 Uit @meryemfirst, 2019-2020 Meryem Slimani (1983)
Inkjetprint 1420x1420 mm © Anton Corbijn	Inkjetprint 1490x965 mm © Roy Villevoye	Inkjetprint 850x1200 mm © Sanja Marušić	Digital born Instagram feed © Meryem Slimani
75 Gouda, D.O.N.K. 2 - Schoonhoven 4, 2-1 (13-04-1996) Uit Hollandse Velden, 1995-1998 Hans van der Meer (1955)	82 Stilleven Melk, 2002 Elspeth Diederix (1971)	91 Palm Springs, The Family Visit. Portrait #1, the Niece, 2018 Uit Palm Springs, 2018 Erwin Olaf (1959)	99 Developing Tray - Edition Nederlands Fotomuseum - The Studio Sculptures, 2021 Jaya Pelulessy (1989)
Chromogene afdruk 1000x1400 mm Nederlands Fotomuseum Inv. nr. HVM-151-13 Aankoop met steun van het Mondriaan Fonds, 2010 © Hans van der Meer	Chromogene afdruk 1770x1490 mm © Elspeth Diederix	Chromogene afdruk 1250x1000 mm © Erwin Olaf Erwin Olaf with Courtesy Flatland Gallery	Installatie en chromogene afdruk 950x1425 mm (afdruk) Nederlands Fotomuseum Inv. nr. AWI-2020-14 © Jaya Pelulessy
76 Her Majesty Queen Beatrix of the Netherlands, 15 april 1996 Uit Female Power Stations: Queen Tables, 1996 Jacqueline Hassink (1966-2018)	83 Marrum, 2006 Laurens Aaij (1976)	92 Societies, Document Nederland, Rijksmuseum, Rotterdam, 2018 Stacii Samidin (1987)	Colofon Reproducties Bas Jan Ader en Rineke Dijkstra: © Studio Tromp Reproductie werk Anouk Kruithof: © John Berens
Chromogene afdruk 1844x1248 mm Nederlands Fotomuseum Inv. nr. JAH-NN2599_Queen Beatrix (afdruk en kleuren diapositief) © Jacqueline Hassink/ Nederlands Fotomuseum	Inkjetprint 500x600 mm © Laurens Aaij	Chromogene afdruk 1500x1000 mm © Stacii Samidin	
77 Remy & Suzy, Geerlandthofschool, Rotterdam, 1997	84 Related: A Photographic Performance, 2007 Sara Blokland (1969)	93 156. Good Morning Berlin - Berlin, 2018 Uit Exactitudes, 1994 - Ari Versluis en Ellie Uyttenbroek (1961; 1965)	
	85 D.N.A., 2007 Uit Flamboya, 2008		

Eregalerij van de Nederlandse fotografie

De bijna honderd foto's in dit boek vormen een Eregalerij. Ze zijn elk meer dan bijzonder op hun eigen manier, hebben voluit artistieke en maatschappelijke kwaliteiten, en ze vertellen samen het verhaal van 180 jaar fotografie uit Nederland.

De *Eregalerij van de Nederlandse fotografie* is een lofzang op de fotografie in Nederland en op de vele fotografen, die door hun innovatief inzicht dit medium hebben gemaakt tot wat ze nu is. De foto's vertellen even zo veel verhalen, laten zien dat er vele verschillende perspectieven zijn. Van de daguerreotypieën uit de negentiende eeuw tot en met het eigentijdse werk van Rineke Dijkstra en Dustin Thierry.

In de Eregalerij is één lege plek, die symbool staat voor de foto die niet is gekozen óf niet is opgemerkt, dan wel niet bekend was of (nog) niet werd gewaardeerd. De Eregalerij nodigt je op deze manier uit om deel te nemen aan het gesprek over welke foto's voor de toekomst moeten worden bewaard.



Lecturis

