

**Rede, in verkorte vorm uitgesproken door drs. Frits Gierstberg, bij de aanvaarding van het ambt van Bijzonder hoogleraar in de fotografie, in het bijzonder sociaal-historische en documentaire aspecten, in de Faculteit der Historische en Kunstwetenschappen aan de Erasmus Universiteit Rotterdam, op vrijdag 11 mei 2007.**

Mijnheer de Rector Magnificus, Leden van het College van Bestuur, Mijnheer de Decaan, hooggeleerde collega's, zeer gewaardeerde toehoorders, lieve familie en vrienden,

De titel van mijn oratie is:

'Documentaire fotografie in het tijdperk van de beeldcultuur'

### Inleiding

Dat ik hier vandaag mag staan als eerste, Bijzonder hoogleraar fotografie in Nederland, is een grote eer. Dit is vanzelfsprekend een belangrijk moment voor mij persoonlijk, maar het is veel eerder nog een mijlpaal in de geschiedenis van de fotografie in ons land. De academische status die met de instelling van deze Bijzondere leerstoel aan de bestudering van de fotografie wordt verleend, markeert in zekere zin het einde van een lange periode van strijd om de maatschappelijke, artistieke en wetenschappelijke erkenning van het vakgebied.

Tegelijkertijd betekent zij een nieuw begin. Weliswaar wordt de fotografie in ons land al langere tijd binnen een academische context bestudeerd, deze leerstoel zal zowel binnen de academische wereld als daarbuiten naar ik hoop toch een sterke positieve uitstraling hebben en velen, vooral studenten, aanmoedigen zich in het medium te verdiepen. Dat is nodig, want terwijl de populariteit van en publieke belangstelling voor de fotografie toenemen, blijft het aantal historici, onderzoekers, critici, schrijvers, educatoren en tentoonstellingsmakers achter.

De Bijzondere leerstoel fotografie in de Faculteit der Historische en Kunstwetenschappen van de Erasmus Universiteit Rotterdam is ingesteld vanwege het Nederlands Fotomuseum, dat in samenwerking met de Faculteit der Kunsten van de Universiteit Leiden aldaar een *tweede* Bijzondere leerstoel op dit vakgebied in het leven heeft geroepen. Deze leerstoel wordt bekleed door de Amerikaanse fotograaf Susan Meiselas. Binnenkort zal ook zij haar inaugurele rede houden. Het is overigens opmerkelijk te noemen dat hier een man voor u staat, want het overgrote deel van belangrijke fothistorici in Nederland én daarbuiten is vrouw. Maar dit terzijde.

Dat er -met uitzondering van de Leidse Universiteit- pas zo laat academische aandacht is voor de fotografie, bijvoorbeeld in vergelijking met film, is misschien wel typerend voor het medium. Fotografie is zó vanzelfsprekend in ons dagelijkse leven aanwezig, dat we er snel overheen kijken. Iedereen kan fotograferen en iedereen doet dan dan ook. Wat valt dáár nu aan te bestuderen? Ik heb vaak wat uit te leggen wanneer mensen mij vragen wat voor beroep ik heb, en zeker wanneer ik hen vertel van deze benoeming. Nadat de eerste wazige blikken van de gezichten zijn verdwenen, is de ongetwijfeld goedbedoelde, maar uit onbegrip voortkomende vraag meestal: 'Gôh... en fotografeert u dan zelf ook?' Natuurlijk fotografeer ik zelf ook. Maar liever nog kijk ik naar foto's. Fotografie is een ongelooflijk fascinerend medium, dat zult u begrijpen. Ik kan eindeloos naar foto's kijken, ongeacht techniek, herkomst, tijdvak waarin ze gemaakt zijn, wat erop staat. Zowel de verstilde negentiende-eeuwse monumentenfoto's van Edouard Baldus als de vroege fotografische verkenningen van verre werelddelen door Gardiner F. Williams kunnen me eindeloos boeien.<sup>1</sup> Dat geldt ook voor bijvoorbeeld de desolate Parijse straatbeelden van Eugène Atget, of de levendige Amsterdamse van George Hendrik Breitner, beide van rond de voorlaatste eeuwwisseling.<sup>2</sup> De fotoseries die Walker Evans maakte in het door droogte en armoede geteisterde Amerika van de jaren dertig vind ik evenzo aangrijpend en mooi als de dramatische beelden die Miyako Ishiuchi maakte in een Amerikaans legerkamp in het Yokohama van de jaren zeventig.<sup>3</sup>

Ik zou u eindeloos kunnen vertellen over het heldere Noorditaliaanse licht in de uiterst precies gecomponeerde landschappen van Luigi Ghirri.<sup>4</sup> Of over Manfred Willmanns lyrische fotografische relaas over het plattelandleven in Steiermark, waar hij nog steeds aan werkt.<sup>5</sup> Om nog maar te zwijgen van al die krachtige beelden die vandaag de dag in eigen land worden gemaakt. Ga zo maar door, de wereldwijde canon van de fotografie is haast grenzeloos in schoonheid, intelligentie en omvang. Deze fotografen noemen we voor mijn part echte kunstenaars: zij hebben onze ogen geopend, ons op een nieuwe manier naar de wereld laten kijken of een wereld laten zien die we nog helemaal niet kenden.

Maar meer nog dan door het werk van deze beroemde professionals raak ik geboeid door al die foto's van anonieme, totaal onbekende of vergeten fotografen. Foto's die in opdracht van de overheid of een bedrijf zijn gemaakt, met een duidelijke gebruiksfunctie, door fotograferende ambtenaren bijvoorbeeld, dorpsfotografen, productfotografen in een fabriek, amateurfotografen met merkwaardige hobby's, zoals vliegtuig- en trainspotters of die ene vrachtwagenchauffeur - Sebastiaan Smetsers - die alle fabrieksschoorstenen in Nederland fotografeert.<sup>6</sup>

En dan zijn er nog die miljoenen en miljoenen privéfotootjes in de talloze fotoalbums die in de twintigste eeuw bij elkaar zijn geplakt en die nu verzamelaarswaarde hebben. Foto's van een wonderlijke schoonheid, met een eigen esthetiek die niets te maken heeft met de regels van de officiële fotokunst. Die dicht bij het leven staan, scheef, onscherp, bewogen, met rare afsnijdingen aan de randen van hoofden en benen.<sup>7</sup> De magie van de fotografie is dat het beeld altijd als een soort tijdmachine werkt. Je wordt een andere tijd ingezogen, staat opeens oog in oog met iemand van vijftig, honderd of honderdvijftig jaar geleden, bij jou in de straat of aan de andere kant van de wereld. Je herkent je eigen familielevens in een Oostenrijks snapshotje uit de jaren twintig van de vorige eeuw. Of je hebt het gevoel het geluk te begrijpen van jou verder onbekende kinderen die ergens anderhalve eeuw geleden naar de camera lachen. En je gelooft je ogen niet wanneer je de opnamen ziet van de bouwsels op negentiende-eeuwse wereldtentoonstellingen in Parijs of Londen. Hoe is het toch mogelijk, dat de wereld er toen zó uitzag! En die wereld is zo ver weg en zo dichtbij tegelijk. Dames en heren, de ontdekking van de fotografie is voor mij de ontdekking van een wereld geweest.

### Populariteit, infrastructuur

In mijn enthousiasme sta ik bepaald niet alleen. De fotografie geniet in ons land een enorme populariteit en dat is af te lezen aan hetgeen zich op het gebied van de infrastructuur de afgelopen vijftien tot twintig jaar heeft ontwikkeld.

Zo is Nederland sinds een aantal jaren drie musea en een huis voor fotografie rijk. Bij de Mondriaan Stichting, Het Prins Bernhard Cultuurfonds, het Fonds voor Beeldende Kunst, Vormgeving en Bouwkunst en het VSB Fonds, om enkele grote landelijke fondsen te noemen, zijn er talloze subsidiemogelijkheden voor fotografie en fotografen. De meeste kunstacademies hebben gespecialiseerde afdelingen voor fotografie en sinds kort zijn er ook op *master*niveau vervolgoopleidingen voor fotografen. Internationale fotocollecties bij onder andere het Studie en documentatiecentrum voor fotografie van de Universiteit Leiden, het Stedelijk Museum Amsterdam, het Rijksmuseum en het Stadsarchief Amsterdam breiden zich gestaag uit. Academisch onderzoek naar de fotografie komt inmiddels ook op gang; in 1996 werd aan de Universiteit Leiden voor het eerst in Nederland een doctorstitel op het gebied van de fotografie verleend, aan Ingeborg Th. Leijerzapf.<sup>8</sup> Inmiddels hebben we vier Zeergeleerde fotohistorici in ons midden. De archieven van belangrijke Nederlandse fotografen die komen te overlijden worden bewaard bij het Maria Austria Instituut te Amsterdam en het Nederlands Fotomuseum in Rotterdam. Actuele internationale fotografie wordt behalve in de musea, galleries en de vele andere tentoonstellingslocaties in het land ook met regelmaat getoond op fotofestivals als Noorderlicht en Naarden Fotofestival. Eén blik op de landelijke digitale agenda voor fotografie, *Photostart*, en u begrijpt wat ik bedoel.

De groeiende belangstelling voor fotografie in Nederland gedurende de afgelopen periode loopt min of min parallel aan internationale ontwikkelingen, inclusief de stroomversnelling die begin jaren negentig een aanvang nam. In relatief korte tijd is er een uitgebreide infrastructuur ontstaan, een echte 'fotowereld'.

Behalve een markt voor fotografie, met haar galleries, dealers, connaisseurs en verzamelaars omvat die fotowereld nog veel meer. Gespecialiseerde historici, critici, uitgevers, conservatoren, restauratoren, tentoonstellingsmakers en vormgevers bevolken de werkvloer. Er zijn gespecialiseerde instituten, media, opleidingen, agentschappen, platforms en verenigingen. Men spreekt er een eigen taal met voor buitenstaanders vreemde begrippen als vintageprint, contactvel, dummy, softbox, bariet, hanggeld, dibond, fotofucken, schuifschade en acetaatverval - en ja, af en toe hoor je ook nog het woordje 'doka' vallen.

Een wereld ook die misschien op onderdelen vergelijkbaar is met de kunstwereld, maar die tegelijkertijd ook veel breder is. Immers, tegenover wat we de *verkunsting* van de fotografie kunnen noemen, staan de nog immers duidelijke maatschappelijke functies als de fotojournalistiek, de documentaire fotografie, toegepaste vormen zoals in de commercie en de wetenschap, en de fotografie in het privéleven. In dat maatschappelijke domein worden veruit de meeste beelden geproduceerd.

### Vakgebied

Als je de fotografie wilt bestuderen kun je niet om die complexiteit heen. Ik wil er ook niet omheen. want dat maakt het vak nu juist zo enorm boeiend en rijk: het loopt door alle registers heen. Die diversiteit en verscheidenheid, die hoeveelheid en die ongrijpbaarheid maken de bestudering ook lastig. Want waar leg je bijvoorbeeld de grenzen van het vakgebied? Ik heb zelf een kunsthistorische achtergrond en dat geldt voor de meeste fothistorici in ons land. Ik heb de eer gehad kunstgeschiedenis te mogen studeren aan de Universiteit Leiden en deze Universiteit is in het bezit van een inmiddels wereldvermaarde fotocollectie. Het verzamelen van fotografie is daar in 1953 gestart door hoogleraar kunstgeschiedenis Henri van de Waal met als doel de studenten kennis te laten maken met dit nieuwe medium.<sup>9</sup> Onder Ingeborg Th. Leijerzapf is deze collectie uitgegroeid tot wat zij nu is en ik heb als student van haar en van docent Tineke de Ruiter mijn belangstelling en passie voor de fotografie kunnen ontwikkelen. Fotografie was in die tijd - eind jaren tachtig - zeker nog geen gewone afstudeerrichting binnen de kunstgeschiedenis, maar - zo leerde ik later - via een andere studierichting was een dergelijke specialisatie een stuk moeilijker geweest.

In de studieruimtes van het Leidse Prentenkabinet aan het Rapenburg 65 werd zeker geen enge, formalistische kunstgeschiedenis van de fotografie bedreven. De context van de kunstgeschiedenisopleiding was dan ook in beginsel geen slechte, en zou bovendien vlak na mijn afstuderen nog verbeteren met de komst van hoogleraar Kunstgeschiedenis van de Nieuwste Tijd Kitty Zijlmans, die de blik van het Kunsthistorisch instituut op basis van eigentijdse inzichten flink verruimde en onder andere de fotografie omarmde.

De moderne kunstgeschiedenis mag dan een geschikte discipline zijn om vandaar uit de fotografie te bestuderen, we kunnen vandaag de dag gemakkelijk constateren dat vanuit andere disciplines ook belangrijke en interessante inzichten en kennis over fotografie worden ontwikkeld. Ik denk dan aan de geschiedwetenschap, de mediawetenschappen, filosofie, antropologie, etnologie, sociologie en de natuurwetenschappen. De interdisciplinariteit ligt hier zogezegd voor het oprapen en eerder dan het precies afbakenen van mijn werkterrein heb ik mij de ambitie gesteld al die eilandjes en losse eindjes met elkaar te verbinden en gebruik te maken van de synergie die daaruit ongetwijfeld zal ontstaan.

## Theorie

Het vakgebied is dus breed en hybride. Het richt zich op beeld, op techniek, op perceptie, op de eveneens brede context van de media, het privéleven en het museum. Dat hybride karakter weerspiegelt zich in de theorie van de fotografie. Er bestaat niet één duidelijke theorie, nauwelijks een theoretisch canon. Er zijn wel fragmenten, aanzetten tot een methode, opvattingen. Het discours is versnipperd en wordt voornamelijk op Angelsaksische en Franse bodems gevoerd. In Nederland begint het zich te ontwikkelen. Fotokritiek en theorie lopen daarbij door elkaar.

Maar welke theorie heeft het vakgebied nodig? In het zojuist verschenen boek *Photography Theory* onder redactie van James Elkins vraagt mijn Leuvense collega Jan Baetens zich terecht af: 'Waarom is het zo moeilijk geworden om over fotografie te denken'.<sup>10</sup> De vraag 'Wat is fotografie?' is in de loop van de geschiedenis vaak gesteld zonder dat er ooit consensus volgde. Vandaag moeten we ons de vraag stellen 'Wat is fotografie *nog*?' En: 'Waar is fotografie?'<sup>11</sup> Want sinds de afdruk op papier uit het dagelijks leven aan het verdwijnen is, duikt het fotografische beeld overal op, steeds vaker, steeds vluchtiger, op ieder moment van de dag. Op het scherm van de laptop, de palmtop, de telefoon, het horloge, het elektronische billboard, de koelkast, het dashboard - waar niet? Moeten we het medium met al die nieuwe verschijningsvormen niet opnieuw definiëren?

Iedere tijd heeft zijn eigen manier om naar fotografie te kijken. In de negentiende eeuw lag de nadruk op de techniek en op de esthetische kwaliteiten van het medium. Lange tijd werd er over fotografie gesproken en geschreven vanuit één van deze twee perspectieven. Men discussieerde over de natuurgetrouwheid en de 'waarheid' van het fotografische beeld, en of zij Kunst met een hoofdletter kon zijn. De verschillende geschiedschrijvingen die tot ver in de twintigste eeuw zijn verschenen, zijn sterk door een van deze invalshoeken gekleurd. Met het verschijnen van *Een nieuwe geschiedenis van de fotografie in Nederland, Dutch Eyes*, is een substantiële poging gedaan om tot een meer cultureel-thematische benadering te komen.<sup>12</sup> Een belangrijke constatering binnen de redactie van het boek is dat er in ons land nog veel fotohistorisch onderzoek moet en ook kan worden gedaan.

Studenten, grijp uw kans!

Het was zeventig jaar geleden de Duitse cultuurfilosoof en schijver Walter Benjamin die voor het eerst een andere invalshoek koos. Hij schreef zijn inmiddels klassiek te noemen essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* in 1936, in de schaduw van het opkomende fascisme.<sup>13</sup> *Das Kunstwerk* gaat in op de invloed die de fotografie en de film als massamedia hebben op de maatschappij. Vandaag kunnen wij niet meer zonder het *Kunstwerk*-essay, net zo min als we zonder zijn *Kleine Geschichte der Fotografie* kunnen, dat hij in 1931 schreef en dat als een eerste thematische geschiedschrijving van de fotografie kan worden gezien.<sup>14</sup>

Begin jaren zestig is het de Franse semioticus en schrijver Roland Barthes die zich over het fenomeen van de fotografie buigt. Hij doet dat aanvankelijk in de context van zijn studie naar heersende mythes in de Franse samenleving. In twee artikelen van zijn hand paste hij de principes toe uit de semiotiek oftewel de tekenleer om foto's, en dan met name reclamefoto's, te kunnen lezen als gecodeerde boodschappen.<sup>15</sup> Veel later, in 1980, begon hij een heel ander spoor te volgen toen hij op basis van een fotoportret van zijn overleden moeder de relatie tussen fotografie en de tijd nader onderzocht. In het boek *La chambre claire* kwam hij tot de conclusie dat wat een foto in essentie te zeggen heeft is: dat wat ik nu zie is voorbij, het is geweest. Doordat de foto ons confronteert met het onherroepelijke verstrijken van de tijd, confronteert zij ons ook met de mogelijkheid van onze eigen dood.<sup>16</sup>

Dan publiceert in 1977 de recentelijk overleden Amerikaanse schrijfster Susan Sontag het boek *On Photography*.<sup>17</sup> Het is een bundeling van artikelen over fotografie die zij in de periode daarvoor voor het tijdschrift *The New York Review of Books* had geschreven. Het wordt een van de meest gelezen en invloedrijke boeken over fotografie. Met name Sontags ideeën over de negatieve invloed van de grote hoeveelheden foto's die wij dagelijks consumeren zingt lange tijd in de fotoliteratuur door. Enkele jaren geleden schreef zij in *Regarding the pain of others* over de noodzaak om via foto's

geconfronteerd te worden met het leed van onze medemens, zolang dat overal op de wereld nog bestaat.<sup>18</sup>

Nu, laten we ook de teksten in *The Photographers Eye* (1966), *Looking at Photographs* (1973) en *Mirrors and Windows* (1978) van de Amerikaanse fotograaf en fotoconservator John Szarkowski meenemen, waarin het fotografische beeld meer formalistisch wordt bekeken.<sup>19</sup> Dan hebben we met Walter Benjamin, Roland Barthes en Susan Sontag erbij zo ongeveer wel de canon van de fototherapie tot de jaren tachtig van de vorige eeuw - althans voorzover deze tot in Nederland was doorgedrongen. In de jaren tachtig verandert dat, want dan komt de postmoderne kunstkritiek op en daarin is veel aandacht voor fotografie. Fotografie is in die tijd volgens sommigen zelfs het postmoderne medium bij uitstek of in ieder geval is zij geschikt om de dominantie westerse, koloniale, mannelijke blik op de wereld te ondergraven. Het begrip 'beeldcultuur' bestaat dan nog niet maar het idee van een wereld waarin het beeld via de massamedia overheerst en onze blik op de werkelijkheid vertroebelt, wordt gemeengoed. Franse filosofen die zich nadrukkelijk met de mediamaatschappij bezighouden, beginnen het discours te bepalen, zoals Jean Baudrillard en Guy Debord.<sup>20</sup> Zij beïnvloeden op hun beurt weer Britse en Amerikaanse kunst- en fotocritici die een belangrijke stem krijgen in het internationale debat over fotografie. Daaronder zijn Victor Burgin, Douglas Crimp, Hal Foster en Rosalind Krauss - die zich overigens ook beroepen op Freud, Marx en Lacan en op latere generaties al dan niet politieke denkers als Derrida, Foucault en Jameson.<sup>21</sup> Traditionele - modernistische - fotonhistorici en critici worden aangevallen en aan de kant geschoven, zoals Beaumont Newhall en John Szarkowski.<sup>22</sup>

Ook fotografen en beeldend kunstenaars beginnen al schrijvend bij te dragen aan theorie en kritiek: naast de al genoemde Burgin ook Allan Sekula, Martha Rosler, Jo Spence en wat later Jeff Wall.<sup>23</sup> Invloeden van cultuur- en media filosofen als Raymond Williams, Marshall McLuhan, Paul Virilio en Vilém Flusser laten zich gelden.<sup>24</sup> Het is de tijd dat eerst in de Verenigde Staten, later ook elders, de *Cultural Studies* en de *Visual Studies* ontstaan. De Brit Stuart Hall wordt een belangrijke centrale figuur als het gaat om het denken over representatie en identiteit.<sup>25</sup>

Dan is er begin jaren negentig de zogenaamde digitale revolutie, en de fotografie wordt steeds vaker ingelijfd bij de - nieuwe - mediatheorie door auteurs als Timothy Druckrey, Lev Manovich en Peter Weibel.<sup>26</sup>

In de nieuwe eeuw aanbeland komt er - gelukkig - ook weer ruimte en belangstelling voor de ouderwetse, meer medium- en objectgerichte geschiedschrijving, zoals die wordt beoefend door historici als Geoffrey Batchen, Mark Haworth-Booth en Ian Jeffrey.<sup>27</sup>

Tegenwoordig gaat de aandacht in de theorie, kritiek én praktijk opnieuw uit naar de ontologie van het fotografische beeld. Er is een hevige polemiek gaande over de noodzaak en betekenis van het fotografische realisme tussen theoretici-kunstenaars-fotografen als Allan Sekula en Jeff Wall.<sup>28</sup>

Ondertussen loopt een fotograaf als Andreas Gursky met zijn optisch verwarrende digitale beeldmanipulaties weg met het spreekwoordelijke been.<sup>29</sup>

Geachte toehoorders, zo'n opsomming maakt natuurlijk niet veel duidelijk. Behalve misschien dat de theorie van de fotografie een gecompliceerd en steeds veranderend landschap vormt. Het zou de discipline enorm helpen wanneer op academisch niveau de bestudering en geschiedschrijving van het denken en schrijven over fotografie op gang zou komen. Daarom ook werk ik graag mee aan de vertaling en heruitgave van belangrijke teksten die in het verleden op andere plaatsen in de wereld over fotografie zijn geschreven.<sup>30</sup> Onder academische én academiestudenten proef ik tot mijn grote vreugde een groeiende belangstelling om zich in dit onderwerp te verdiepen.

## Maar waarom is fotografie nu zo belangrijk?

Zonder fotografie is de huidige wereld ondenkbaar. Hoe vreemd het ook mag klinken, zonder fotografie is de huidige wereld zelfs grotendeels onzichtbaar. Want al zijn we nog zo reislustig, het meeste wat wij van de wereld zien, zien wij via foto's: in kranten, tijdschriften, boeken en sinds kort internet. Televisie, film en video spelen anno 2007 weliswaar ook een grote rol in het zichtbaar maken van de wereld, maar de fotografie ging aan deze media vooraf. Zij is de oudste van de 'nieuwe media' en zij heeft sinds de officiële bekendmaking van de uitvinding ervan, in 1839 aan de Franse Academie van Wetenschappen in Parijs, ons wereldbeeld fundamenteel veranderd. Niemand kan nog zonder en daarom leren we fotograferen zodra we kunnen lezen en schrijven - of zelfs al eerder.

Wij hebben geleerd om de wereld om ons heen via de fotografie te zien en deels ook te begrijpen. Dat is eigenlijk op zich al heel wonderlijk, want een foto is maar een zeer beperkte uitsnede uit die wereld, een die slechts één zintuig aanspreekt, een wereld laat zien die reukloos, geurloos en stom is, die je ook niet kunt aanraken. Een foto biedt een visuele ervaring van de wereld die we met onze eigen ogen nooit zouden kunnen hebben: veel te veel scherpte, veel te veel details.

We kijken er dan ook nooit lang genoeg naar, zoals Hans Aarsman ons wekelijks met zijn fotobesprekingen in *de Volkskrant* voorspiegelt.<sup>31</sup> Veel foto's dragen meer en andere betekenissen in zich dan je op het eerste gezicht zou vermoeden.

Fotografie is een constructie van werkelijkheid en de werkelijkheid zoals wij die waarnemen wordt voor een deel weer door die fotografie geconstrueerd. Fotografie heeft als onderdeel van de gedrukte media een belangrijke rol in beeldvorming van maatschappelijke onderwerpen. Meningeën, visies en vooroordelen worden er meestal mee bevestigd en soms doorbroken. Zij draagt bij aan ons beeld van de wereld en dus ook aan hoe wij in deze wereld staan. Beeld en ideologie zijn daarom nauw met elkaar verbonden.

Men zegt wel dat fotografie een democratisch medium is, of dat zij een universele taal spreekt. Maar dat is alleen waar op een heel basaal niveau. Onze blik, ons kijken is cultureel voorgeprogrammeerd. Het is heel moeilijk, zo niet onmogelijk om naïef te kijken, er bestaat geen nulgraad van het kijken. Machines en apparaten kunnen dat ook niet, al lijkt het soms zo. Die zijn namelijk door ons zelf gemaakt, met bepaalde resultaten voor ogen om het zo maar te zeggen -in ieder geval wat hun vorm en voorkomen betreft. We kunnen proberen om onbevangen te kijken, maar beter is het om ons bewust te zijn van de werking van het geheel van beeldproductietechnieken, kijkapparaten en andere visuele hulpmiddelen waarmee wij waarnemen, en waar Jonathan Crary zo'n mooi boek over heeft geschreven onder de titel *The Techniques of the Observer*.<sup>32</sup>

Op dit punt kom ik bij de maatschappelijke relevantie van mijn vakgebied. In een samenleving waarin communicatie via het beeld een steeds hogere vlucht neemt, groeit de noodzaak om inzicht te hebben in de manier waarop fotografische beelden tot ons 'spreken'. Om te weten wat ze ons vertellen en hoe zij ons informeren en verleiden, ontroeren en misleiden.

Waar regeringen, politieke partijen, NGO's, industrieën en bedrijven miljarden euro's stoppen in communicatie, en zeer professionele mensen inhuren om in slimme beeldcampagnes visies, meningeën, ideeën en producten aan de man te brengen, staat daar een nauwelijks visueel geschoolde burger tegenover.

*Visual literacy* heet in Angelsaksische gebieden de discipline die scholieren en studenten leert om beelden te lezen en te interpreteren.<sup>33</sup> Met een dergelijke visuele educatie kun je niet vroeg genoeg beginnen.

Toch geloven we er heilig in, in die foto's. Een actueel voorbeeld is het volgende.

Als een soort uitbreiding van het preventief fouilleren heeft de Nederlandse politie in haar strijd tegen overlast veroorzakende hangjongeren het - wat ik maar zal noemen - preventief fotograferen bedacht. Agenten lopen de hangplekken in het land af en maken portretten van de jongens en meisjes die daar rondhangen. Het fenomeen kwam vorige week in de publiciteit en veroorzaakte kamervragen over de mogelijke inbreuk op de privacy van deze kinderen, en ik denk terecht.<sup>34</sup> De politie kwam met het

argument dat de jongeren zelf al zoveel informatie over zichzelf op internet zetten, maar dát leek me juist een argument tégen de vermeende noodzaak van die foto's. Maar het ging natuurlijk om de magie van de portretfoto: ik heb je foto dus je bent gewaarschuwd, je bent al in mijn macht! Zoals je vroeger wel eens hoorde vertellen van primitieve mensen die dachten dat met het maken van een foto je ziel werd afgepakt. Het zou toch fantastisch zijn als het werkte: iedereen eenmaal per jaar op de foto en we leefden met z'n allen nog lang en gelukkig, in een misdaadvrije samenleving. Wat mij aan dit voorbeeld zo interesseert is dat het mooi duidelijk maakt hoe fotografie cultureel is ingebed en voortdurend raakt aan allerlei maatschappelijke, politieke, ethische vragen. Maar ook de esthetische kant interesseert me. Want de esthetiek bepaalt hoe de foto's worden gelezen. Op het televisiejournaal zag ik twee agenten als volleerde amateurfotografen met een digitaal cameraatje in de weer. Het gefotografeerde hangjongetje lachte een beetje naar ze (als er een foto van je wordt genomen, hoor je te lachen). Zouden die agenten het werk van Rineke Dijkstra kennen?<sup>35</sup> Misschien wel en wachtten ze net zo lang met afdrukken tot de jongeren hun pose lieten vallen en even in zichzelf schoten. Of streefden zij naar het maken van objectieve documenten en maakten ze ouderwetse *mugshots*, u weet wel: van die vroeg twintigste-eeuwse politiefoto's van boeventronies in zwart-wit gestrepte hemden, één recht van voren en één van opzij, met een nummer eronder? Fascinerend trouwens, zo'n verzameling portretten van jongeren uit het hele land, een project dat het werk van August Sander in herinnering roept.<sup>36</sup> Deze Duitse fotograaf portretteerde in de jaren twintig individuen uit uiteenlopende bevolkingsgroepen en beroepen, om tot een overzicht van sociale typen te komen. *Antlitz der Zeit* - 'het aangezicht van de tijd' - heette het aanvankelijk, en dat zou ook een mooie titel zijn van boek en tentoonstelling die ik graag van de hangjongerenfoto's zou willen maken. Dat wil zeggen, wanneer deze niet in het volgende nummer van *Useful Photography* terecht komen, het tijdschrift dat een aantal fotografen heeft opgericht als lofzang op de schoonheid van de gebruiksfotografie.<sup>37</sup>

### Iconen, het museum

Sommige fotografische beelden groeien uit tot iconen. Zij worden onderdeel van het collectieve visuele geheugen: beelden die in ons hoofd staan gegrift en door hun verbondenheid met een specifieke gebeurtenis een symbolische betekenis hebben. Iconen zijn meestal stilstaande beelden want die onthouden we beter. Maar hoe ziet dat collectieve visuele geheugen er precies uit? Welke beelden zitten daar in? Hoe functioneert het? Wie heeft daar invloed op?

Bij fotografen en in de fotowereld bestaat de behoefte om iconen te maken, zoals blijkt uit de wedstrijden van World Press Photo en de De Zilveren Camera. Daar worden beelden gekozen die gebeurtenissen zó weergeven dat zij behalve een bepaald soort schoonheid ook een symbolische uitstraling hebben, een symboliek die iets zegt over de toestand waarin de wereld van vandaag verkeert.

Op het punt van iconen speelt natuurlijk ook het fotografiemuseum een rol van betekenis. Wat wordt er bewaard van al die foto's die vroeger en nu dagelijks gemaakt werden en worden? Welke iconen selecteer je? Hoe achterhaal je de maatschappelijke context waarin foto's lange tijd geleden zijn gemaakt, gebruikt en bekeken - en hoe toon je die? Fotografie behoort nu tot de canon van onze cultuurgeschiedenis, maar wat behoort tot de canon van de fotografie? Die laatste vraag is ook interessant in het licht van de oprichting van een Museum voor Nationale Geschiedenis.<sup>38</sup> Welke iconen komen waar te hangen: in het fotografiemuseum of het geschiedismuseum? En als het om dezelfde beelden gaat, zien zij er dan in de verschillende musea ook verschillend uit? Is de historische ervaring via de fotografie per definitie een esthetische ervaring?

Christopher Phillips heeft beschreven hoe in de periode van stijgende waardering voor fotografie als kunstvorm musea als The Museum of Modern Art talloze belangrijke foto's en fotoalbums van de bibliotheek naar de fotocollectie verhuisden.<sup>39</sup> Daar werden ze als autonome werken in de fotogeschiedenis bijgezet. Dit proces heeft zich in talloze musea en archieven in de wereld voltrokken.

Enkele jaren geleden vormde deze strooptocht zelfs de basis van de plannen voor een fotografiemuseum in Berlijn. Belangrijke critici als Rosalind Krauss en Abigail Solomon-Godeau hebben zich terecht verzet tegen deze soort decontextualisering van de fotografie.<sup>40</sup> Fotografie die niet als beeldende kunst is gemaakt, dient in haar ontstaanscontext te worden verzameld, bestudeerd en gepresenteerd. Hoe precies, dat vormt een van de grote uitdagingen van het hedendaagse fotografiemuseum.

De historische foto is niet alleen beeld maar ook object, zoals een vel papier, een glasplaat of een andere drager, met daarop lichtgevoelige emulsie en een lijmlaag. Soms moet dat object bestudeerd worden in de fysieke context van het gebruik ervan, bijvoorbeeld waar het gaat om de iconen uit ons eigen familiealbum. De Amerikaanse fotohistoricus Geoffrey Batchen heeft ons geleerd hoe belangrijk het is voor een goed begrip van de privéfoto's om naar zaken als etuis, medaillons, lijsten en andere kleine en grote houders te kijken waarmee foto's worden bewaard en gekoesterd.<sup>41</sup> Dat gebeurt vaak met zeer persoonlijke, handgeschreven teksten of zelfs objecten als stukjes haar van dierbare overleden personen.

Tegenover bewaren en koesteren staat het stukmaken. Door het werk van de Duitse kunstenaar Joachim Schmid weten we bijvoorbeeld welke rol de vernietiging speelt als het gaat om de manier waarop in het privédomen met foto's wordt omgegaan.<sup>42</sup> Foto's van oude liefdes worden verscheurd en verknipt, bij de pasfotoautomaat worden mislukte opnamen weggegooid, in albums worden de gezichten van in ongenade gevallen familieleden en vrienden weggekrast of uitgeknipt.

Ik noem Schmid, van wie overigens een grote tentoonstelling in het Nederlands Fotomuseum op de rol staat, natuurlijk niet voor niets. Hij is een mooi voorbeeld van een kunstenaar die met oude en historische foto's werkt en daarbij zijn eigen vorm van artistiek onderzoek doet. Zijn werk is een artistiek project dat ons op een visuele manier iets wezenlijks vertelt over fotografie in het privédomen. Mijn stelling is dat kunstenaars als Schmid dan ook een belangrijke bijdrage kunnen leveren aan ons begrip van het medium, en dat meer uitwisseling en wisselwerking tussen wetenschappelijk en artistiek onderzoek spannende resultaten kan opleveren.

Mijn collega Flip Bool bij het Nederlands Fotomuseum en lector fotografie aan de AKV/St. Joost van de Avans Hogeschool heeft onder de titel *The Past in the Present* een even fascinerend als belangrijk programma ontwikkeld waarin fotografen en beeldend kunstenaars gelegenheid krijgen om onderzoek te doen en nieuw werk te maken, uitgaande van de archievencollectie met meer dan drie miljoen negatieven van het Nederlands Fotomuseum.

Onder fotografen en beeldend kunstenaars is er trouwens internationaal een grote belangstelling voor historische fotografie en dan met name voor processen van historische beeldvorming. Frank van der Stok bereidt voor het Fotomuseum een grote tentoonstelling voor over dit thema. In een tijd waarin wij voortdurend worden bestookt met foto- en filmbeelden waarin het onderscheid tussen historische werkelijkheid en fictie is verdwenen, is de vraag naar de kern van ons historisch bewustzijn een cruciale. De effecten van de digitalisering van historisch film- en fotomateriaal reiken immers veel verder dan de problematiek van feit en fictie in de media en de verdwijnende grenzen daartussen. Filosoof Jos de Mul stelt, dat wij ons in de overgang bevinden van een historisch naar een posthistorisch wereldbeeld. De posthistorische mens zal alleen in de confrontatie met zijn eigen sterfelijkheid nog kennis en besef hebben van het traditionele, historische verloop der dingen.<sup>43</sup>

### Beeldcultuur

Via het historisch beeld komen wij terug in het heden. We leven tegenwoordig in een beeldcultuur, zo wordt wel gezegd.<sup>44</sup> Wat daar precies mee wordt bedoeld is niet altijd duidelijk; vast staat dat we het geschreven en gesproken woord in onze dagelijkse communicatie nog steeds niet kunnen missen. Dat we meer met beelden zijn gaan communiceren is ook nog niet aangetoond, maar het is wel aannemelijk. Alleen al wanneer we bedenken hoeveel meer apparaten en *gadgets* we er in de afgelopen tien tot vijftien jaar hebben bijgekregen waarmee we elektronische beelden kunnen

bekijken, maken dan wel verzenden en ontvangen. Maar wàt we dan communiceren en of dat een ander soort communicatie is dan voorheen, is nog nauwelijks onderwerp van onderzoek geweest. Het feit dat we allemaal op elk moment van de dag een camera bij ons hebben heeft zeker bepaalde consequenties. We zijn tegenwoordig allemaal potentiële foto- of filmjournalisten geworden, zoals de gepubliceerde beelden van onder andere de tsunami, de vermoorde Theo van Gogh en de *London bombings* hebben laten zien.

We weten allemaal hoe de komst van het mobieltje de verveling de trein heeft uitgedreven en de ergernis onder de andere passagiers heeft binnengehaald. Zoals een tentoonstelling in het Nederlands Fotomuseum vorige jaar heeft laten zien, wordt er met mobieltjes op plaatsen en momenten gefotografeerd waar en wanneer daar vroeger geen sprake van was. Bijvoorbeeld in de paskamer om even bij je vriend of vriendin te checken of die broek wel staat, of inderdaad in de trein als daar een aantrekkelijke persoon zit. Op het gebied van de privéfotografie en het familiealbum heeft zich vervolgens een kleine revolutie voorgedaan, zoals we gemakkelijk kunnen constateren wanneer we op internet de vele *weblogs* en *moblogs* bekijken. Minder illustere voorbeelden zijn het digitale pesten op school dat soms zelfs tot chantage van leerkrachten leidt. Of het zogenaamde 'happy slapping' op straat, waarbij argeloze voorbijgangers een klap krijgen enkel en alleen om hun reactie te fotograferen of filmen.

Maar wanneer we de werking van beeldcultuur willen zien, dan kunnen we het beste naar oorlog kijken. De nieuwe oorlogsfotografie wordt gekenmerkt door de esthetiek van de lageresolutiebeelden van het digitale cameraatje of de mobiele telefoon. De zelfmoordterrorist is op die manier verzekerd van media-aandacht, met een cynische knipoog naar Andy Warhols '15 minutes of fame'. Vernietigt uzelf en geniet wereldfaam! Palestijnse zelfmoordcommando's worden vlak na de aanslag herdacht en geëerd met affiches die op de muren van huizen in de Gazastrook worden geplakt. 's Nachts lichten Israëliische soldaten Palestijnse jongens van hun bed die de op Rambo-film posters gelijkende plakaten direct moeten verwijderen. Doordat Ad van Denderen deze affiches fotografeerde weten we nu van hun bestaan.<sup>45</sup> In 2006 waren we getuige van de eerste cartoonoorlog. Eerder verspreidden de Amerikanen kaartspelen met foto's van gezochte Iraki's (waaronder Saddam) en tot op heden werpen zij dagelijks flyers met cartoonachtige beelden uit boven oorlogsgebied als onderdeel van de 'strategische communicatie'. Websites en blogs van Amerikaanse soldaten in Irak bevatten een mix van porno en keiharde oorlogsfoto's. Oorlog is *hardcore*, voor iedereen met een internet verbinding te zien. Wat kun je daar als fotograaf nog mee doen? Wie is er nog geïnteresseerd in gedegen fotojournalistiek? Geert van Kesteren kreeg als *embedded journalist* zijn in Irak geschoten beelden van het rampzalig onhandige Amerikaanse optreden niet geplaatst in de internationale tijdschriften. Aandacht voor zijn werk kwam pas in 2003, nadat het door Linda van Deursen fraai vormgegeven boek *Why Mister, Why?* was verschenen.<sup>46</sup> Het werd zijn entreebewijs voor het lidmaatschap van Magnum Photos. Vlak vóór hem was Luc Delahaye eruit gestapt: in een opmerkelijke, tegengestelde beweging had deze Franse fotojournalist besloten beeldend kunstenaar te worden en foto's te gaan creëren die geen verslag doen, maar die de Grote Momenten van de hedendaagse geschiedenis symboliseren.<sup>47</sup>

Hoe kwetsbaar de fotojournalistiek kan zijn, bleek onlangs nog eens toen de Libanese fotojournalist Adnan Hajj in een foto van een bombardement op Beiroet een rookwolk met behulp van Photoshop wat zwaarder aanzette. Hij raakte onmiddellijk in diskrediet bij Reuters, dat het beeld had gedistribueerd.<sup>48</sup> Natuurlijk is het essentieel dat de (foto)journalistiek geloofwaardig is en blijft - geloofwaardigheid is haar voornaamste wapen. Maar elders in de wereld gaat het allang niet meer om 'de dingen zoals ze zijn', daar gaat het erom wie de meeste invloed heeft op de constructie van zijn eigen beeld en dat van zijn tegenstander in de massamedia. Koste wat kost. Zelfs al moet je als machtigste leger op aarde je zelfgemaakte filmpjes op YouTube zetten.

## Fotojournalistiek in verandering

Dames en heren, het zijn roerige tijden voor de fotojournalistiek en voor fotojournalisten. (Media)politieke, economische en technologische ontwikkelingen veroorzaken grote veranderingen binnen het vakgebied. Die lijken op zijn zachtst gezegd lang niet allemaal positief. Dat geldt voor zowel de beroepspraktijk zelf als voor de verspreidingsmogelijkheden van het werk van fotojournalisten en documentaire fotografen. Het gevolg daarvan is dat de maatschappelijke rol van de fotojournalistiek steeds verder onder druk komt te staan. Die rol is vanouds gericht op het informeren over, reflecteren op en ter discussie stellen van actuele maatschappelijke ontwikkelingen. Zij is daarbij afhankelijk van onder andere de vrijheid van nieuwsgaring, verspreiding van informatie en meningsuiting, waarden die binnen de democratie en door het democratische proces gegarandeerd zouden moeten zijn.

De vercommercialisering van de media en de opkomst van de beleviseconomie zetten de markt voor dagbladen en maatschappijkritisch *angehauchte* tijdschriften onder zware druk. Jongere generaties halen hun nieuwsinformatie in toenemende mate uit wisselende bronnen, waaronder internet en gratis dagbladen, waarvan we er zoals u weet sinds deze week vier hebben. In dit verband is het natuurlijk een interessant gegeven dat Hans Aarsman is aangetrokken als een van de fotoredacteuren van *Dag*.

*Citizen journalism* rukt op. Burgers nemen of krijgen zelf een rol als journalist. Dagbladen en nieuwsprogramma's maken er dankbaar gebruik van, de beroepsgroep heeft het nakijken.

Wat zijn de effecten van deze ontwikkelingen op de maatschappelijke functie en betekenis van de fotojournalistiek? Hoe kan de fotojournalistiek haar maatschappelijke rol behouden? Deze en andere vragen komen aan de orde in een onderzoek dat dit voorjaar door de Nederlandse Vereniging voor Journalistiek/Nederlandse Vereniging van Fotojournalisten wordt opgestart, in samenwerking met Alexander Pleijter van de Radboud Universiteit Nijmegen en ondergetekende.

Documentaire foto's komen in de kunstmusea en galleries over de hele wereld te hangen. Veel documentaire fotografen zoeken binnen het kunstcircuit naar nieuwe podia voor hun werk, en daarbij ook naar nieuwe presentatievormen. Zij vinden binnen die kunstomgeving de meeste bewegingsvrijheid om te experimenteren en vinden er een grotendeels nieuw publiek - de grotere afstand tot de maatschappelijke realiteit daarbij voor lief nemend dan wel hopen en rekenend op een 'nieuw engagement' van de kunstinstellingen.

Veel documentaire fotografie is gevoelig voor de isolerende effecten van de modernistische *white cube* die de tentoonstellingsruimte in veel gevallen is. Documentaire projecten vragen vaak om tekstuele uitleg, om een reconstructie van de context waarin de beelden tot stand zijn gekomen teneinde hun betekenis enigszins te verankeren in hun eigen ontstaansgeschiedenis. Dat kan met documenten gebeuren, of met andere foto's. Soms gaat dat heel ver, zodat een tentoonstellingszaal plotseling veel weg heeft van een lees- of studiezaal.

Als een culturele praktijk die middels het stilstaande beeld mogelijkheden biedt om te reflecteren op de wereld om ons heen, is de documentaire fotografie in deze tijd van een vluchtige en kortstondige effecten najagende beeldcultuur onmisbaar. In dat perspectief geldt: de documentaire *is* strategie – strategie waarvan de parameters en concepten wellicht goed binnen het kunstmuseum kunnen worden ontwikkeld, maar die daarna dan toch buiten een al dan niet zelfverklaarde autonomie zal moeten gaan functioneren.<sup>49</sup> Misschien wordt de documentaire door haar artificialiteit wat meer *discourse* dan *document*, om met Benjamin Buchloh te spreken - tenzij we aan het begrip 'document' of 'documentair' een nieuwe, ruimere betekenis willen toekennen.<sup>50</sup>

Het veranderingsproces waarin de documentaire fotografie is verwickeld, vind ik een van de meest fascinerende onderzoeksthema's. Dat niet alleen vanwege de maatschappelijke relevantie ervan, maar ook omdat het in de kern van dat proces gaat om hoe makers, de fotografen, komen tot werkelijk nieuwe beelden, beelden die er toe doen. Beelden die aan het denken zetten. En dames en heren, dat

denken, zo weten we van makers en denkers als Oscar van Alphen, Raymond Depardon of Allan Sekula - dat denken moet een denken in beelden zijn.<sup>51</sup>

Geachte toehoorders, beste vrienden,

Ik ben voorstander noch tegenstander van de beeldcultuur, maar ik ben er wel zeer door gefascineerd: als onderzoeker, docent en tentoonstellingsmaker op het gebied van de fotografie. Mij moet nog wel even van het hart dat ik niet geloof in het visuele hedonisme dat elders bij tijd en wijle wordt gepredikt. De beeldcultuur is daar, laten wij ons er aan laven! Nee. In de wereld van beelden worden te veel belangrijke zaken uitgevochten. Het is goed om oude calvinistische impulsen overboord te gooien en open te staan voor de ervaring en de schoonheid van het beeld. Maar laten we kritisch blijven. Om met Robert Hughes te spreken: *kritisch, in vredesnaam kritisch!*<sup>52</sup>

Nu ik aan het einde van mijn rede ben gekomen, wil ik graag een dankwoord uitspreken. Allereerst spreek ik graag mijn erkentelijkheid uit jegens de Rector Magnificus en het College van bestuur van de Erasmus Universiteit Rotterdam, voor het vertrouwen dat zij in mij hebben gesteld door mij op deze Bijzondere leerstoel fotografie te benoemen.

U heeft inmiddels wel begrepen dat de huidige ontwikkelingen in de fotografie complex zijn en niet altijd tot optimisme aanleiding geven. Gelukkig ben ik een vrolijke jongen en ik prijs mezelf gelukkig dat ik bij FHKW, zoals de faculteit in de wandelgangen heet, zoveel deskundige collega's heb met wie ik samen mijn fascinerende vakgebied verder kan verkennen en uitdiepen. Ik ben hen dankbaar te mogen delen in het succes van de nog jonge masteropleiding Media en journalistiek, waar ieder jaar een steeds grotere groep enthousiaste studenten naar toe trekt.

Bijzondere dank ben ik verschuldigd aan directie en bestuur van het Nederlands Fotomuseum voor hun ambitie en inzet om deze Bijzondere leerstoel te realiseren. Geachte heer Visschedijk, beste Ruud, jij hebt ervoor gezorgd dat ie er kwam en je was bereid om je Hoofd tentoonstellingen een dag per week voor een hoger doel aan de universiteit af te staan. Dank je wel voor het vertrouwen dat je in me hebt gesteld.

Ook de voormalige Decaan van de faculteit, Hooggeleerde Sparreboom, beste Max, en de huidige decaan Hooggeleerde Douwes, beste Dick, ik ben jullie zeer erkentelijk voor jullie steun.

Mijn dankbaarheid gaat eveneens uit naar het bestuur van de Wertheimer-Stichting, dat met de instelling van de twee Bijzondere leerstoelen vanwege het Nederlands Fotomuseum heeft ingestemd. Zonder de steun van dit fonds op naam bij het Prins Bernhard Cultuurfonds, was deze belangrijke stap voor de Nederlandse fotografie niet mogelijk geweest. In dit verband mag natuurlijk de heer Hein Wertheimer zelf niet worden overgeslagen, die nota bene verbonden was aan deze universiteit. Ook hem ben ik zeer dankbaar voor zijn gulle gift aan de Nederlandse fotografie.

De afgelopen maanden hebben mijn collega's van het Nederlands Fotomuseum een enorme prestatie geleverd met het realiseren van de verhuizing en heropening van het museum in gebouw Las Palmas op de Wilhelminapier. De intensieve onderlinge samenwerking die dat heeft mogelijk gemaakt heeft mij enorm geïnspireerd. Ik wil hen daarvoor heel hartelijk danken. Ik ben nu in de bevoorrechte positie om een brug te slaan tussen het museum en de universiteit. Ik heb al gemerkt dat studenten daar zeer enthousiast over zijn en ik kijk dan ook uit naar de continuering en versteviging van deze brugfunctie in de komende jaren. In dat licht wil ik graag mijn grootste steun en toeverlaat in de fotoliteratuur danken, en dat is Hans Zonnevillage, die ook nog eens het langst mijn collega is. Hans, ik wens je een goede gezondheid toe, want ik heb je nog heel lang nodig, net als alle studenten in Nederland en België.

Tien jaar lang heb ik met een kleine groep collega's mogen nadenken, onderzoek doen, discussiëren en schrijven aan *Een nieuwe geschiedenis van de fotografie in Nederland*. Het resultaat daarvan is twee weken geleden aan Hare Majesteit en aan gewone stervelingen gepresenteerd. Ik wil mijn collega-redactieleden Flip Bool, Mattie Boom, de hooggeleerde Ingeborg Leijerzapf, de hooggeleerde

Adi Martis, Anneke van Veen en Hripsimé Visser - alsook het bestuur van de Stichting Fotografie in Nederland - feliciteren met dit belangrijke nieuwe standaardwerk en hen allen bedanken voor de tien leerzame jaren.

Ik vertelde u al dat mijn fotohistorische roots in Leiden liggen maar in de praktijk gegroeid ben ik pas toen ik bij de stichting Perspektief in Rotterdam ben gaan werken. Bas Vroege en Hripsimé Visser hebben mij daar destijds alle ruimte voor geboden. Van hen heb ik de kneepjes van het vak geleerd. Zij hebben me laten zien hoe je met een combinatie van enthousiasme, ondernemerschap en een kritische geest belangrijke dingen voor elkaar krijgt. Ook heb ik daar geleerd hoe belangrijk het is om te schrijven als je je eigen denken wilt vormen. Maar vooral - en dat wil ik alle studenten en onderzoekers op het hart drukken - hoe belangrijk en inspirerend het in ons vak is om in gesprek te gaan met fotografen en kunstenaars. Bas en Hripsimé, jullie zijn kanjers!

Eén iemand heb ik de afgelopen maanden helemaal in de steek moeten laten en dat is Oscar van Alphen. Met hem maak ik een uitgebreid boek over zijn werk. In de vele gesprekken die wij de afgelopen jaren hebben gevoerd heb ik enorm veel geleerd. Oscar dank voor je vele wijze lessen en je inzichten en dank voor je geduld! Ik kan me nu weer op het schrijven gaan storten!

*Almost last but certainly not least* gaat mijn dankbaarheid uit naar mijn lieve ouders, die hier gelukkig weer in goede gezondheid aanwezig zijn. Zij hebben nooit nagelaten om mij aan te sporen beter mijn best te doen. Nu begrijp ik pas waarom. Ik hoop dat jullie met het resultaat tevreden zijn.

Lieve Anouk en Urga, jullie zijn mijn grootste maatjes!

Ik heb gezegd.

- 
- <sup>1</sup> Zie voor Baldus o.a.: Mondenard, A. de. 2002. *La Mission héliographique. Cinq photographes parcourent la France en 1851*. Parijs: Centre des monuments nationaux/Monum, Éditions du patrimoine; zie voor Gardiner F. Williams: Bendavid-Val, L. 2001. *Stories on Paper and Glass. Photography at National Geographic*. Washington: The National Geographic Society, 184, 185
- <sup>2</sup> Beaumont-Maillet, L. 1992. *Atget. Paris*. Parijs: Hazan; Veen, A. van. 1997. *G.H. Breitner. Fotograaf en schilder van het Amsterdamse stadsgezicht*. Bussum: THOTH
- <sup>3</sup> Mora, G. & Hill, J.T. 1993. *Walker Evans. The Hungry Eye*. Londen: Thames and Hudson; Ishiuchi, M. 1979. *Yokosuka Story*. Tokio: Sashin Tsushin Co.
- <sup>4</sup> Mussini, M. 2001. *Luigi Ghirri*. Milaan: Federico Motta Editore S.p.A.
- <sup>5</sup> Iglar, R. & Mauracher, M. 2000. *Manfred Willmann. Das Land*. Salzburg: Fotohof
- <sup>6</sup> Zie: Meerman, T. (red.) 2005. *IJzersterk en steengoed. Amateurs fotograferen industriële bouwwerken*, Rotterdam: NAI Uitgevers, 152-163
- <sup>7</sup> Zie: Skrein, C. 2004. *Snapshots. The Eye of the Century*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz
- <sup>8</sup> Haar proefschrift is in 2001 gepubliceerd, zie: Leijerzapf, I. Th. 2001. *Henri Berssenbrugge. Passie - energie - fotografie*. Zutphen: Walburg Pers
- <sup>9</sup> Zie: Leijerzapf, I.Th. 1998. *Juwelen voor een Fotomuseum. Een speurtocht naar de eerste museale fotoverzameling in Nederland/Masterpieces of Dutch pictorial photography 1890-1915*. Leiden: Stichting Vrienden van het Prentenkabinet
- <sup>10</sup> Baetens, J., 2007. Conceptual Limitations of Our Reflection on Photography: The Question of "Interdisciplinarity". In: Elkins, J. (ed.), *Photography Theory*, New York: Routledge, 53-73.
- <sup>11</sup> Green, D. 2003. *Where is the photograph?* Brighton/Maidstone: Photoforum/Photoworks
- <sup>12</sup> Bool, F. et al. 2007. *Nieuwe geschiedenis van de fotografie in Nederland. Dutch Eyes*. Zwolle: Uitgeverij Waanders
- <sup>13</sup> Benjamin, W. 1985 (1936). *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*. Nijmegen: SUN
- <sup>14</sup> Benjamin, W. 1985 (1931). *Kleine geschiedenis van de fotografie*. In: W. Benjamin, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*. Nijmegen: SUN
- <sup>15</sup> Barthes, R. 1961. Le message photographique. *Communications* (1) 1: 127 e.v.; Barthes, R. 1964. Réthorique de l'image. *Communications* (4) 4, 40-51
- <sup>16</sup> Barthes, R. 1988 (1980). *De lichtende kamer. Aantekening over fotografie*. Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers
- <sup>17</sup> Sontag, S. 1987 (1977). *On Photography*, Londen: Penguin Books

- <sup>18</sup> Sontag, S. 2003. *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux
- <sup>19</sup> Szarkowski was conservator bij het Museum of Modern Art in New York. Zie: Szarkowski, J. 1966. *The Photographer's Eye*. New York: The Museum of Modern Art; Szarkowski, J. 1973. *Looking at Photographs. 100 Pictures from the Collection of The Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art; Szarkowski, J. 1978. *Mirrors and Windows. American Photography since 1960*. New York: The Museum of Modern Art
- <sup>20</sup> Baudrillard, J. 1986 (1978). *In de schaduw van de zwijgende meerderheden*. Amsterdam: SUA; Debord, G. 1976 (1967). *De Spektakelmaatschappij*. Baarn: Wereldvenster
- <sup>21</sup> Burgin, V. (red.) 1982. *Thinking Photography*. Londen: MacMillan; Foster, H. 1983. *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend: Bay Press; Kraus, R. 1985 (1991). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Massachusetts: The MIT Press
- <sup>22</sup> Newhall, B. 1964. *The History of Photography*. New York: The Museum of Modern Art
- <sup>23</sup> Breitwieser, S. 2003. *Allan Sekula. Performance under Working Conditions*. Wenen: Generali Foundation; Zegher, C. de. 1999. *Martha Rosler: Positions in the Life World*. Birmingham/Wenen: Ikon Gallery/Generali Foundation; Ribalta, J. & Dennet, T. 2005. *Jo Spence. Beyond the Perfect Image. Photography, Subjectivity, Antagonism*. Barcelona: MACBA; Galassi, P. 2007. *Jeff Wall. Selected Essays and Interviews*. New York: The Museum of Modern Art
- <sup>24</sup> Williams, R. 1990 (1958). *Culture and Society. Coleridge to Orwell*. Londen: The Hogarth Press; McLuhan, M. 1964. *Understanding Media. The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill; Virilio, P. 1988. *La machine de vision*. Parijs: Editions Galilée; Flusser, V. 1985. *Ins Universum der Technischen Bilder*. Göttingen: European Photography
- <sup>25</sup> Hall, S. 1997. *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Londen: SAGE
- <sup>26</sup> Druckrey, T. & Weibl, P. (eds) 2001. *the net\_condition. art and global media*. Graz/Cambridge/Karlsruhe: Steirischer Herbst/The MIT Press/ZKM; Manovich, L. 2001. *The Language of New Media*. Cambridge: The MIT Press
- <sup>27</sup> Batchen, G. 1997. *Burning with Desire. The Conception of Photography*. Massachusetts: The MIT Press; Jeffrey, I. 1999. *Revisions. An Alternative History of Photography*. Bradford: National Museum of Photography, Film and Television; Haworth-Booth, M. 1992. *Camille Silvy. River Scene, France*. Malibu: Getty Museum Studies on Art
- <sup>28</sup> Zie o.a. Gelder, H. van. 2007. A Matter of Cleaning Up: Treating History in the Work of Allan Sekula and Jeff Wall. *History of Photography* 31 (1), 68-80.
- <sup>29</sup> Weski, T. (ed.) 2007. *Andreas Gursky*. Keulen: Snoeck Verlagsgesellschaft
- <sup>30</sup> Gierstberg, F. & Ruys, Ch. (red.) 2005, 2006. *Bibliotheek van de fotografie*. Antwerpen/Rotterdam: Fotomuseum Provincie Antwerpen/Nederlands Fotomuseum
- <sup>31</sup> Aarsman, H. 2005. *De Aarsman Collectie*. Rotterdam: NAI Uitgevers
- <sup>32</sup> Crary, J. 1994 (1992). *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press
- <sup>33</sup> Heuvel, M. van den. 1997. *Towards Visual Literacy*. Rotterdam: Nederlands Foto Instituut (symposiumreader)
- <sup>34</sup> Stokmans, D. & Verlaan, J. 2 mei 2007. Smoelenboek met hinderlijke jongeren. *NRC Handelsblad*
- <sup>35</sup> Visser, H. et al (red.) 2004. *Rineke Dijkstra. Portraits*. München: Schirmer-Mosel
- <sup>36</sup> Sander, G. 1980. *August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts: Portraitphotographien von 1892-1952*. München: Schirmer-Mosel
- <sup>37</sup> Aarsman, H. et al (red.) 2001-2006. *Useful Photography* (1-6), Amsterdam: Kesselskramer
- <sup>38</sup> Ramaer, J. 10 mei 2007. Nationaal Historisch Museum. Slag om Museum Babylon. *de Volkskrant*. Kunst 6-7.
- <sup>39</sup> Phillips, C., 1987. The Judgement Seat of Photography. In: A. Michelson et al. (eds.), *October. The First Decade, 1976-1986*, Cambridge: MIT Press, 257-293.
- <sup>40</sup> Krauss, R. (1982). Photography's Discursive Spaces. In: Kraus, R. 1985 (1991). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Massachusetts: The MIT Press; Solomon-Godeau, A. 1991. *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions and Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- <sup>41</sup> Batchen, G. 2004. *Forget me not. Photography & Remembrance*. New York: Princeton Architectural Press
- <sup>42</sup> MacDonald, G. & Weber, J.S. 2007. *Joachim Schmid: Photoworks 1982-2007*. Brighton/Göttingen: Photoworks/Steidl
- <sup>43</sup> Mul, J. de. 31 juli & 1 augustus 2004. De computer als tijdmachine. Van een historisch naar een posthistorisch wereldbeeld. *NRC Handelsblad*: 7.

---

<sup>44</sup> Gierstberg, F. & Oosterbaan, W. 2002. *De plaatjesmaatschappij. Essays over beeldcultuur*. Rotterdam: NAI Uitgevers

<sup>45</sup> Aarsman, H. et al (red.). 2004. *Useful Photography 4 (4)*

<sup>46</sup> Kesteren, G. van. 2004. *Why Mister, Why?* Amsterdam: Artimo

<sup>47</sup> Lennon, P. 31 januari 2004. The Big Picture: Luc Delahaye. *The Guardian*

<sup>48</sup> bericht in *NRC Handelsblad* 7 augustus 2006

<sup>49</sup> F. Gierstberg et al. (red.). 2005. *Documentaire nu! Hedendaagse strategieën in fotografie, film en beeldende kunst*. Rotterdam: NAI Uitgevers

<sup>50</sup> Buchloh, B. 1995. Allan Sekula: Photography between Discourse and Document. In: Sekula, A. 1995. *Fish Story*. Rotterdam/Düsseldorf: Witte de With, center for contemporary art/Richter Verlag

<sup>51</sup> Alphen, O. van & Visser, H. (red.). 1989. *Een woord voor het beeld. Opstellen over fotografie*.

Amsterdam: SUA; Gierstberg, F. (red.). 2005. *Raymond Depardon. Fotograaf en filmer*. Rotterdam: Nederlands Fotomuseum/Episode

<sup>52</sup> Hughes, R. 1990. *Kritisch, in vredesnaam kritisch. Over kunst en kunstenaars*. Amsterdam: Uitgeverij Balans