

LICHTJAREN

HANS ROOSEBOOM

LICHT
EEN GESCHIEDENIS VAN DE FOTOGRAFIE
JAREN

MEULENHOF

ISBN 978-90-290-9198-5

ISBN 978-94-023-1391-8 (e-book)

NUR 640

Vormgeving omslag en binnenwerk: Mijke Wondergem

Opmaak binnenwerk: Peter Tychon

Omslagbeeld: Jacques Henri Lartigue, Charles Sabouret duikt in het zwembad bij het landhuis van de familie Lartigue, september 1913

© Ministère de la Culture (France), MAP-AAJHL

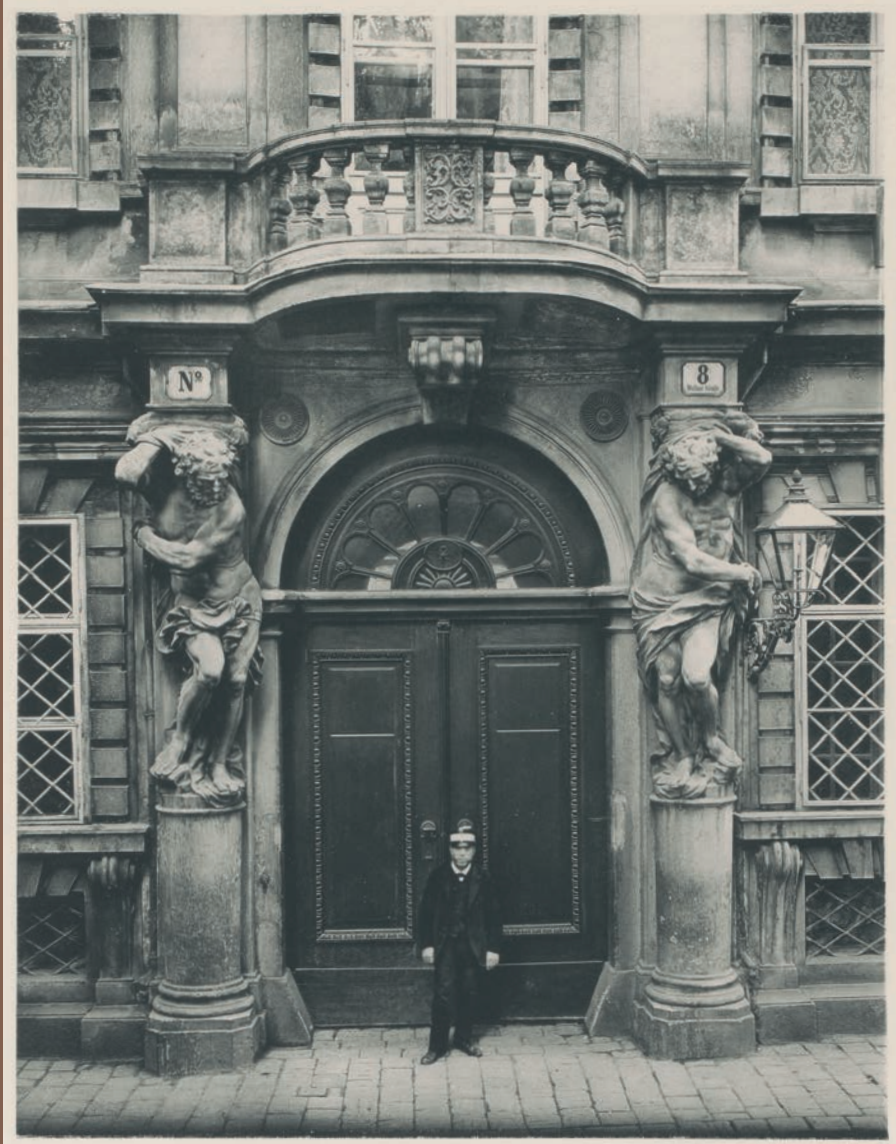
Auteursfoto: © Myra May

© 2019 Hans Rooseboom en Meulenhoff Boekerij bv, Amsterdam

De uitgever heeft ernaar gestreefd de fotorechten te regelen volgens de wettelijke bepalingen. Degenen die desondanks menen zekere rechten te kunnen doen gelden, kunnen contact opnemen met Meulenhoff Boekerij bv, Amsterdam.

Niets uit deze uitgave mag openbaar worden gemaakt door middel van druk, fotokopie, internet of op welke andere wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voor Mayken, Anne en Vivienne. En Moes.



[1] Anoniem, Toegangsportaal van Palais Caprara-Geymüller te Wenen, circa 1894

INHOUD

Voorwoord 9

- 1 Altijd en overal 13
- 2 De verovering van de wereld 31
- 3 De geboorte van een massamedium 49
 - 4 Nut en gevaar 67
 - 5 Mooie vergissingen 87
 - 6 Oog om oog 107
 - 7 Once Upon a Time 125
 - 8 ‘Maar is het kunst?’ 145
- 9 Vernieuwers en buitenstaanders 161
 - 10 Het doel en de middelen 183
 - 11 De kracht van het beeld 203
- 12 Van buitenbeentje tot publiekslieveling 223
- 13 Handleiding tot het verzamelen van foto’s 249

Gebruikte literatuur 273

Illustratieverantwoording 291

Met dank aan 295

Register 297



[2] Anonim, Groepsportret, Jaegerthal (Bas-Rhin), Frankrijk, 1902

VOORWOORD

Dit is geen boek vol namen, feiten en jaartallen. De geschiedenis van de fotografie is al vaak (en goed) aan de hand van namen, stromingen en technieken beschreven. In *Lichtjaren* heb ik daarom voor een andere benadering gekozen. Dit boek behandelt een aantal thema's die beslissend zijn geweest in de geschiedenis van de fotografie, thema's die de fotografie gemaakt hebben tot wat ze nu is en die typisch zijn voor de ontwikkeling die ze heeft doorgemaakt in de 180 jaar dat ze inmiddels bestaat. Ik wil laten zien hoe de fotografie haar weg gevonden heeft, op welke wijze foto's gebruikt werden, met welke weerstanden en vooroordelen fotografen soms te maken hadden, maar ook op welke wijze de fotografie soms juist het tij mee had en precies leverde waar op dat moment behoefte aan was. Het gaat in *Lichtjaren* daarom niet zozeer over de beroemdste foto's en fotografen, maar vooral over het effect, de schaal en de reikwijdte van de fotografie, over de manier waarop foto's gemaakt, bedoeld, verspreid, bekeken, gebruikt en misbruikt zijn.

De fotografie introduceerde in 1839 een nieuwe manier van kijken en heeft grote invloed gehad op wetenschap en kunst, reclame en pornografie, eigenlijk op alle terreinen waar beeld een rol speelt. Zonder veel overdrijving kun je stellen dat de fotografie aan het begin staat van de huidige visuele beeldcultuur. De fotografie heeft zich sinds haar introductie in 1839 ontwikkeld van een uiterst bescheiden, kleinschalig medium waar maar weinigen een aandeel in hadden tot het door iedereen beoefende en alomtegenwoordige visuele middel van nu. Die ontwikkeling ging niet zonder slag of stoot. Niet iedereen was gecharmeerd van deze wel erg realistische, ongepolijste manier van weergeven van de werkelijkheid. Bovendien waren foto's aanvankelijk te duur om op grote schaal toegepast te worden. Het duurde na 1839 dan ook lang voordat de fotografie werkelijk ingeburgerd raakte – maar daarna heeft ze de wereld definitief veroverd. De fotografie schiep nieuwe mogelijkheden, en bedreigde daardoor tegelijkertijd oude tradities. Ze laveerde daardoor soms tussen vooruitgangsoptimisme en conservatieve argwaan.

De fotografie heeft grote invloed op hoe we onszelf en de wereld zien en kennen, maar het kostte vele jaren voordat die invloed op grote schaal merkbaar werd. De uitvinding van de fotografie is een van de belangrijkste uit de negentiende eeuw, maar ze werd pas in de daaropvolgende eeuw het vertrouwde en invloedrijke medium zoals we dat nu kennen. Mede doordat ze zo langzaam aan invloed won, had ze in de eerste decennia een heel andere positie en een ander effect dan tegenwoordig. Allerlei zaken in de fotografie die tegenwoordig vanzelf spreken, waren ooit nieuw. Alleen al het bezit van een camera en de mogelijkheid zelf foto's te maken waren lange tijd voor maar weinig mensen weggelegd. Andersom zijn er ook zaken die misschien nieuw lijken, maar (bijna net) zo oud zijn als de fotografie zelf. Een voorbeeld daarvan is de bezorgdheid over privacy die veroorzaakt wordt door surveillancecamera's en webcams: al rond 1890 was de opkomst van kleine camera's, waarmee ongemerkt of zelfs stiekem gefotografeerd kon worden, aanleiding tot vergelijkbare zorgen als waarover we nu geregeld lezen.

Nog altijd hechten we in principe geloof aan een foto: wat ze laat zien, zal wel waar zijn en zich daadwerkelijk op die manier voor de lens hebben afgespeeld. Dat is in sommige gevallen een naïef geloof: de fotografie kent tal van kwesties en schandalen rondom haar vermeende waarheidsgetrouwheid – met getrukeerde, in scène gezette of regelrecht vervalste foto's. Zulke kwesties zijn zo oud als de fotografie zelf; fotoshoppen is slechts een zoveelste stap in een lange geschiedenis.

Omdat chronologie in dit boek geen leidraad is, beginnen lang niet alle hoofdstukken in 1839 en eindigen ze ook niet allemaal in het heden of in het recente verleden. Als het zo uitkomt doe ik dat wel, maar het gaat me er vooral om in ieder hoofdstuk een of meer facetten te bespreken die in het verleden een belangrijke rol hebben gespeeld. De geschiedenis van de fotografie is niet alleen door fotografen gemaakt en bepaald, maar ook door anderen (redacteurs, uitgevers, opdrachtgevers, klanten) en door maatschappelijke krachten en andere 'omstandigheden'. In dit boek heeft de fotografie geen geïsoleerde geschiedenis – gedomineerd door technische ontwikkelingen of veranderende esthetische opvattingen van fotografen – maar is ze verbonden met en onderdeel van wat je het algemene culturele klimaat zou kunnen noemen. De geschiedenis van de fotografie is net zo veranderlijk als de haar omringende wereld en de tijdgeest. Het lijkt erop dat de fotografie voortdurend in een staat van revolutie verkeerde: door het snelgroeiende aantal gebruikers, de snelgroeiende publicatiemogelijkheden, de vele toepassingen, de steeds verder toenemende invloed, maar ook door de ingrijpend veranderende (verbeterende) positie, status en bekendheid van de fotografie.

De foto's die in *Lichtjaren* voorbijkomen, worden niet gepresenteerd als zelfstandige (kunst)werken, maar als getuigen en tijdsdocumenten, als middelen om een bepaald doel te bereiken. Dit boek beschouwt de fotografie als een brandpunt van opvattingen, gewoonten en tradities, en wil laten zien hoe mensen (fotografen én hun klanten en opdrachtgevers) omgingen met een nieuwe uitvinding, met alle veranderingen die de fotografie in de loop der jaren onderging en met de groeiende invloed die ze kreeg. Het is een geschiedenis van *attitudes*.

Hoe de fotografie zich ontwikkelde, voor welke doelen ze ingezet werd, welke invloed ze had, hoe men over haar dacht: aan elk van die onderwerpen kan gemakkelijk een dik boek gewijd worden – dat dan nog steeds niet allesomvattend en allesverklarend is. Dat is door de veelzijdigheid en complexiteit van de fotografie nu eenmaal onmogelijk. Waarschijnlijk worden er tegenwoordig per jaar (misschien zelfs per maand of per week) meer boeken en artikelen over (onderwerpen uit) de geschiedenis van de fotografie geschreven dan een mens in z'n hele leven kan lezen. Dat heeft niet alleen te maken met de huidige populariteit van de fotografie, of met het belang dat men haar tegenwoordig in het algemeen toekent, maar ook met de krankzinnige hoeveelheden foto's die er sinds 1839 zijn gemaakt en met de vele uiteenlopende toepassingen ervan. De fotografie schiet alle kanten uit en heeft dat altijd gedaan. Het maakt het schrijven van *de* geschiedenis van *de* fotografie bij voorbaat onmogelijk. In dit boek beperk ik me daarom tot een paar grote lijnen en cruciale ontwikkelingen – in de hoop bij de lezer interesse te kweken voor de geschiedenis van een medium dat tegenwoordig zeer geliefd en gezien is, maar dat lange tijd onderschat en veronachtzaamd werd. De fotografie mag dan tegenwoordig vertrouwd en alomtegenwoordig zijn, nog niet zo lang geleden was dat heel anders. Het nog altijd bestaande idee dat foto's betrekkelijk simpele, rechtstreekse weergaven van de werkelijkheid zijn, kan gemakkelijk de suggestie wekken dat de geschiedenis van de fotografie eenvoudig is en geen grote ontwikkelingen, keerpunten en tegenstellingen kende. Geen van beide ideeën zijn waar. Reden genoeg dus om die geschiedenis hier opnieuw onder de aandacht te brengen.



[3] A.J.M. Mulder, Gezicht op de Martinikerk van Bolsward, april 1902

1 ALTIJD EN OVERAL

Honderd jaar geleden bezat bijna niemand een camera, tegenwoordig fotografeert vrijwel iedereen, al is het maar met een smartphone. Dankzij de spectaculaire toename van het aantal foto's zijn we er tegenwoordig volmaakt aan gewend om voortdurend foto's te zien, zowel thuis als op straat. Maar die revolutionaire ontwikkeling heeft ook een keerzijde.

In het voorjaar van 1857 verbleef de Engelse fotograaf Benjamin Brecknell Turner een week of twee in Amsterdam om er foto's te maken. Hij had een grote camera bij zich, die hij iedere keer op een statief moest zetten omdat ze te zwaar was om in de hand te houden. Om al zijn apparatuur van de ene plek naar de andere te vervoeren – hij fotografeerde onder andere het Rokin, de Nieuwezijds Achterburgwal en de Keizersgracht – gebruikte hij mogelijk een tweewielig karretje. Bij het instellen van de camera dook hij met zijn hoofd onder een zwarte doek aan de achterkant van zijn camera, zodat hij het beeld op het matglas van de camera beter kon bestuderen. Was hij daarmee klaar, dan volgde de eigenlijke belichting van het negatief. Iedere opname moest gedurende enkele minuten worden belicht. Meer dan zestien opnamen heeft hij niet gemaakt: volgens familieoverlevering drong het nieuwsgierige Amsterdamse publiek, dat nooit eerder een camera zou hebben gezien, zó op dat een deel van zijn apparatuur in het water van een van de grachten belandde. Turner kon maar net voorkomen dat hij zelf ook in het water viel. De reis was daarmee ten einde.

In 1857 bestond de fotografie nog geen twintig jaar. Amsterdam was op dat moment niet de welvarende, drukke stad die het in de zeventiende eeuw was geweest en tegen 1900 weer zou worden: van het midden van de achttiende eeuw tot in de jaren zestig van de negentiende eeuw was er op bijna elk gebied sprake van 'kwijnen en krimpen', zoals de historicus Remieg Aerts ooit schreef. Verhalen uit familieoverlevering dienen altijd met enig wantrouwen aangehoord te worden, maar in dit geval zou het best waar kunnen zijn dat de inwoners van Amsterdam niet gewend waren aan een man die zich op myste-

rieuze wijze minutenlang samen met een of ander apparaat half verscholen hield onder een zwarte doek. Het aantal fotografen dat zich voor 1857 in Amsterdam op straat gewaagd had was buitengewoon klein, zodat de kans er ooit een tegen te komen ook heel klein was. Vóór Turner waren misschien maar vijf andere fotografen ooit de straat op gegaan in Amsterdam om foto's te maken.

Een man met een camera was dus een zeldzame verschijning (een vrouw met een camera al helemaal). Ook na 1857 wekte een fotograaf de nieuwsgierigheid op bij iedereen die zijn pad kruiste. Op verschillende foto's uit de negentiende en vroege twintigste eeuw zien we een groep mensen, die soms op enige afstand bleven staan, maar soms hun nieuwsgierigheid niet konden bedwingen en daarom dichterbij kwamen. Het mooiste voorbeeld dat ik ken is een foto die Adolph Mulder in 1902 in Bolsward maakte van de middeleeuwse Martinikerk. [3] Mulder heeft vanaf 1881 honderden, zo niet duizenden foto's gemaakt van huizen, poorten, kerken en andere gebouwen. In dienst van de afdeling Kunsten en Wetenschappen van het ministerie van Binnenlandse Zaken tekende en fotografeerde hij monumenten en mat hij ze op. Kijken we naar Mulders foto's, dan lijkt het erop dat een brand of een aanstaande restauratie of sloop vaak de directe aanleiding was er met een camera op uit te trekken.

Mulders camera was – net als die van Turner – een groot apparaat dat op een statief gezet moest worden. Mulder trok daarom – bijna een halve eeuw later – nog minstens zoveel aandacht als de Engelsman. In Bolsward ging een tiental kinderen pal voor de camera staan. De fotograaf heeft zich er blijkbaar niet aan gestoord: de kerk was over de kinderhoofden heen nog voldoende in beeld. Aangezien dát zijn enige doel was, heeft hij niet de moeite genomen de plaatselijke jeugd met een vriendelijk (of minder vriendelijk) woord uit beeld te verdrijven. Het is misschien wel het ultieme voorbeeld van een praktische, zakelijke en pretentieloze omgang met de fotografie: geen artistieke toeren, gewoon op de foto zetten wat erop moet staan. Desnoods met een stelletje nieuwsgierige kinderen erbij.

Zo gewoon als het tegenwoordig is om zelf te fotograferen en dat ook anderen op straat te zien doen, zo ongebruikelijk was dat nog in 1902. Het maken van foto's was lange tijd duur, ingewikkeld en tijdrovend. Daardoor waren er na de introductie van de fotografie in 1839 decennialang relatief weinig mensen die de fotografie voor hun plezier beoefenden. In de eerste decennia moest je als fotograaf zelf je platen voorzien van een lichtgevoelige laag en die na de opname ook – zonder uitstel – zelf ontwikkelen. Dat betekende niet alleen een hoop handelingen, die stuk voor stuk correct uitgevoerd moesten worden, maar ook

de noodzaak om direct voor en na het maken van een foto diverse chemicaliën en apparaten onder handbereik te hebben. Wie zich buitenshuis begaf om te gaan fotograferen, sleepte met een camera, statief, glasplaten, flessen met chemicaliën, water en andere zaken. Je haalde je dus nogal wat op de hals. Dat was, toen Mulder in Bolsward aan de slag ging, inmiddels niet meer het geval. Zijn camera was nog wel even groot als die van Turner, maar hij kon werken met kant-en-klare platen en kon het ontwikkelen van zijn opnamen uitstellen tot na thuiskomst.

De eerste honderd jaar van de fotografiegeschiedenis overziende werd de techniek steeds eenvoudiger, werden de kosten lager en werden camera's steeds handzamer. Dat zorgde vanaf het einde van de negentiende eeuw, maar vooral in de twintigste eeuw, voor een spectaculaire explosie van zowel het aantal camera's als het aantal daarmee gemaakte foto's. Er zijn maar weinig harde cijfers, maar volgens de Franse fotografiehistoricus Clément Chéroux waren er in 1900 in Frankrijk 250.000 tot 300.000 amateurfotografen, die ongeveer één procent van de Franse bevolking uitmaakten. Het ging dus om een kleine minderheid, die vooral afkomstig was uit de gegoede burgerij en hogere klassen. Driekwart eeuw later waren er in datzelfde Frankrijk al tien miljoen camera's in gebruik, wat erop neerkomt dat de helft van de volwassenen fotografeerde. Andere westerse landen zullen een vergelijkbare groeispurt hebben doorgemaakt. Waren er rond 1910 in de Verenigde Staten zo'n anderhalf miljoen eenvoudige handcamera's in omloop (op een bevolking van circa 92 miljoen), in 1953 waren er 35 miljoen amateurs actief (op een bevolking die inmiddels 160 miljoen zielen telde), die ongetwijfeld allemaal ten minste één camera hadden. Een jaar later, in 1954, hadden van de 53 miljoen Amerikaanse gezinnen zo'n 38 miljoen een camera. Terwijl in de negentiende eeuw maar een heel kleine groep tijd en geld had om te fotograferen, drong de camera in de tweede helft van de twintigste eeuw definitief bijna ieder westers leven binnen en werd ze gemeengoed.

Een belangrijke en bekende vroege mijlpaal in die revolutie was de introductie, in 1888, van de eerste Kodak-camera. Ze was het geesteskind van de Amerikaanse ondernemer George Eastman, die een kleine tien jaar eerder begonnen was met het fabriceren van fotografische materialen: eerst negatief-glasplaten, later ook camera's. Die eerste Kodak was een kleine, doosvormige, uiterst eenvoudig te bedienen camera, die verkocht werd met de briljante slogan 'You press the button, we do the rest.' Inderdaad hoefde de gebruiker alleen maar op een knop te drukken om een opname te maken. Minstens zo belangrijk was dat de camera voorzien was van een rolfilm: terwijl een foto-

graaf als Turner na iedere opname een nieuw (glazen) negatief in de camera moest plaatsen, had de Kodak een lange film op een rol, goed voor honderd opnamen. Met behulp van een sleutel werd de film na elke opname iets verder gedraaid, waarna de camera gereed was voor de volgende opname. De lens gaf vanaf ongeveer een meter alles scherp weer: ook het scherpstellen kon dus achterwege blijven. Als de honderd foto's gemaakt waren en de film dus vol was, stuurde de eigenaar de hele camera naar de Eastman-fabriek. Daar werd de film uit de camera gehaald, ontwikkeld en afgedrukt, en werd een nieuwe film in de camera gezet, waarna alles werd teruggestuurd. De fotograaf was daardoor verlost van het lastige, en vieze vingers opleverende, ontwikkelen en afdrukken van de negatieven. Eastman schreef dat je niets meer hoefde te kunnen dan een camera rechthouden en op een knop drukken; je hoefde niet langer uitzonderlijk behendig te zijn, of zelfs maar enige kennis van de fotografie te hebben. De praktijk om de gehele camera naar de fabriek te sturen, werd in 1891 verlaten: toen kon de fotograaf zelf eenvoudig bij daglicht de film verwisselen.

Eastman kreeg met deze camera en haar opvolgers ook kinderen en vrouwen aan het fotograferen. Dat was een belangrijke basis voor het succes van zijn firma, die decennialang een vooraanstaande rol zou spelen in de productie van fotografische materialen. Hij vergrootte er zijn potentiële publiek enorm mee. Iedereen die over enig geld beschikte – de camera kostte nog wel de lieve duit van 25 dollar – kon nu het familieleven in en om het huis vastleggen. [4] En wie eenmaal een camera had gekocht en aan het fotograferen verslingerd was geraakt, zou tot in lengte van dagen films kopen, afdrukken laten maken en allerlei toebehoren aanschaffen. Dat was een lucratief vooruitzicht voor fabrikanten en verkopers.

Toch was deze eerste Kodak-camera pas een eerste stap in wat je de 'democratisering van de fotografie' zou kunnen noemen. In het eerste jaar werden iets meer dan vijfduizend exemplaren verkocht. Van de Brownie No. 1, die speciaal voor kinderen was bedoeld en maar één dollar kostte, verkocht Eastman tussen 1901 en 1915 ongeveer een half miljoen stuks. Ruim een halve eeuw later gingen er in een vergelijkbare tijdsspanne zo'n zeventig miljoen exemplaren van een andere uiterst eenvoudige Kodak-camera, de in 1963 geïntroduceerde Instamatic, over de toonbank, dat wil zeggen: enkele miljoenen per jaar. Dat is meer dan een verduizenvoudiging in vergelijking met de eerste Kodak uit 1888. Uiteindelijk zou dat nog niets blijken in vergelijking met de groeisprint die veroorzaakt werd door mobiele telefoons waarmee ook gefotografeerd kon worden. Toen Apple in 2012 de iPhone 5 introduceerde, gingen er binnen drie dagen vijf miljoen exemplaren over de toonbank. In dat jaar waren er



[4] Christiaan Otto Roelofs, Een picknick in het bos, circa 1910

wereldwijd zo'n 5,2 miljard mobiele telefoons in gebruik, waarvan het overgrote deel was uitgerust met een camera. Al snel na hun introductie rond 2000 evenaarden smartphones qua verkoopaantallen alle andere cameratypen; sinds de jaren tien van deze eeuw vormen zij de absolute meerderheid.

Sinds 1839 zijn er naar schatting 3,5 triljoen foto's gemaakt, terwijl dat aantal in 2000, toen de digitale revolutie net begonnen was, op 'slechts' 85 biljoen lag. Er is sinds de introductie van de fotografie in 1839 sprake van een voortdurende groei, die soms explosieve vormen aannam. Tegenwoordig doen we er misschien nog geen dag over om de totale negentiende-eeuwse productie te evenaren. Het moment waarop er in zowat ieder huishouden een camera aanwezig was, brak na de Tweede Wereldoorlog aan. Indien er aan het einde van de twintigste eeuw sprake was van een verzadiging van de markt (hoeveel méér mensen konden er nog toe aangezet worden te gaan fotograferen?), zorgde de

introductie van de digitale fotografie opnieuw voor een ongekeerde toename van het aantal gemaakte foto's.

Doordat de techniek sinds ongeveer 1890 zoveel eenvoudiger is geworden en de kosten van het fotograferen zoveel lager zijn geworden, is het aantal amateurbeoefenaars ontelbare malen groter geworden dan het aantal professionals. Tegenover de 55.000 beroepsfotografen die in 1953 in de Verenigde Staten actief waren stonden 35 miljoen amateurs. Eén professional op iedere 636 amateurs dus. Hoe groot dat verschil ook was, sindsdien zijn de amateurs de professionals alleen maar méér gaan overvleugelen, al helemaal in het digitale tijdperk.

Tot zover de cijfers. Wat waren de gevolgen van die spectaculaire groei van het aantal camera's, die vooral gehanteerd werden door amateurs, van de voortdurende vereenvoudiging van de fotografische techniek en van de alomtegenwoordigheid van foto's?

In de eerste plaats een grote vertrouwdheid met foto's. Tegenwoordig maakt en bezit vrijwel iedereen een foto's, zodat we er volmaakt aan gewend zijn ze voortdurend te bekijken. Ze zijn overal. Fotograferen is in de loop van de tijd zo gemakkelijk en goedkoop geworden dat het woord 'laagdrempelig' geen recht doet aan hun alomtegenwoordigheid en onze vertrouwdheid ermee. Er is helemaal geen drempel meer. Een belangrijk verschil tussen een smartphone en een klassieke, gewone camera (digitaal of analoog) is dat die eerste vrijwel altijd door de eigenaar bij zich gedragen wordt, terwijl de andere vaak in de kast ligt en er alleen uit komt bij bijzondere gelegenheden, bij uitstapjes en op vakantie. In 1993 verklaarde de Japanse fabrikant Fuji het succes van haar wegwerpcamera's door erop te wijzen dat het onder jongeren niet als hip gold om met een (gewone) camera rond te lopen. De fabrikant zag er een reactie in op het zonnebrillen-en-camera-imagó van de Japanse toerist. Als dat tegenwoordig nog steeds waar is, heeft de mobiele telefoon die functie van alibi overgenomen; waarschijnlijker is dat het inmiddels volkomen normaal en acceptabel is om overal en altijd te fotograferen. Het is geen 'toeristending' meer.

Een tweede gevolg was dat wie over een camera beschikte nu zelf kon beslissen wat hij of zij in beeld bracht. Wie zonder camera reisde – en dat was tot circa 1890 vrijwel iedereen – was afhankelijk van wat fotografen, uitgevers en verkopers aanboden. Reisgidsen als die van Baedeker en Murray vermeldden vaak waar men het beste foto's kon kopen. Die foto's konden kwalitatief uitstekend zijn, maar vaak brachten zij vooral de bekendste en populairste locaties in beeld. Wie iets anders wilde, ging met lege handen naar huis. Dankzij de

eenvoudige en goedkope handcamera kon iedere reiziger opeens z'n eigen keuzes maken en persoonlijke herinneringen vastleggen en aan de achterblijvers laten zien. Zo maakte de Nederlandse dominee Louis Heldring een serie foto's tijdens de reis die hij in 1898 gedurende zes weken door het Midden-Oosten maakte. Heldring kocht zijn camera mogelijk speciaal voor die gelegenheid: in die tijd was een camera weliswaar nog een duur apparaat, maar een dergelijke reis was uitzonderlijk en zeldzaam. Bovendien reisde Heldring naar niets minder dan het land van zijn Heer, wat de reis voor hem al helemaal bijzonder moet hebben gemaakt. De artikelen die hij onderweg schreef voor de krant *Het Nederlandsche Dagblad* waren niet geïllustreerd, net zomin als het boek dat drie jaar later verscheen, *Reisindrukken in het Oosten*. Heldring gaf echter zijn drie kinderen met Sinterklaas in 1901 ieder een exemplaar van dat boek, waarin hij 162 van zijn eigen foto's plakte. Typerend is het grote aantal foto's dat Heldring maakte vanuit een trein of vanaf een boot, opnamen die een beroepsfotograaf niet gauw zou maken.

Het enige wat Heldring met zijn camera nog niet kon, was zichzelf samen met zijn reisgenoten fotograferen. Het was met behulp van een draadontspanner of een zelfontspanner feitelijk wel mogelijk geweest, maar kennelijk beschikte Heldring daar niet over. Door een uitgeknipte foto van zichzelf in te (laten) monteren in de foto waarop de rest van het gezelschap wel zichtbaar was, kon hij er toch bij zijn. [5] Zelf wist hij natuurlijk heel goed dat hij deel uitmaakte van die groep, maar dat was blijkbaar niet voldoende: het moest ook in beeld gebracht worden.

Dat brengt ons bij het derde gevolg van de enorme toename van het aantal camera's, namelijk de groeiende populariteit van het zelfportret, dat de laatste jaren vooral als selfie bekend is. In 2010 introduceerde Apple de iPhone 4, die aan de voorzijde waar zich ook het scherm bevindt, een tweede camera had. Daarmee werd het mogelijk om zelfportretten te maken en tegelijkertijd op het scherm te zien hoe de foto eruit zou komen te zien. (Wie zo wellevend is een fotograferende toerist niet te willen hinderen door op de achtergrond van de opname te verschijnen, moet hem of haar tegenwoordig voorlangs passeren in plaats van achterlangs.) Daarna ging het snel: drie jaar later werd 'selfie' het internationaal woord van het jaar volgens *Oxford Dictionaries*. Ook in Nederland en België werd het in 2013 woord van het jaar.

Menig criticaster ziet in het enorme aantal selfies een symbool van hedonisme en oppervlakkigheid – de makers ervan zouden nauwelijks nog om zich heen kijken en vooral zichzelf willen afbeelden en tot middelpunt van de wereld maken – maar het maken van zelfportretten kan ook uit een ander



[5] Louis Heldring, Groepsportret van zijn reisgezelschap, Syrië, 1898

motief verklaard worden: bewijzen dat je ergens daadwerkelijk bent geweest. Die neiging is van alle tijden, maar door de vereenvoudiging van de techniek is het nu pas mogelijk om zelfportretten op zo'n ongekeerde schaal te maken. Het roept de herinnering op aan een verhaal van Godfried Bomans, waarin hij vertelt over zijn oom Jaap die grote indruk maakte op zijn familie door vanaf zijn reizen naar moeilijk te bereiken oorden (de Vesuvius, de Gotthardpas, de Pyreneeën) prentbriefkaarten te sturen, voorzien van de tekst "t Was een hele klim, maar ik heb dóórgezet. Wie niet waagt, die wint niet. Jullie hebben 't maar makkelijk! Alles thuis goed?' Op een dag werd oom Jaap echter biljartend aangetroffen in een café in Helmond, terwijl men dacht dat hij op dat moment ergens in de Himalaya was. Toen bleek dat hij ieder jaar een stel kaarten kocht in een winkel in Haarlem, er een tekst achterop schreef en die aan een vriend in het buitenland stuurde met het verzoek ze voor hem op de bus te doen. Het zelfportret vóór een bekende locatie is het bewijs dat de maker er echt geweest

is. Oom Jaap zou zijn familieleden tegenwoordig niet meer zo gemakkelijk om de tuin kunnen leiden.

Een vierde gevolg van de explosieve groei van het aantal mensen dat foto's maakt, is dat we meer dan ooit kunnen zien hoe zij (en hun gezins- en familieleden, kennissen en vrienden) leven. Zeker tot in het begin van de twintigste eeuw betraden beroepsfotografen zelden een woonhuis om er opnamen te maken. Het is daarom vrijwel uitsluitend aan amateurs te danken dat we weten hoe 'gewone' mensen hun woning inrichtten, met welke spullen ze zich omringden en hoe ze hun tijd doorbrachten. Een goed voorbeeld is de reeks foto's die de Amsterdamse jonkheer Hendrik Teding van Berkhout vanaf 1908 maakte van zijn vrouw, hun twee dochters, hun huis aan de Vossiusstraat en hun uitstapjes en vakanties. Het zijn eenvoudige, pretentieloze scènes die juist daardoor ontroeren. [6] Door hun alledaagsheid – speelgoed, kapotte po's, een kamer die versierd is ter gelegenheid van een verjaardag – geven deze foto's inzicht in het leven van een Amsterdams gezin. Fotograferen was in Tedings tijd nog wel zo duur dat het voorbehouden was aan welgestelde personen zoals hij, maar het was slechts een kwestie van tijd voordat ook andere gezinnen en huiskamers in beeld gebracht zouden worden.

Op portretten die door negentiende- en vroegetwintigste-eeuwse beroepsfotografen zijn gemaakt zien we weliswaar geregeld meubels en andere huiselijk aandoende voorwerpen, maar die stonden opgesteld in het atelier en zeggen dus niets over de leefwereld van de geportretteerde. Die meubels waren soms niet eens echt, maar gemaakt uit bordkarton of papier-maché. Dat wekte uiteraard de spotzucht op. Zo zei François HaverSchmidt (beter bekend onder zijn schrijversnaam Piet Paaltjens) in 1866 tijdens een voordracht: 'Wat voor een prettige kunst de photographie ook zijn moge [...], ze is wel een beetje onoprecht. Niet alleen laat zij ons de menschen wel eens wat anders zien, dan ze werkelijk zijn, maar ook de omgeving, waarin zij ze ons voorstelt, is niet altoos overeenkomstig de werkelijkheid.' Dankzij attributen (zoals een in de hand gehouden boek) leek de geportretteerde misschien een geleerde: 'Maar gij bedriegt u. Mijnheer is olieslager, en hij leest nooit iets anders dan de marktberichten.' Ook bespote hij de vele geschilderde achtergronddoeken, die de indruk moesten wekken dat iemand voor een kasteel, bos of gebergte stond. 'Door de dingen dikwijls wat anders te vertoonen, dan ze in werkelijkheid zijn, gehoorzaamt zij [= de fotografie] eigenlijk alleen aan de eischen van het publiek, in welks dienst ze staat. Heel weinig leden van dat publiek hebben last van wat iemand genoemd heeft den hartstocht der werkelijkheid.'



[6] Hendrik Teding van Berkhout, Suzanna Frida, dochter van de fotograaf, in de huiskamer, 5 juni 1911

Wie wil weten hoe er in de negentiende eeuw en eerste helft van de twintigste eeuw gewoond werd, moet op zoek naar foto's die door amateurs zijn gemaakt. Het zou nog decennia duren voordat beroepsfotografen hun eigen familie- en gezinsleven tot onderwerp namen. In Nederland zijn vooral Ed van der Elsen en Kors van Bennekom erom bekend geworden, maar met hen zitten we al in de jaren vijftig van de twintigste eeuw.

Bij alle lof die amateurs verdienen doordat zij iets nieuws toevoegden aan het 'repertoire' van vakfotografen – het alledaagse leven binnenshuis dus – moet wel opgemerkt worden dat ze zich bijna altijd beperkten tot de meer vrolijke en plezierige kanten ervan. Ruzies en huiselijk geweld, verveling en ongeluk-

kigheid blijven zorgvuldig buiten beeld. Er gebeurt zelden iets schokkends op hun foto's. Toen de oudste van de twee dochters van Teding van Berkhout op een dag door haar wieg zakte, snelde de jonkheer van zijn nabijgelegen werkplek naar huis om dat vast te leggen. Het is zo ongeveer de opmerkelijkste gebeurtenis op al zijn foto's.

Voor een rauwer (en in sommige opzichten eerlijker) beeld moeten we juist weer bij beroepsfotografen zijn, zoals Larry Clark en Nan Goldin. Clark publiceerde in 1971 het fotoboek *Tulsa*, waarin hij zijn vrienden en kennissen portretteerde die zich vooral bezighouden met seks, wapens en drugs. Clark figureert zelf ook in het fotoboek, dat het dagelijkse leven in zijn geboorteplaats weergeeft zoals hij het zag. De fotograaf was niet alleen toeschouwer, maar ook deelnemer en onderwerp. De in 1943 in Tulsa, Oklahoma, geboren Clark was zestien jaar toen hij amfetamine begon te spuiten. Drie jaar lang deed hij dat met zijn vrienden iedere dag, tot hij verhuisde. Helemaal stopte hij niet: 'once the needle goes in it never comes out', schreef Clark in het korte statement waarmee het boek opent.

Vijftien jaar na *Tulsa* verscheen een boek dat er vaak in één adem mee wordt genoemd, Nan Goldin's *The Ballad of Sexual Dependency*. Het is een hard, eerlijk, soms ontluisterend beeldverslag van het leven dat Goldin en een aantal van haar vrienden en geliefden in New York leidden. Een van de bekendste foto's is een zelfportret nadat ze in elkaar was geslagen. In een interview verklaarde ze dat er geen afstand zit tussen haarzelf en wat ze fotografeert. Een derde boek in dit genre van het nietsontziende, openhartige fotografische verslag uit het weinig florissante eigen leven of dat van naasten is Richard Billingham's *Ray's a Laugh* uit 1996. In dit geval zijn het vooral de ouders van de fotograaf die in beeld verschijnen, van wie de een alcoholist is en de ander een stevige roker.[7]

Juist doordat in deze boeken in beeld is gebracht wat vrijwel ieder ander liever zou verzwijgen en verhullen, zijn ze bij vlagen ook ontwapenend, ontroerend en – in het geval van Billingham – zelfs geestig. Er is moed voor nodig om de hele wereld deelgenoot te maken van scènes als die in deze drie boeken. De persoonlijke, onflatteuze en nietsontziende wijze waarop Clark, Goldin en Billingham hun wereld in beeld brachten, is een nieuwe wending in de fotografie. Het zorgde ervoor dat zij deel zijn gaan uitmaken van de fotografische canon – maar het wordt gemakkelijk over het hoofd gezien dat deze introspectie bij amateurs begon.

Nadat amateurfotografen het gewone leven van alledag tot onderwerp maakten, zijn met Clark, Goldin en Billingham ook de donkere kanten van dat leven



[7] Dubbele pagina uit Richard Billingham, *Ray's a Laugh*, Zürich/New York 1996

de fotografie binnengedrongen. De camera is nu inderdaad overal en altijd aanwezig. Dat wil natuurlijk niet zeggen dat daadwerkelijk en letterlijk iedereen maar voortdurend selfies en andere foto's maakt. Er zijn ook veel mensen die dat niet doen en zich er juist aan ergeren. Die ergernis is niet nieuw. Over de rijke en invloedrijke Amerikaanse bankmagnaat John Pierpont Morgan (1817-1913) gaat het verhaal dat hij zijn wandelstok vooral gebruikte om er (met een moordzuchtige glinstering in zijn ogen) opdringerige fotografen mee op afstand te houden.

De introductie van de handcamera in de jaren tachtig van de negentiende eeuw, leidde al snel tot bezorgdheid over het gevaar om onopgemerkt in minder flatteuze situaties gefotografeerd te kunnen worden. Niet iedere fotograaf zou de verleiding kunnen weerstaan de camera daarvoor te gebruiken, was de angst. Tijdschriften als *Punch* publiceerden spotprenten op de onvermijdelijke en opdringerige amateurfotograaf, die maakte dat geen vrouw (vooral die van het meer aantrekkelijke soort natuurlijk) zich nog ongestoord en onbespied in het openbaar kon begeven. Tegenover de goedmoedige spot van bladen als