

FOTOGRAFIE EN MAATSCHAPPIJGESCHIEDENIS

Herman Selier¹

Historisch onderzoek naar het medium van de fotografie als maatschappelijk verschijnsel concentreert zich op twee hoofdlijnen. Ten eerste zijn er de verschillende uitingsvormen die het medium in de loop van zijn nu 150-jarige bestaan heeft doorlopen. Van de eerste afdruk op lichtgevoelig Syrisch asfalt door Nicephore Niépce (belichtingstijd 8 uur) in 1826 en de verkoop aan de Franse staat door Daguerre van het door hem ontdekte procédé in 1839, tot de elektronische still-video-camera, die geen fotorolletjes, maar schijfjes gebruikt om het beeld te registreren. Van mechanisch hulpmiddel in dienst van de teken- en schilderkunst, van relatief goedkoop commercieel alternatief voor de klassieke portretschilderkunst (waarmee het de techniek bij uitstek werd voor het portretteren van de opkomende burgerij in de tweede helft van de 19de eeuw), van kermisattractie en rijkelui hobby emancipeerde de fotografie zich met een door een onophoudelijke stroom technische vindingen gevoede dynamiek tot een economische branche, waarin al spoedig een duizendvoud omging van wat de samenleving ooit aan de schilderkunst had gespendeerd. Tot op de dag van vandaag (zie Golf-oorlog) worden nog nieuwe toepassingsmogelijkheden aan het al kolossaal uitgedijde arsenaal toegevoegd. Het scala reikt inmiddels van elektronenmicroscop tot ruimtetelescoop. En het einde van die permanente evolutie is nog lang niet in zicht, in tegendeel, het tempo waarin nieuwe mogelijkheden worden bedacht en uitgevoerd wordt alleen maar hoger.

De tweede lijn waarop een dergelijk historisch onderzoek zich concentreert is die van de maatschappelijke consequenties van die ontwikkelingen. Wat is er veranderd in de samenleving door de chemisch-mechanische en elektronische reproduceerbaarheid van alles wat zich in onze werkelijkheid voordoet, van virus tot zwart gat? Daarbij gaat het om veel meer dan alleen maar de op zich al enorme economische consequenties, namelijk de psychologische, culturele en intellectuele veranderingen die het gevolg waren van dit permanente en nog lang niet afgesloten visualiseringsproces. Van alle menselijke zintuigen heeft het gezichtsvermogen nu eenmaal de grootste capaciteit om informatie op te nemen, met andere woorden: het beeld communiceert

1 Met dank aan: IISG Amsterdam, Fonds voor Journalistieke projecten, Perscombinatie Amsterdam, Agfa Gevaert Nederland. Copyright van alle foto's: het Algemeen Hollands Fotopersbureau Ben van Meerendonk/ Stichting Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis, Amsterdam.

het snelst en neigt ertoe andere manieren van informatie-overdracht te gaan overheersen.²

Van oudsher heeft de mens in dit gegeven iets magisch en bedreigends gezien. Toen in de jaren '60 van de vorige eeuw de eerste fotografen in China opdoken, reageerde de bevolking ontzet en vijandig: men vreesde door de lens en het gevoelige materiaal van zijn ziel te worden beroofd en men verweerde zich intuïtief tegen de inbreuk op de persoonlijke integriteit die het maken van een foto betekende. Dit was de keerzijde van het magische machtsgevoel dat de maker van afbeeldingen al sinds de rotstekeningen van de oertijd had bezielde. In het afbeelden van de bizon op het moment dat de speren van de jagers hem doorboorden, werd het succes van de komende jachtpartij tegelijk bezworen en gerepeteerd, werd de jachtsituatie zowel geoefend -wat uiteraard (strikt functioneel gezien) de kans op succes inderdaad alleen maar kon vergroten- als geritualiseerd.

Dit magische en vooral emotionele aspect onderscheidt het medium van de fotografie fundamenteel van de wijze waarop bijvoorbeeld informatie door het medium van de gesproken of geschreven taal wordt overgebracht. Zeker, net als muziek kunnen een boek of een voorgedragen gedicht bij de lezer of toehoorder diepe roerselen teweegbrengen, maar dan vooral door wat de ontvanger zelf toevoegt aan de boodschap of de klanken die hem op die manier bereiken. Het is vooral zijn eigen voorstellingsvermogen en ervarings-reservoir dat voor de emotionele reflexen zorgt. Anders wordt dit bij het fotografische beeld, dat nooit -zoals de taal- gebruik maakt van abstracties, maar altijd per definitie een concretisering van de werkelijkheid is.

Juist de realistische uitstraling van het fotografische beeld heeft geleid tot overschatting van de documenterende waarde van het medium van de fotografie. De beroemde Franse fotografe Gisèle Freund aarzelde in 1974 niet om in haar boek 'Photographie et Société' te spreken van 'het portret van de samenleving als geheel dat door de persfotografie' zou kunnen worden overgebracht.³ Sterker nog, de ideologie die besloten lag in de gigantische fototentoonstelling die in de jaren 50 onder de titel 'Family of Man' in de hele wereld te zien was, behelsde niets minder dan dat de fotografie door het uitbeelden van de universele menselijkheid van de mens bij zou dragen aan grotere tolerantie, vrijheid, samenwerking en welvaart voor alle wereldbewoners, compleet met woordelijke citaten uit het Handvest van de Verenigde Naties.⁴

Naarmate inmiddels de fotografie meer en meer ook het studie-object van professionele historici is geworden, is van dit soort opgetogenheid weinig overgebleven. Als het om de waarde als bronnenmateriaal van fotografische documenten gaat zit de kneep hem juist in het per definitie concrete karakter. De historicus is geconditioneerd te denken in processen, verbanden en

2 Zie bijvoorbeeld: W.Knulst, *Van vaudeville tot video (Sociale en Culturele Studies nr.12)* (Rijswijk 1989) en: W.Knulst en M.Kalmijn, *Van woord naar beeld - onderzoek naar de verschuivingen in de tijdsbesteding aan de media in de periode 1975-1985* (Rijswijk 1988).

3 Gisèle Freund, *Photographie et Société* (Parijs 1974).

4 *The Family of Man*, catalogus behorende bij de door Edward Steichen in opdracht van het Museum of Modern Art (New York) samengestelde tentoonstelling (New York 1955).

ontwikkelingen, en maakt zelfs bij het beschrijven van concrete gebeurtenissen, zodra hij zich van het medium van de taal bedient, onvermijdelijk gebruik van abstracties. Zoals het woord 'tafel' een abstractie is -wie het hoort of leest kan zich er zonder nadere preciseringen alle mogelijke tafels bij voorstellen-, is ook 'revolutie' een abstract begrip, dat al naar gelang het standpunt van de 'ontvanger' van een positieve of negatieve lading kan worden voorzien.⁵

Een foto van een tafel laat alleen maar die éne tafel zien, net zoals een foto van gesneuvelde aanhangers van de Parijse Commune van 1871 gezien de ernst van de zichtbare verwondingen voor een patholoog-anatoom waarschijnlijk nog interessanter is dan voor een historicus. De kern van de zaak is dat het fotografische document altijd een uniek karakter heeft en nooit 'symbolisch', 'representatief' of 'karakteristiek' is, zoals onderschriftmakers ons nog altijd willen doen geloven. Een foto vertegenwoordigt namelijk niets meer of minder dan alleen zichzelf: dat éne moment uit een eindeloze stroom gebeurtenissen, dat met die specifieke techniek, door die specifieke fotograaf voor dat specifieke doel uit de werkelijkheid is geïsoleerd. Als foto's al een symbolische betekenis hebben gekregen, zoals bijvoorbeeld Eddie Adams' beroemde zwart-wit-opname van de standrechtelijke executie van een Vietcong-soldaat door een Zuidvietnamese politie-officier tijdens het Tet-offensief van 1968 op straat in Saigon, dan is dat altijd te danken aan de politieke, maatschappelijke, propagandistische of culturele context waarbinnen zo'n beeld vervolgens wordt geplaatst en vermenigvuldigd. Adams' foto werd een van de meest gepubliceerde beelden uit de Vietnam-oorlog, in even grote aantallen verspreid door de Westerse persbureau's als door de communistische. De Noord-Vietnamezen 'bewezen' met de foto dat de oorlog eigenlijk een burgeroorlog tussen een corrupt en inhumain marionettenregime en een heroische vrijheidsbeweging was, terwijl de Westerse publieke opinie in de foto een bevestiging voor het gruwelijke, zinloze en misdadige karakter van de door de VS gevoerde oorlog zag. Volgens sommige onderzoekers markeerde deze foto zelfs exact het breekpunt waarop de Amerikaanse publieke opinie omsloeg naar een anti-oorlogshouding. In werkelijkheid 'bewees' de (nagenoeg per ongeluk gemaakte) foto, zoals Adams zelf jaren later vertelde, noch het één, noch het ander, maar ging het om een persoonlijke afrekening van de politie-officier met een ondergrondse strijder van wie hij wist dat deze de hand had gehad in een bomaanslag waarbij een geliefd familielid was omgekomen. Maar op dat verhaal zat op dat moment blijkbaar niemand te wachten -men wilde iets anders in de foto zien.⁶

Projectie en 'hineininterpretieren' zijn ook voor de historicus de grootste gevaren bij het hanteren van fotografische documenten, en daarom is het van het grootste belang dat er een begin wordt gemaakt met het opstellen van een paar bronnenkritische basisregels voor de omgang met dit materiaal en met het formuleren van minimum-voorwaarden waaraan het moet voldoen vóór het als 'bewijsmateriaal' in een argumentatie die deel uitmaakt van

5 John Mraz, in: *Journal of the West* Vol. XXVII, nr.4, 1988.

6 Henri Beunders en Herman Selier, 'De echo van een schot' in: *NRC - Handelsblad* 27-1-1988, 16.

historisch onderzoek toelaatbaar is. Die regels en voorwaarden vloeien logisch voort uit het kernpunt dat fotografische historische documenten altijd een specifiek karakter hebben. Je kunt nooit genoeg weten over de omstandigheden waaronder afzonderlijke foto's tot stand zijn gekomen. Uiteraard hangt daarbij ook veel af van de aard van de vraagstelling die aan het onderzoek ten grondslag ligt: als het om topografisch of architectuur-historisch onderzoek gaat, zal het in de regel niet strikt noodzakelijk zijn de levensbeschouwing, politieke overtuiging of economische positie van de fotograaf in kwestie te achterhalen -hoewel dat ook dan nooit nadelig zal zijn voor een optimale interpreteerbaarheid van het document. Maar zelfs als je bezig bent met een biografie en portretten tegenkomt van de persoon die het onderwerp is, dan wordt het al veel belangrijker te weten voor welk doel (privé, publicitair, op eigen wens of verzoek van anderen) de foto's tot stand zijn gekomen.

Gaat het daarentegen om complexere vraagstellingen in de trant van: wat kun je uit familie-albums afleiden over veranderingspatronen in de man-vrouw-verhouding of over de positie van kinderen binnen het gezin, dan wordt al gauw duidelijk dat er geen subjectiever en onbetrouwbaarder bronnenmateriaal bestaat dan foto's. Tenzij je je er rekenschap van geeft dat er in de privé-sfeer nu eenmaal voornamelijk wordt gefotografeerd bij gebeurtenissen waarbij juist de onderlinge bindingen centraal staan, zoals verjaardagen, huwelijken en geboorten. Een echtscheiding wordt nu eenmaal zelden gevierd en dus ook maar zelden gefotografeerd.

Als we dan nu tussentijds gemakshalve maar even concluderen dat het bij foto's om in hoge mate suspect bronnenmateriaal gaat -verderop zal duidelijk worden gemaakt dat er toch nog wel wat remedies zijn aan te geven-, dan worden we nog geconfronteerd met het verschijnsel van een groeiende belangstelling juist onder historici voor dit materiaal, al was het alleen maar om hun (op basis van andere bronnen verrichte) onderzoek te illustreren. Historici lijden in het tv-tijdperk nu eenmaal net als iedereen aan toegenomen visuele conditionering en willen beeld bij het woord. Ook hierbij gebeuren de vreselijkste ongelukken, opnieuw omdat de primaire regels van de aloude historische bronnenkritiek (wat, wanneer, hoe, door wie, voor wie, welke invloed) kennelijk niet van toepassing worden geacht als het om illustraties gaat. Dan graaf je maar wat in familiebezit, grasduin je een beetje in andere geïllustreerde boeken en ga je in het beste geval nog even naar het Spaarne-stad Foto-Archief, om aldus de foto's die je eigen beeld het beste lijken te bevestigen te selecteren voor het illustreren van je publicatie. En als naar jouw mening op de foto's niet duidelijk genoeg te zien is wat jij erin ziet, voeg je dat er achteraf nog maar even aan toe door een 'verklarend' onderschrift. Materiaal dat niet in overeenstemming is te brengen met de eigen vooronderstellingen wordt gemakshalve genegeerd of terzijde geschoven -per slot van rekening is stilstaand beeldmateriaal toch onbetrouwbaar.

Het zal duidelijk zijn: van deze situatie moeten we af, en gelukkig zijn er de nodige aanzetten in de goede richting. De fotonhistoricus, ook wel aangeduid als 'grafische historicus', is opgestaan, ook in Nederland, al staat deze pasgeboren vakgenoot voorlopig nog in de schaduw van zijn forsere verwan-

ten, de film- en tv-historici.⁷ De geschiedenis van de fotografie, die zo lang het domein van kunsthistorici is geweest⁸, begint door de koppeling aan maatschappijhistorische vraagstellingen een nieuwe betekenis te krijgen. De fotografie wordt niet langer in de eerste plaats bekeken als kunstvorm die gebonden is aan het artistieke niveau van afzonderlijke beoefenaars, maar als sociale factor en sociale reflector tegelijk.⁹ De fotohistoricus is niet op zoek naar een geïllustreerde geschiedenis, zijn geschiedschrijving begint bij de foto's: die vertellen hem welke vragen hij in zijn onderzoek moet beantwoorden.

Als die drempel eenmaal is overschreden, gaan er nieuwe werelden van onderzoeksmogelijkheden open: de rol die de fotografie in de ontwikkeling van de medische wetenschap sinds het midden van de 19de eeuw heeft gespeeld bijvoorbeeld, want er zijn weinig beroepsgroepen te bedenken die zo'n enorme behoefte aan visuele documentatie aan de dag hebben gelegd (en nog leggen) als juist de geneeskundige. Vanaf 1852 werd tegelijkertijd in Engeland, Frankrijk, Duitsland en Nederland gebruik gemaakt van de fotografie voor het systematisch vastleggen van ziektebeelden. De eerste publicatie van medisch-fotografisch materiaal betrof opvallend genoeg de krankzinnigheid: *'Physiognomy of Insanity'* van de Britse medicus/fotograaf H.W. Diamond, verschenen in 1854.

Ging het oorspronkelijk vooral om documentatie van ziektebeelden voor onderwijsdoeleinden, inmiddels zijn röntgen-fotografie, endoscopie, echoscopie en CT-scan machtige diagnostische en therapeutische wapens geworden, terwijl de medische hoogleraar nog steeds ook over een liefst zo groot mogelijke en permanent aangevulde collectie kleinbeelddia's moet beschikken ter vertoning op colleges en spreekbeurten. Is dit proces op zich al de moeite van het bestuderen waard, omgekeerd weerspiegelen de in de archieven van de medische faculteiten aangelegde beeldbanken juist in de opeenvolging van opkomende en verdwijnende kwalen sociale ontwikkelingen -wie wil zien wat de effecten van levensstandaard, arbeidsomstandigheden en leefpatronen op de gezondheidstoestand zijn geweest kan daar te rade gaan. Veel extreme ziektebeelden die nu althans in de Westerse wereld niet meer voorkomen (melaatsheid, reusachtige tumoren en misvormingen) zijn daar voor het nageslacht vastgehouden.¹⁰

Een even boeiend terrein wordt gevormd door wat je de 'fotografie in overheidssdienst' zou kunnen noemen. Een paspoort, onvervalsbaar of niet, zonder pasfoto is nu moeilijk meer voorstelbaar en toch kon het eeuwenlang ook zonder. Het beeld van de politiefotograaf die 'the scene of the crime'

7 Zie bijvoorbeeld de periodieke literatuuroverzichten in *GBG-Nieuws*, ledenblad van de Vereniging Geschiedenis, Beeld en Geluid (1986-1991).

8 Karakteristiek voor de kunsthistorische benadering is het overzichtswerk in afleveringen onder redactie van Ingeborg Th. Leijerzapf, *Geschiedenis van de Nederlandse Fotografie* (Alphen 1984), alleen al doordat voor een ordening in biografieën meesterwerken van belangrijke fotografen is gekozen.

9 Pionierswerk in dit opzicht is in Nederland verricht met het sociologische proefschrift van W.G.L. de Haas, *De fotografie in sociologisch perspectief - bijdrage tot een sociologie der techniek* (Leiden 1975).

10 Zie voor prachtige voorbeelden Renate Taureck, *Die Bedeutung der Photographie für die medizinische Abbildung im 19. Jahrhundert* (Keulen 1980).

vastlegt is nu gewoon, terwijl het nog geen honderd jaar geleden is dat de Amsterdamse politie als eerste korps in den lande überhaupt een fotograaf in dienst nam -om foto's te maken die voor de historicus nu als bewijsmateriaal kunnen dienen voor bijvoorbeeld de stelling dat misdaad inderdaad een sociaal fenomeen is.

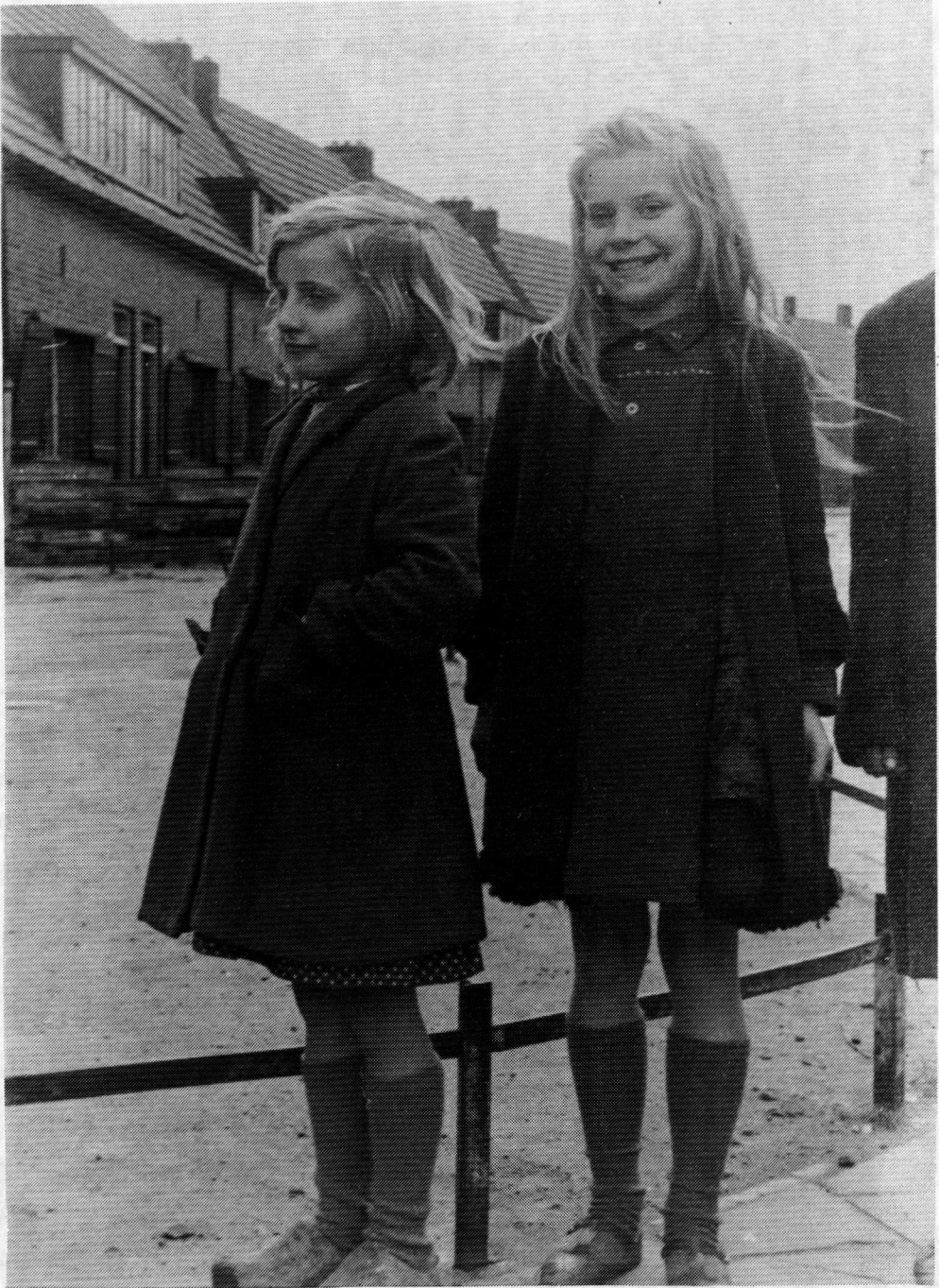
Ook hier heeft de technische evolutie voor een permanent uitdijend scala van toepassingsmogelijkheden gezorgd: ultra-violet- en infraroodfotografie om valsheid in geschrifte aan te tonen, snelheids- en wegenbelastingcontroles waarbij foto's als bewijsmateriaal dienen, automatische camera's die in banken en bij stoplichten zijn geïnstalleerd, luchtfotografie om milieu-overtredingen te constateren etcetera. Voor de historicus is de interessantste vraag -tenzij hij per toeval zelf het slachtoffer van deze bewijsvoering wordt- wat er met dit materiaal gebeurt, als de verjaringstermijnen eenmaal verstreken zijn. Hoe lang wordt het bewaard, wordt het ooit toegankelijk om als bronnenmateriaal voor historisch onderzoek te dienen?

En daar raken we een punt dat de Achilleshiel van de fotogeschiedschrijving-in-wording vormt: waar vindt hij zijn bronnen, welke archieven zijn er eigenlijk, en hoe toegankelijk zijn die? Enig zicht op een systematische inventarisatie van vindplaatsen, compleet met omschrijving van het daar aanwezige materiaal, is er niet. Het gaat dan ook om vele honderden, zo niet duizenden bewaarplaatsen in de openbare (gemeente-, provinciale en rijksarchieven, musea, instituten) en particuliere (foto-agenturen, krantenarchieven en privé-collecties) sector. Voor het bewegende beeld is op dit punt al waardevol werk gedaan¹¹, voor het stilstaande beeld geldt dat we aangewezen zijn op de kennis die de paar deskundigen in hun hoofd hebben opgeslagen.

Fotohistorisch onderzoek heeft dan ook noodgedwongen vooralsnog veel weg van tasten in het duister. Daar staat dan weer het bevredigende aspect tegenover dat de onderzoeksresultaten die behaald kunnen worden per definitie baanbrekend zijn. Als je, zoals ondergetekende, de hand hebt weten te leggen op een in vergetelheid geraakt negatieven-archief, bevind je je min of meer in dezelfde positie als de archeoloog, die bij zijn graafwerk naar een verdwenen cultuur plotseling een enorme hoeveelheid potscherven en kleitabletten heeft gevonden. Soms zelfs letterlijk, als blijkt dat menig glasplaat-negatief in de loop der tijd aan diggelen is gegaan en eerst weer aan elkaar gepast moet worden. In dit geval¹² gaat het om een archief waarin zo'n 300.000 negatieven zijn opgeslagen, allen daterend uit de periode 1945-1969, voor het merendeel gemaakt in Amsterdam, in opdracht van dagbladen. Stel nu dat je erin slaagt om al je kennis, oordelen en vooroordelen over de Nederlandse samenleving in dat tijdvak uit je bewustzijn te bannen: wat gebeurt er dan als je die 300.000 foto's in chronologische volgorde gaat bekijken? Wat voor maatschappij doemt dan uit dat materiaal op?

11 Pim Slot red., *Gids voor historisch beeld- en geluidsmateriaal* (Utrecht 1988).

12 Zie voor nadere gegevens en onderzoeksopzet: Herman Selier, 'Het Algemeen Hollands Fotopersbureau en de jaren na de oorlog - foto's als historische documenten', in: *Focus* 10(1990), 41-50.



Afb.1 en 2. Twee beelden uit de reportage "textielfabrieken en verwaarloosde jeugd" uit 1949 - er wordt een relatie gelegd tussen ontbrekende kinderopvang, dreigende verwildering van de jeugd en de inschakeling van vrouwen in het arbeidsproces.





Afb.3. Naoorlogse jaren als periode van tucht en ascese? Dan is dit vrolijke gezelschap uit 1946 zeker de uitzondering die de regel bevestigt.

De eerste indruk is dan de enorme armoedigheid die op bijna iedere foto uit de eerste jaren valt aan te treffen. Haveloze en versleten kledij van gelijkvormige en slecht passende snit overheersen het beeld, de enkele op Schiphol arriverende filmdiva daargelaten. De minister draagt bij zijn vertrek per 'Flying Dutchman' naar de Oost hetzelfde slechtzittende pak als de onderwijzer bij de onthulling van een gedenkteken voor de gevallen in de hal van het schoolgebouw. Zelfs als je niet zou weten dat er net een einde aan de Duitse bezetting was gekomen, zou je gaan vermoeden dat het hier gaat om een natie die bezig is weer op de been te krabbelen na een verschrikkelijke catastrofe. Talrijk zijn de herdenkingen en onthullingen van monumenten, indrukwekkend is de plechtige ernst en de diepe getroffenheid die dan van de gezichten af te lezen valt.



Afb.4. Als je deze opname van een Amsterdams naai-atelier uit 1947 vergelijkt met foto's uit de jaren zestig lijkt het alsof het arbeidstempo in twintig jaar veel hoger is komen te liggen. De beperkingen van de fotografische techniek bedriegen echter: door het langzamere materiaal en de lange belichtingstijden moest in 1947 nog echt geposeerd worden en werd de foto dus in de koffiepauze genomen.

Groot is ook de vreugde als er weer schepen in de haven kunnen worden gelost en er voor koffie, suiker en textiel opeens geen bonnen meer hoeven te worden ingeleverd. Juichend prijzen winkeliers hun goederen aan als die weer de kwaliteit van het 'vooroorlogse niveau' hebben bereikt. Zelfs als je nooit van het begrip 'woningnood' zou hebben gehoord, zou je gaan vermoeden dat er met de huisvesting iets heel erg mis was door het grote aantal opnamen dat gezinnen met kleine kinderen in de meest erbarmelijke woonomstandigheden laat zien. Anderzijds zijn de hoogwaardigheidsbekleders prominent aanwezig als in een buitenwijk de eerste paal geslagen wordt voor een nieuwbouwproject.

Men viert de vrede als de sirenes van de luchalarm-installaties van de daken kunnen worden verwijderd, maar tegelijkertijd arriveren in de haven troepentransportschepen met gewonden van een kennelijk op verre en vreemde bodem uitgevochten oorlog -de officieren dragen exotische dieren als tijgers en apen op hun arm als ze de loopplank afkomen. En zo gaat het door. Zelfs de aard van de aangetroffen negatieven zelf demonstreert de in



Afb.5. Terwijl een persfotograaf in de jaren twintig nog ongeveer de status van een chauffeur had, stond de fotojournalistiek in het midden van de jaren vijftig al in hoog aanzien: de tentoonstelling van World Press Photo drong door tot de zalen van het Stedelijk Museum in Amsterdam en schoolklasjes deden er hun educatieve voordeel mee (1958).

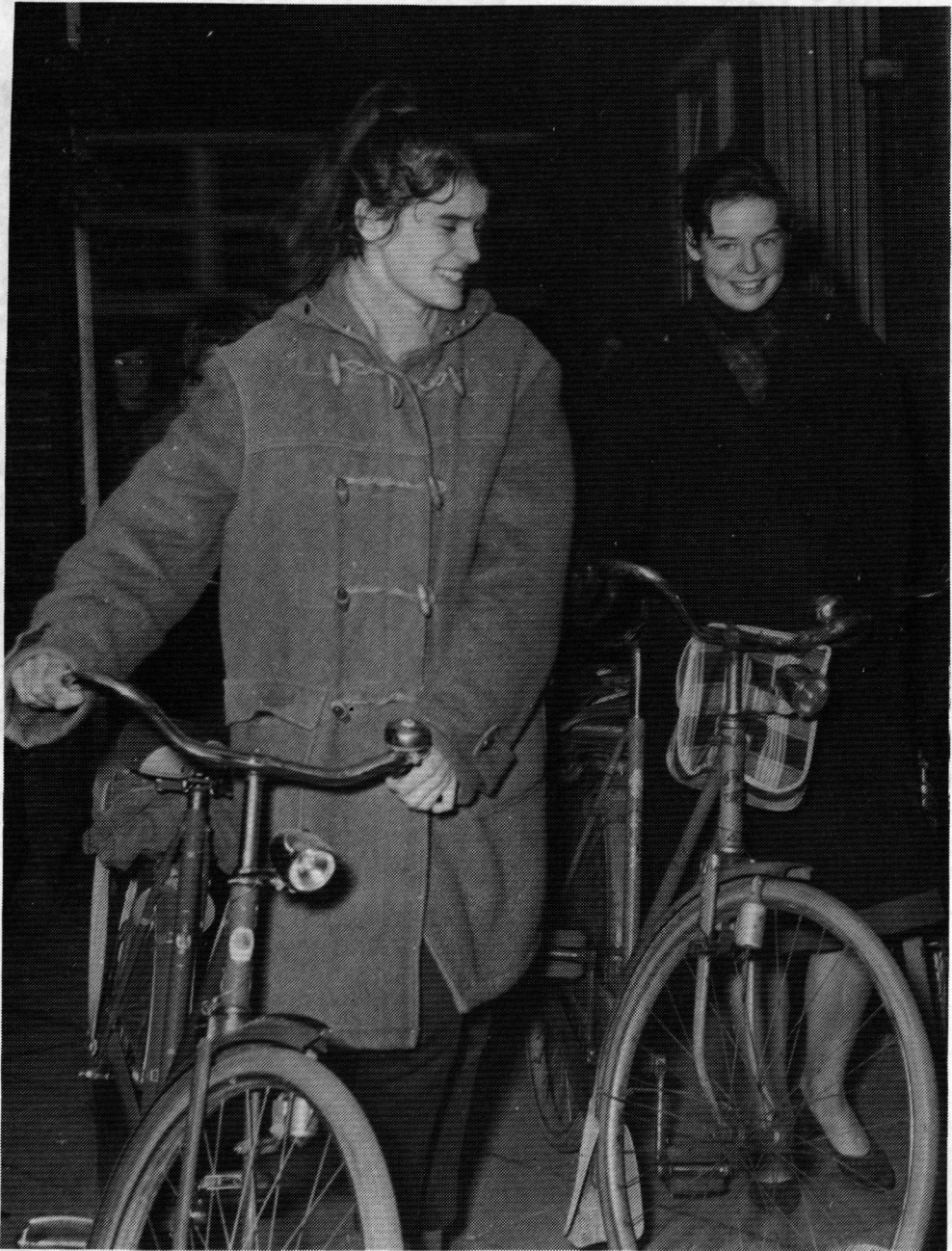
de loop der tijd groeiende welvaart, doordat de vooroorlogse glasplaat-camera's kennelijk wijken voor geraffineerdere apparatuur en er per opdracht niet meer één of twee, maar vaak tientallen opnamen worden gemaakt. En er duiken opeens steeds meer kleurendia's en -negatieven op, tot tenslotte de kleinbeeldcamera met verwisselbare objectieven het lievelingsinstrument is geworden, omdat het een maximum aan mogelijkheden combineert met een minimum aan gewicht. De toevallig meegefotografeerde interieurs van geportretteerde personen laten evenzeer de welvaartstijging zien, plus zulke verschijnselen als het opduiken van platenspelers en televisietoestellen naast de radio's die er al waren. En de straatbeelden tonen grachten die langzaam vol komen te staan met geparkeerde auto's, die eerst nog een opvallende uitzondering waren. Tot de verkeersopstoppen opeens zelf een onderwerp van fotoreportages worden.



Afb.6. Wat het goed deed, met name bij een dagblad als *De Telegraaf*, waren opnamen van prominenten in vreemde situaties. Hier bezoekt de Amerikaanse filmster de zetterij van *De Telegraaf*, waar ze Willy Walden en Piet Muyselaar (Snip en Snap) ontmoet.

De jaren '60 beginnen met de plotselinge ontdekking van het verschijnsel 'teenager', waar de dagbladen blijkbaar -getuige het grote aantal opdrachten- maar niet genoeg van kunnen krijgen. De 'teenager' is vrouwelijk, het gaat namelijk meestal om één of meerdere meisjes met paardestaarten, terwijl de 'nozems' -die eind jaren '50 voor net zo'n explosie aan opdrachten hadden gezorgd- nog vooral mannelijk waren geweest.

Niets is gemakkelijker dan deze lijst van associatieve en suggestieve voorbeelden voort te zetten. Maar de ftohistoricus werkt niet met een blanco brein, hij weet dat er over de periode die zijn materiaal beslaat al de nodige literatuur bestaat, en anderzijds realiseert hij zich dat de documenten die hij in handen houdt stuk voor stuk een subjectieve weergave van de werkelijkheid vormen. Gekleurd door de wensen van de opdrachtgever, door de smaak en voorliefde van de fotograaf, door de beperkingen van het technische instrumentarium waar hij mee moest werken. Als het hier niet om een archief zou gaan dat dankzij de ordeningszin van de toenmalige eigenaar voortreffelijk is geadmistreerd -van iedere foto is opnamedatum, opdrachtgever en onder



Afb.7. Zoals de nozems in de herfst van 1958 plotseling een felbegeerd foto-object waren, zo richtte in 1960 de aandacht zich op de teenagers. Bij het uitgaan van de school stonden de teenager-achtig ogende meisjes dan ineens oog in oog met een echte fotograaf.



Afb.8. In de zomer van 1962 introduceerde de firma Brandsteder (jawel, van de vader van Ron) een nieuw artikel op de Nederlandse markt: de draagbare televisie, die er aanvankelijk weliswaar nog als een stofzuiger uitzag, maar al spoedig een gigantisch verkoopsucces zou blijken. Brandsteder had voor Nederland de exclusieve verkooprechten van Sony verworven.

werp geregistreerd- zou de waarde van dit materiaal veel kleiner zijn. Dan zou het onmogelijk zijn het materiaal te gebruiken voor een onderzoek dat uiteindelijk leidt tot nuanceringen van het karakter van de Nederlandse samenleving in de eerste 25 jaar na de oorlog. En dat daarnaast inzicht verschaft in de verschuivende journalistieke en fotografische conventies in die periode, zodat het hier mede om een pershistorisch onderzoek gaat.

De technologie van de jaren '90 biedt hierbij uitkomst. Het is niet alleen mogelijk om alle negatieven op beeldscherm te bekijken zonder dat je eerst afdrukken hoeft te maken, de administratie zelf kan in een database worden ingevoerd die tal van kwantificerende bewerkingen mogelijk maakt. Zo kunnen uitsplitsingen worden gemaakt, niet alleen naar opdrachtgever (om oriëntatie en illustratiebeleid van de verschillende dagbladen te kunnen definiëren), maar ook naar onderwerp om thematische ontwikkelingen te laten

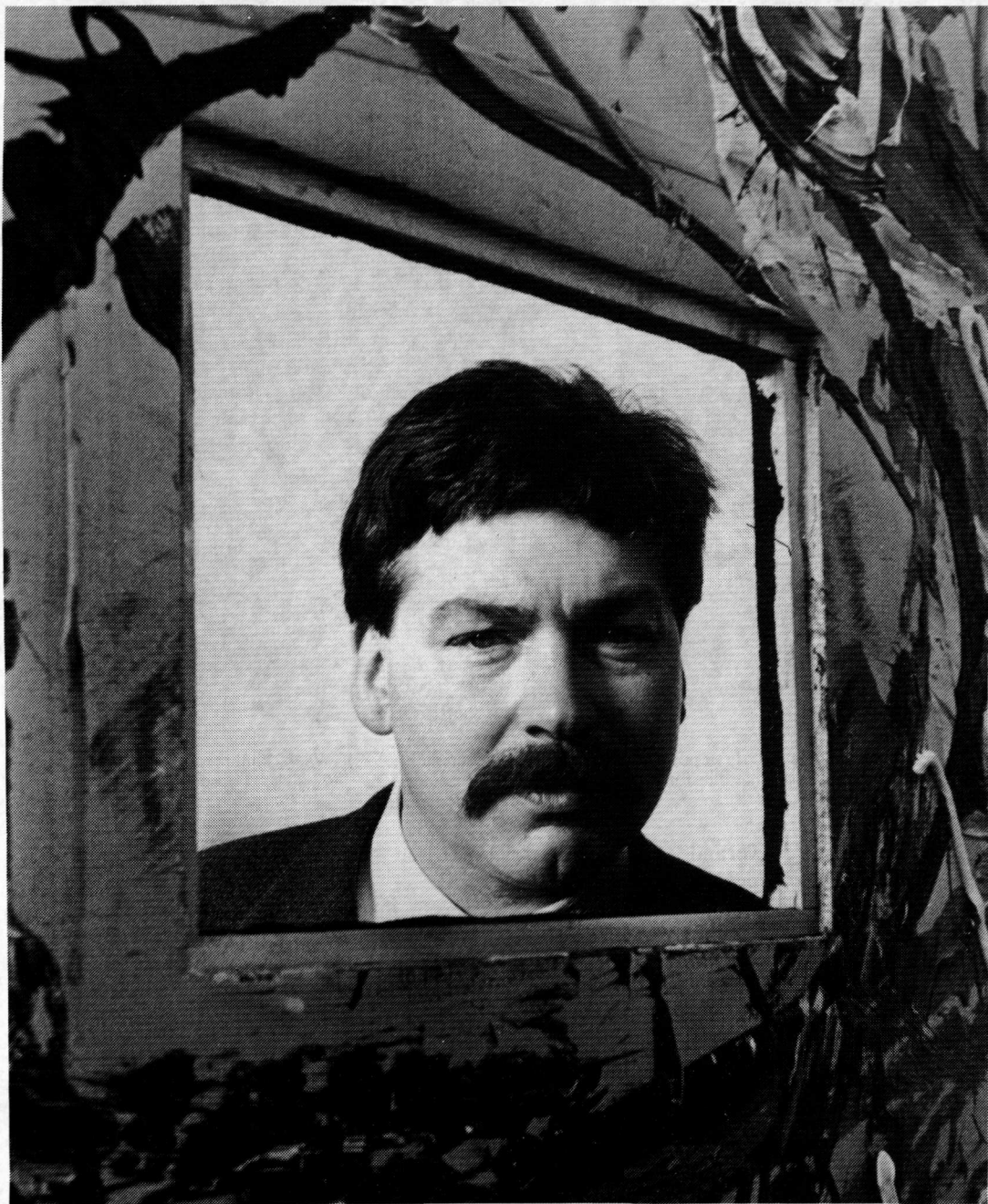


Afb.9. Opname uit de reportage "zigeuners in Loosdrecht" (1962). Waarschijnlijk ging het om woonwageneigenaren, die tot ontzetting van de ingezetenen bij het zieke Loosdrecht waren neergestreken.

zien, zoals de veranderingen in de relatie tussen het Koninklijk Huis en de fotograferende pers.

Een ander frappant verschijnsel is de grote invloed die de opkomst van de televisie ook op het vak van de persfotograaf heeft gehad. Naarmate de consument voor de bevrediging van zijn visuele behoeften niet meer alleen op de gedrukte media was aangewezen, ontstond een concurrentiesituatie die in eerste instantie door de televisie leek te worden gewonnen -tot de fotografen door het ontwikkelen van nieuwe invalshoeken en technieken terug leren slaan. Functie zowel als inhoud van de persfotografie veranderde daarmee.

De kroon op een fotohistorisch onderzoek als het hier geschetste wordt uiteindelijk gevormd door het toetsen van de informatie die je uit deze bron hebt gehaald aan de op andere bronnen gebaseerde beschrijvingen van de Nederlandse samenleving. De stereotype karakterisering van de jaren '40, '50 en '60 kent iedereen wel -wat blijft daarvan overleef? Nu al is duidelijk dat de realiteit veel gecompliceerder en genuanceerder was dan de stereotypen suggereren. Naoorlogse jaren als periode van tucht en ascese? Wat moet je dan met al die uitbundig feestvierende en laveloze mensen op die groepsportretten en met die wellustige jongedames die alles in het werk lijken te



Afb.10. Mede door de concurrentie met andere visuele media veranderde de persfotografie in de jaren zestig: het platte plaatje volstond niet meer, het beeld moest naast journalistieke inhoud ook een esthetische uitstraling hebben. En als Karel Appel dan in 1962 een tentoonstelling van zijn werk opent, is dat natuurlijk een goede gelegenheid.

stellen om de fotograaf te verleiden? Verschijnselen die je met de jaren '60 associeert, blijken er opeens ook in 1948 al te zijn geweest.

Tot slot nog een paar opmerkingen over de materiële aspecten van een negatieven-onderzoek als het hierboven geschetste. Een belangrijke hinderpaal bij het op gang komen van dit soort onderzoek wordt gevormd door de hoge kosten die ermee zijn gemoeid. Alleen al de geklimatiseerde opslag van een honderdtal kisten vol negatieven brengt problemen met zich mee, en de omgang met het materiaal zelf veronderstelt een hoge mate van puur technische kennis: hoe restaureer en conserveer je emulsielagen? Alleen al de elektronische apparatuur die nodig is om de negatieven in positief op beeldscherm te kunnen bekijken kost minimaal 10.000 gulden. Dan de hard- en software om het over te brengen in een database, om van de kosten van het uiteindelijk nodige donker kamer-werk nog maar te zwijgen. En dan gaat het net als in de monumentenzorg uiteindelijk om de vraag hoeveel het de Nederlandse samenleving waard is om op deze manier meer over zichzelf te weten te komen. Laat de schrijver dezes hier volstaan met de mededeling dat het rondkrijgen van de financiering een bijna even grote opgave vormt als het onderzoek zelf.

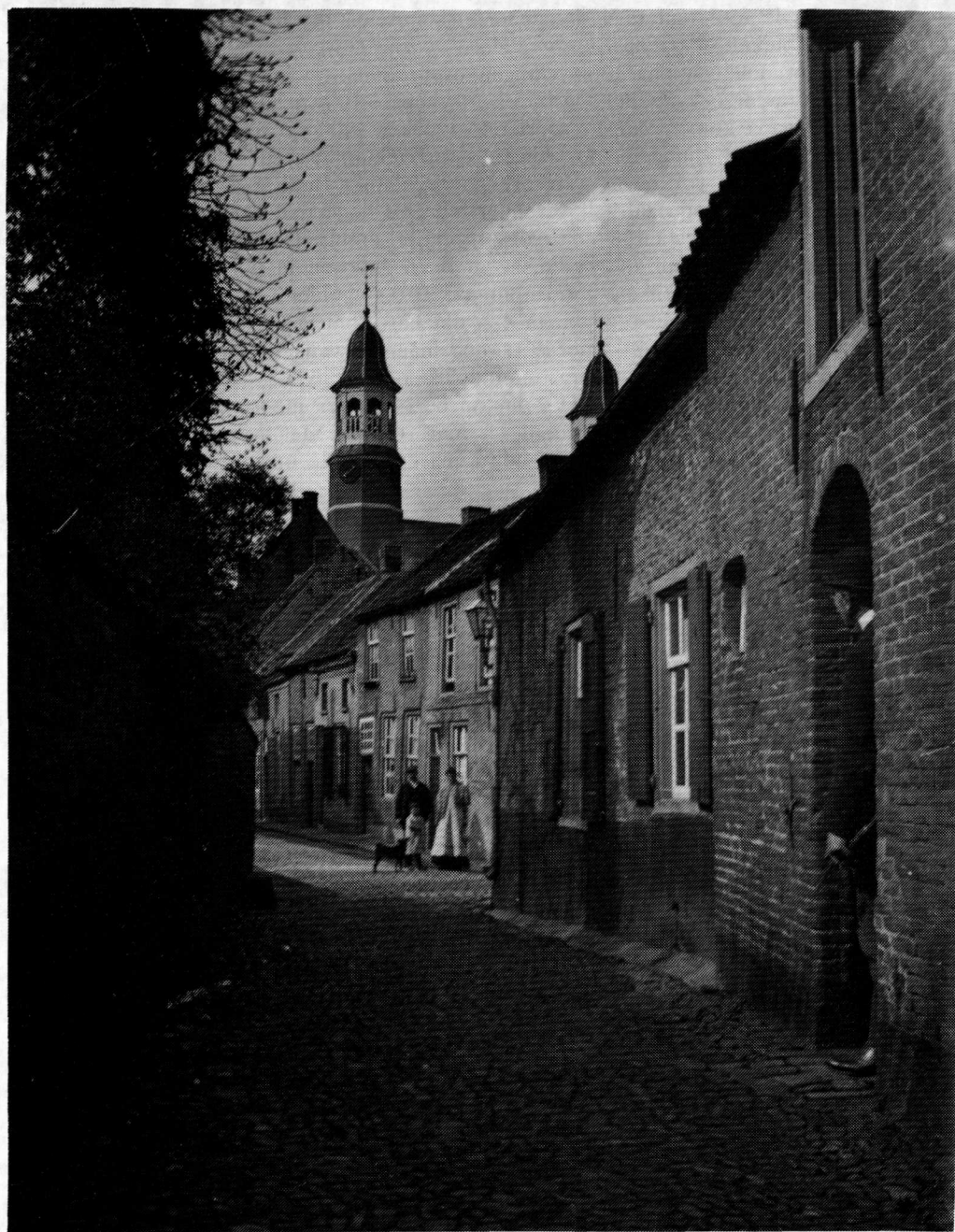


Foto 1. Walhoek-winkelstraat in Ravenstein, gezien naar de Sint-Lucia kerk, 1912.