
OMTRENT FOTOGRAFIE

De uitvinders van de fotografie lijken gedreven te zijn door een soortgelijk streven als de landschapschilders van die tijd in hun *études* bezielde: afzonderlijke fragmenten ruimte of tijd vast te leggen als weergaven van visuele verschijningsvorm in plaats van het ideaal op te roepen dat geacht werd aan de alledaagse aanblik van de natuur ten grondslag te liggen. **WILLIAM HENRY FOX TALBOT** (1800 – 1877) [...] probeerde het landschap rond het Comomeer [...] te tekenen met behulp van een apparaat dat de kunstenaar in staat stelde in een prisma tegelijkertijd zijn onderwerp en het papier waarop hij werkte te zien waren. Door zijn gebrek aan tekenervaring was hij gedwongen zijn plan op te geven, maar hij herinnerde zich ‘de onnavolgbare schoonheid van de beelden van de schilderkunst der natuur die de glazen lens van de Camera op het papier projecteert – sprookjesachtige plaatsjes, scheppingen van een moment, gedoemd even snel te verdwijnen als ze ontstaan zijn’ in de camera obscure te hebben gezien. En hij ‘bedacht ‘hoe betoverend het zou zijn als een manier kon worden gevonden om deze natuurlijke beelden blijvend af te drukken en vast te leggen op papier.’ [...] In 1837 was **LOUIS-JACQUES-MANDÉ DAGUERRE** in staat op een zilveren koperen plaat een Parijs’ straat tafereel vast te leggen. Geheel onafhankelijk slaagde Fox Talbot erin om natuurlijk geprojecteerde beelden vast te leggen door middel van een totaal ander procédé. [...]

Het procédé van Daguerre, dat weldra technisch werd verbeterd, werd een jaar of twintig lang algemeen toegepast, niet alleen in Europa, maar vooral in Amerika waar het voorzag in de snel groeiende vraag naar portretten. [...] Het enorme succes van de daguerrotype was ten dele vermoedelijk een gevolg van de nieuwigheid, maar het lijdt geen twijfel dat de wens om volledig natuurgetrouw te worden geportretteerd door middel van een procédé dat een van de wonderen van de moderne wetenschap was. [...]

Daguerrotypieën werden in het algemeen gezien als een alternatief voor schilderijen. Niet alleen portretten, maar ook afbeeldingen van gebouwen en hele stadsgezichten – het uitgangspunt van de uitvinder zelf – ontstonden zo. En elk daguerreotype was een unicum. Het procédé van Fox Talbot daarentegen maakte het mogelijk een aantal afdrukken van één negatief te maken. [...]

Het idee dat fotografie een nieuw medium voor artistieke expressie was, of zou kunnen worden, werd zeker niet onmiddellijk algemeen geaccepteerd. In 1859 lanceerde Charles Baudelaire, de dichter en grote kunstcriticus die pleitte voor een kunst van het 'moderne leven', een aanval/ vanaf het moment dat de fotografie was uitgevonden,' schreef hij, 'stortte de vuige maatschappij zich als één Narcissus op een stuk metaal om daarin haar trivale beeld te aanschouwen.' In het bijzonder maakte hij bezwaar, met uitvoerige argumenten, tegen foto's van mensen die waren verkleed en stonden opgesteld als in historiestukken. 'Als fotografie enkele functies van de kunst mag overnemen, dan zal zij die weldra geheel hebben verdrongen of doen ontaarden.' protesteerde hij. 'Maar wee ons, als zij het terrein mag betreden van het niet-tastbare en het imaginaire, van alles wat slechts waarde heeft omdat de mens er zijn ziel aan toevoegt.' De fotografie voldeed aan een van de eisen van de romantici, namelijk die van het direct vastleggen van de visuele verschijningsvorm, en als zodanig beschouwde Fox Talbot zijn foto's zowel als producten alsook als voorstellingen van de natuur, maar het ogenschijnlijk automatisme ervan wekte het idee dat zij niet de unieke sensibiliteit van een kunstenaar konden uitdrukken, dat wat Corot 'de emotie die mij bezielde' had genoemd. De mogelijkheid bijvoorbeeld om de 'toets' van de kunstenaar in de behandeling te voelen of te zien was zeer beperkt, evenals andere middelen voor individuele expressie.

Vanaf het begin was de relatie tussen fotografie en schilderkunst zeer complex. Onderwerpen en standpunten die vroege fotografen kozen, waren bewust of onbewust bepaald door algemeen bewonderde schilderkunstige schildergenres. Invloeden in omgekeerde richting zijn moeilijker vast te stellen. Delacroix, onder anderen, maakte tekeningen naar foto's van naakten die echter gewoonlijk weer poseerden in houdingen die academiemodellen in de tekenlessen aannamen, houdingen die op hun beurt vaak weer waren afgeleid van antieke klassieke beelden! Van meer betekenis was dat de fotografie ook een nauwkeuriger documentatie leverde dan ooit tevoren van oudere kunstwerken en vooral van architectuur, producten van, en terzelfder tijd bijdragen aan die historische belangstelling die het negentiende eeuwse denken in zo hoge mate bepaalde.¹

Een kleine zwart-witproductie van bijvoorbeeld *De Kliniek van dr. Gross* (Thomas Eakins) zou op het eerste gezicht kunnen worden aangezien voor een foto, zij het een uit een latere periode. Er bestonden foto's van soortgelijke taferelen in de operatiekamer. [...] Ten dele was dit te wijten aan de lange belichtingstijd en het felle, gelijkmatige licht die destijds voor het maken van een foto noodzakelijk was. Toch luidde de meest gehoorde kritiek ten aanzien van de werken van Courbet en andere realisten dat zij op daguerreotypieën zouden lijken. Weliswaar raakt die kritiek kant noch wal, maar zij impliceerde tevens dat fotografie niet anders was dan een wetenschappelijk procédé om zaken visueel te documenteren. De vraag of zij als kunst kon worden beschouwd, leidde tot verhitte discussies en vormde de kern van een rechtszaak die in 1861-62 voor de Parijse rechtbank werd

uitgevochten. De zaak eindigde ermee dat de rechter bepaalde foto's de vrucht zouden kunnen – let op dit 'zouden kunnen' – zijn van menselijk denken en geest, van kunstzinnige smaak of intelligentie, het stempel van een persoonlijkheid kunnen dragen en daarmee tot kunstwerken worden. Niettemin werden zij na 1850 uit de Salons verbannen (waar eerder enkele foto's bij de litho's waren ondergebracht) en vanaf 1859 op een afzonderlijke officiële jaarlijkse tentoonstelling in het Palais d'Industrie getoond. Ook werden zij geweerd van de tentoonstelling van de Royal Academy in Londen, hoewel in 1861 één met de hand ingekleurde foto niet als zodanig werd erkend. En die algemene uitsluiting van foto's zou tot in de twintigste eeuw voortduren.

In de jaren vijftig werden de technische beperkingen van de fotografie aanzienlijk minder en tegelijk werd meer onderkend dat juist in die beperkingen het kenmerkend karakter en de unieke mogelijkheden van de fotografie scholen. Fotografische beelden zijn uitsluitend tonaal² en bestonden, tot de ontwikkeling van de kleurenfotografie uit tinten grijs en bruin. [...] Bij de kunstenaars die een petitie ondertekenden tegen de Franse gerechtelijke uitspraak van 1862 dat foto's kunstwerken 'zouden kunnen zijn', speelden Ingres en anderen die meer in een lineaire dan in een tonale, schilderkunstige stijl werkten een leidende rol. Het is veelzeggend dat Delacroix weigerde zijn naam onder de petitie te zetten. De camera kan slechts gradaties in licht registreren of – zoals de dichter Alphonse de Lamartine het uitdrukte – fotografie 'is meer dan een kunst, het is een solair fenomeen waarin de kunstenaar samenwerkt met de zon.' [...]

Naarmate de apparatuur en de kennis van het gebruik ervan gemakkelijker bereikbaar werden, gingen amateurs zich in steeds grotere getale met fotografie bezighielden en zij slaagden er bij het portretteren van familie en vrienden vaak beter in hun karakter vast te leggen dan de meeste beroepsfotografen. **JULIA MARGARET CAMERON** (1815-1879) is de meest bekende van hen [...]. Haar foto's zijn de indrukwekkendste weergaven van [...] grote mannen op hoge leeftijd, met hun weerbarstige, doorgroefde gezichten, en ze overtroffen daarin alle geschilderde en beeldhouwde portretten die we van hen kennen. Ook haar foto's van heel jonge mensen zijn opmerkelijk in de manier waarop zij vluchtige momenten van volmaakte fysieke schoonheid en, soms, de onhandigheid en de – voor ouderen – nogal schokkende wereldwijsheid van de jeugd vastleggen.

Hoewel foto's dus kunstwerken zouden kunnen zijn, werd – en wordt – het overgrote deel ook, en soms uitsluitend gewaardeerd als een directe documentatie van het moment van de waarheid – alleen omdat het foto's zijn. Het was niet gewoon een afbeelding maar een directe weergave van de werkelijke wereld en zij leverden het onomstotelijke bewijs hoe de dingen eruitzagen. Vandaar dat portretten, afbeeldingen van gebouwen en opnamen van historische gebeurtenissen, afgezien van hun artistieke kwaliteiten, ook van documentair belang zijn. De camera liegt niet, maar al spoedig werd duidelijk dat zij niet de hele waarheid behoefde te spreken. In 1855 werd **ROGER FENTON** (1819-1869) door de Britse regering naar het strijdtoneel op de Krim gestuurd om foto's te maken die de rapporten van het rampzalig blunderende militaire oppercommando moesten ontzenuwen. Tijdens de Amerikaanse Burgeroorlog (1861-65) bevonden zich fotografen in de frontlinies, vooral bij de strijdkrachten van de Unie. **MATHEW BRADY** (1823-1896), die een bloeiende fotostudio had gehad, organiseerde een ploeg van zo'n twintig cameramensen om elk aspect van het conflict te documenteren. Daarnaast waren er nog een paar honderd andere fotografen werkzaam. Omdat zij werkten voor een publiek dat heilig overtuigd was van de morele rechtvaardigheid van de eigen zaak, voelden zij zich niet geremd oorlogsgruwelen vast te leggen waarvoor de schuld op de tegenpartij geschoven kon worden. In eerdere slagveld-schilderijen werden altijd heldendom en overwinning verheerlijkt. Maar **TIMOTHY H. O'SULLIVAN** (1840-1882), de briljantste fotograaf van Brady's corps, fotografeerde gesneuvelde soldaten op het slagveld van Gettysburg van wie de laarzen gestolen en de zakken leeggehaald waren. Hoewel deze foto zonder twijfel in eerste plaats als reportage was bedoeld, is zij niet zomaar een toevallig beeld van de situatie na de veldslag. Het standpunt moet heel zorgvuldig zijn gekozen om de horizontale nadruk te geven die de indruk wekt dat aan weersijden van het beeldvlak nog meer doden liggen. Dat horizontale accent wordt in evenwicht gehouden door een centrale as die de blik van de scherp omliggende figuur op de voorgrond langs de ruiter en twee andere overlevenden naar de wazige verte leidt.

[...]

JACOB A. RIIS (1849-1914) verkende en registreerde in 1888 met een betrekkelijk kleine camera en flitslicht (een jaar tevoren uitgevonden!) het leven in de sloppen van New York. Zijn doel was, zo verklaarde hij, om 'de misère en verdorvenheid die hij had gezien [...] te laten zien op een manier die door loutere beschrijving niet mogelijk was [...] en de richting aan te geven waarin naar verbetering moest worden gezocht'. [...] De foto's van Riis stelden in wezen mensen uit de betere klassen in staat zonder ongemak rond te kijken in de sloppen, binnen te dringen in het leven van de armen zonder de heersende opvatting aan te tasten dat zowel misère als verdorvenheid haar oorzaak vond in morele degeneratie. Bewust of onbewust liet hij zich in de keuze van zijn standpunt en de selectie van foto's die hij de moeite van het bewaren waard achtte gewoonlijk leiden door de traditionele artistieke

compositieregels, hetgeen tot gevolg had dat de inhoudelijk ellende op een afstand gehouden, zo niet geneutraliseerd werd.³

De Eerste Wereldoorlog begon als een klucht. Het zou een oorlog worden als alle andere, met snelle offensieven, overwinningen en nederlagen, compleet met de gebruikelijke heldendaden. Er zouden verdragen worden gesloten en alles zou weer als voorheen worden. Er was niets wat op een wereldoorlog wees. Deze periode van naïviteit duurde ongeveer een jaar en in die tijd was de cultuuropvatting van fotografen nog onveranderd. De oorlog werd voorgesteld als een tripje van kerels onder elkaar naar vreemde streken. De Britten waren geen geweldige fotografen, de Fransen evenmin. Maar de Duitsers waren er heel bedreven in. De Duitse cameramarkt was zeer ontwikkeld, met vooraanstaande bedrijven als Goerz, en het Duitse officierskader bleek ondernemender dan dat van andere landen. De oorlog ontwikkelde een eigen impuls. De beeldtaal van 1913 en daarna was al snel verouderd. Het was een tijd vol verschrikkingen maar die leverde wel fantastische beelden op. Zo waren er de onderduikende doden en de drommen gevangenen. Gewone huisvaders uit kleine plaatsjes werden geconfronteerd met de hel op aarde. [...] Bombardementen veranderden beboste landschappen met boerderijen en akkers in kale woestenijen. De dood was alom aanwezig: mannen hingen als gevallen acrobaten in het prikkeldraad of lagen weggezakt op de grond. Vliegeniers vonden op spectaculaire wijze de dood in verwrongen wrakken. Er zijn veel foto's van neergestorte vliegtuigen, in het begin omringd door massa's kijkers. Ontzagwekkende stukken geschut werden buitgemaakt en gefotografeerd. [...]

Het beeldarchief is in feite één grote iconografie van de verwoesting: onafzienbare terreinen waar alles in puin ligt, omgewoelde velden en wegen, ingestorte huizen. De spanning van de omstandigheden en het totaal nieuwe van deze onbekende cultuur schiepen een vorm van fotografie die typerend is voor 1914-1918. De oorlog was gruwelijk, maar het was tegelijkertijd een groot avontuur.⁴

Tijdens het interbellum werd de relatie tussen fotografische en andere visuele beelden complexer dan tevoren het geval was geweest. Zoals we hebben gezien maakten sommige negentiende eeuwse schilders foto's en werden deze door velen als hulpmiddel gebruikt, terwijl fotografen anderzijds in de keuze van hun onderwerpen, invalshoeken en eigenlijk in hun hele opvatting van het fotografische beeld sterk door schilderijen werden beïnvloed. Maar ondanks de herhaalde stelling dat foto's kunstwerken konden zijn, werden ze in het algemeen nog beschouwd als een onderscheiden en inferieure categorie, omdat ze niet die unieke handgemaakte kwaliteit en het artistieke aanzien hadden van een schilderij, tekening of zelfs een ets, die in het algemeen een van een zeer beperkte serie afdrukken was. Dankzij de massaproductie van gemakkelijk hanteerbare camera's en de

automatische verwerking van afrukken werden foto's bovendien door letterlijk miljoenen mannen en vrouwen gemaakt, over het algemeen amateurs van wie slechts weinigen beseften welke veranderingen de kunst sinds het midden van de negentiende eeuw had ondergaan, en van wie nog minder daarmee gelukkig waren. Hoewel bewust 'artistieke' fotografen vasthielden aan traditionele opvattingen van compositie in soft-focus beelden, stonden de voornaamste technische ontwikkelingen van het medium, die steeds grotere beeldscherpte en kortere belichtingstijden mogelijk maakten, haaks op die welke in de andere kunsten gaan waren.

[...] Maar pas in de oorlogsjaren kwamen fotografen de rangen van de schilderkunstige avant-garde versterken. In 1917 ontwierp de Amerikaan **ALVIN LANGDON COBURN** (1882-1966), die eerder al zulke 'onartistieke' onderwerpen als rokende fabrieksschoorstenen had gefotografeerd, een apparaat gebaseerd op de caleidoscoop om een reeks volstrekt non-figuratieve beelden te maken. [...] Maar de sleutelfiguur in de Verenigde Staten was **ALFRED STIEGLITZ** (1864-1946), die zich na een technische opleiding in Duitsland in New York vestigde, waar hij het moderne stadsgezicht begon te fotograferen en daarin, zoals een tijdgenoot in 1899 schreef, 'het gevoel en de tedere schoonheid in onderwerpen die tevoren zonder enige charme werden geacht' onthulde. In 1902 richtte hij in New York een groep op met de naam Photographic Secession, om aan te sluiten bij groepen kunstenaars die zich in Duitsland en Oostenrijk afscheidden van de officiële academische tentoonstellingen. En vanaf 1905 leidde hij samen met de Amerikaanse fotograaf Edward Steichen (1879-1973), die enige tijd in Parijs had gewoond, een kleine galerie aan de Fifth Avenue 291 in New York, waar behalve foto's ook schilderijen van Picasso en Matisse hingen, en waar Afrikaanse sculpturen voor het eerst in Amerika werden getoond. Dat bracht hem in contact met de New Yorkse dada-groep; het was aan zijn foto te danken dat Duchamps Fontein beroemd werd. Ook propageerde hij het werk van de avontuurlijker jonge Amerikaanse schilders, onder wie Arthur G. Dove en Georgia O'Keeffe, met wie hij in 1924 trouwde. Niemand heeft zich meer ingespannen dan Stieglitz om de meest recente Europese artistieke ideeën in Amerika te introduceren en de fotografie als uitdrukkingsmiddel daarvan ingang te doen vinden. Zijn eigen foto's – verfijnde, gevoelige portretten, naakten en landschappen – lijken echter op het eerste gezicht geen duidelijke breuk met het verleden. Alleen die van wolken, die hij Equivalenten noemde, vertonen een duidelijke affiniteit met het soort eigentijdse schilderen die hij bewonderde. [...]

Hij was uitsluitend fotograaf en verlegde de normale grenzen van het medium aanzienlijk zonder ze te doorbreken. Hetzelfde geldt voor **EDWARD WESTON** (1886-1958) wiens scherp omlijnde foto's van planten, vreemd gevormde vruchten, het doorsnijden van een artisjok of deel van het menselijk lichaam vaak de verhoogde aanwezigheid en gestrengheid van non-figuratieve beelden hebben. Maar de benadering van jongere kunstenaars die nauw betrokken waren bij dada was heel anders. Emanuel Rudnitsky, die zich **MAN RAY** noemde (1890-1976), was opgeleid als schilder en werd in New York door Picabia en Duchamp geprotegeerd – hij fotografeerde het stof dat zich op Duchamps Vrijgezellenmachine verzamelde. Zij introduceerden hem in de dada-groep van Parijs toen hij zich daar in 1921 vestigde. In een plotselinge ingeving zette hij op zekere dag in zijn donkere kamer een paar voorwerpen op een stuk lichtgevoelig papier, deed even het licht aan en ontwikkelde de afdruk die door de dichter Tristan Tzara tot zuivere dada werd verklaard. Man Ray maakte meer van zulke foto's zonder camera of 'fotogrammen', waarvoor hij gewone maar willekeurige, doorzichtige en ondoorzichtige voorwerpen uitkoos, die hij op het papier zette om beelden te creëren met een vreemde ondubbelzinnigheid, concreet en abstract tegelijkertijd. [...]

De fotografie werd op een andere manier gebruikt door **HANNA HÖCH** (1889-1979) en **JOHN HEARTFIELD** (1891-1968). Een soort collage die fotomontage werd genoemd, [...] waren het uitgangspunt van een aantal van de doeltreffendste politieke beelden. Heartfield was de zoon van een socialistische schrijver, veranderde tijdens de oorlog uit protest zijn naam Helmut Herzfeld en was na de oorlog een van de oprichters van de Duitse Communistische Partij. Zijn talloze anti-nazistische fotomontages – 'Eenmansoorlog tegen Hitler' noemde hij een tentoonstelling ervan in 1939 in Londen – waren bedoeld om in tijdschriften en op affiches te worden gereproduceerd. Het merendeel was samengesteld uit uitgeknipte foto's van nazi-leiders die met andere beelden werden gecombineerd [...] en bijschriften om de boodschap te benadrukken. [...]

In een lovende tekst over Heartfield merkte de Duitse schrijver Walter Benjamin in 1934 op dat de fotografie, afgezien van Heartfields werk en dat van anderen, 'steeds subtieler, steeds moderner' was geworden, 'en het resultaat is dat nu geen huurkazerne of vuilnishoop meer gefotografeerd kan worden zonder die te vertekenen [...]. Zij is erin geslaagd gruwelijke armoede zelf te veranderen in een voorwerp van genoeg, door haar op een modieuze, technisch volmaakte wijze te behandelen.' Dit herinnert ons aan vele (maar niet alle) foto's van de armoede op het platteland van de Verenigde Staten die tijdens de depressiejaren voor de officiële Farm Security Administration werden genomen, zowel om de ellende van de uit hun boerderij gezette pachters te documenteren als de overheidsuitgaven voor een hervestigingsbeleid te rechtvaardigen.⁵

Het meest geroemde archief van de fotografie heeft zijn oorsprong in het werk van een hulporganisatie van de Amerikaanse overheid. In de jaren 1920 was de armoede op het platteland in de Verenigde Staten een probleem en na de financiële crisis van 1929 werd dat probleem alleen maar groter. In 1932 werd Franklin D. Roosevelt tot president verkozen en hij beloofde een 'New Deal', waarvan de Resettlement Administration een onderdeel was. Het idee was om keuterboeren te laten verhuizen naar vruchtbaarder grond. Vanwege het gebrek aan middelen boekte de RA weinig vooruitgang en in 1937 werd de taak overgenomen door de Farm Security Administration. De FSA verschaftte boeren en pachters leningen, en zette kampen op voor seizoensarbeiders, maar ook dit bureau had te weinig geld en ondervond tegenstand van degene die arbeid goedkoop wilden houden. Onder de accidentele van de FSA bevonden zich veel deelpachters en migranten die geen kiesrecht hadden en iet voor zichzelf konden spreken, en dus politiek geen doelgroep vormden. In juli 1935 werd Roy Stryker benoemd tot hoofd van de sectie geschiedenis van de afdeling informatie binnen de RA, belast met het opstellen van rapporten over het werk van de organisatie. Ter illustratie van die rapporten had Stryker foto's nodig en hij begon die te verzamelen. In de zomer van 1935 sprak hij met de fotograaf Walker Evans, die al langer nadacht over overzichts fotografie: 'Architectuur. Amerikaanse stedelijke smaak, commercie op kleine en grote schaal, de sfeer op straat in de steden, de geur van de straat, de nare dingen, vrouwenclubs, nepcultuur, slecht onderwijs, religie in verval' (uit een brief van 1934).⁶

De foto's waren het werk van een team waarvan enkele uitmuntende fotografen deel uitmaakten, met name **WALKER EVANS** (1903-1975) en **DOROTHEA LANGE** (1895-1965), en dat onder leiding stond van **ROY E. STRYKER** (1893-1976). Hun vermogen om te choqueren is niet aangetast door het verstrijken van de tijd. 'Vergelijk, na het zien van deze beelden,' schreef de dichter en criticus Lincoln Kirstein in 1938, 'met al hun afgrijselijke en prachtige details, hun klaarblijkelijke waanzin en tragische grandeur, de visie op een continent zoals het is, niet zoals het had kunnen zijn of zoals het was, met een andere coherente visie die wij sinds de Eerste Wereldoorlog hebben gekoesterd. Welke dichter heeft zoveel gezegd? Welke schilder heeft zoveel laten zien?' De foto *Zwervende Moeder, Nipomo, Californië* uit 1936 werd spoedig de meest beroemde van deze reeksen. Ze werd genomen door Lange, die begonnen was als traditioneel portretfotografe maar, diep geschikt door de gevolgen van de depressie, zich wijdde aan het visueel documenteren van de daklozen en werklozen, en Strykers team ging versterken. 'Wat is ook fotografeer, ik beschadig, verander of arrangeer het niet,' schreef zij. 'Wat ik ook fotografeer, ik probeer te laten zien wat de positie ervan in heden of verleden is.' Maar de groep van de zwervende moeder met haar drie kinderen die zich met tegenspoed en ellende geconfronteerd ziet, had door een beeldhouwer niet indrukwekkender gecompenseerd kunnen

worden. En hoewel de foto alleen is bedoeld om de situatie in Californië aan de kaak te stellen, lijkt ze de ellende van de ontheemden van alle tijden, ook de onze, uit te drukken.

Een andere fotografe, **MARGARET BOURKE-WHITE** (1904-1971), trok [...] door de zuidelijke staten en maakte een overzicht van de sociale situatie aldaar, gepubliceerd in een goedkoop wijdverspreid boek: *You Have Seen Their Faces* (1937) met het doel om de zelfvoldane stadsbewoners die een mythe van landelijk welbehagen koesterden, wakker te schudden.

In deze tijd werden al over de hele wereld momentopnamen – kiekjes – genomen. Maar niemand kon met groter behendigheid aan het voortdurend veranderde stadsgewoel beelden ontstelen die de grillen van het menselijk gedrag beter illustreren dan de Fransman **HENRI CARTIER-BRESSON** (1908-2004), die door de straten zwierf met een camera als derde oog om een psychologische vierde dimensie vast te leggen. Zijn Brussel is een van de gedenkwaardigste foto's. Hij wekt de indruk dat hij slechts een objectieve waarnemer is door zeer zorgvuldig te waken over de neutraliteit van het camera-oog, maar zijn onderwerpkeuze (en de foto's die hij uitkoos om te reproduceren uit het enorme aantal dat hij maakte) werd bepaald door een hoogontwikkeld intellect. In zijn jonge jaren was hij zeer onder de indruk geweest van de surrealisten, de poëzie van de symbolisten, de psychologie van Freud en de sociologie van Marx. Vanaf 1936 werkte hij voor een communistische krant in Parijs. Afgezien van de foto's waarin het de Spaanse Burgeroorlog vastlegde, zijn zijn politieke sympathieën echter zelden als duidelijke boodschap gegeven. Die van de bourgeoisie zijn eerder vriendelijk-humoristisch dan scherp kritiserend, al zijn ze wel degelijk subversief. De schrijver Louis Aragon, een vriend en mede-communist die eerder in zijn surrealistische poëzie veel gebruik had gemaakt van schokkende beelden, zei in 1936, met Cartier-Bresson in gedachten: 'De fotografie heeft de studio verlaten en is haar statisch, academisch karakter, haar gefixeerdheid kwijtgeraakt; zij is overal rondgegaan en heeft het leven betraht. En opnieuw is zij een groter aanklaagster geworden dan de schilderkunst. Het vreemde in deze herontdekking is dat de fotografie plotseling, nu de schuchtere schilderkunst zich allang niet meer waagt aan gedurfde composities, als het ware 'in het wilde', op straat of waar dan ook, de vroegere stoutmoedigheden van de schilders produceert.' Fotografie en de andere beeldende kunsten waren uiteindelijk, na hun korte ogenblik van hechte samenwerking in de jaren twintig waarbij elk ertoe bijdroeg de rol van de ander te definiëren, elk hun eigen weg gegaan. Man Ray, die beide vormen beoefende, zei dat hij fotografeerde wat hij niet kon schilderen en schilderde wat hij niet kon fotograferen.⁷

AUGUST SANDER (1876-1964) verruilde de kunstdruktechnieken voor een kale feitelijke stijl, die aansloot bij de Neue Sachlichkeit, de stilistische stroming die toen opkwam. Hij begon portretten af te drukken op een manier die tot dan toe alleen in de bouwkunst gangbaar was en waar duidelijkheid vooropstond. Naar het schijnt begon hij rond 1910 te denken aan een grootschalig fotoproject. 'Mensen van de twintigste eeuw', dat zou moeten bestaan uit een representatieve reeks portretten van Duitsers. Na de Eerste Wereldoorlog waarin hij aan de strijd deelnam, pakte hij het idee van dat project weer op, en in 1929 verscheen er een eerste selectie in *Antlitz der Zeit* [...]. Dit boek, met zestig portretten van allerlei soorten mensen uit de periode tussen 1910-1928, vestigde zijn reputatie. Sander wist zich ondanks allerlei moeilijkheden staande te houden en geldt terecht als een held van de fotografie. *Antlitz der Zeit*, wat zoveel betekent als 'Aangezicht van de tijd', werd in 1934 door het nationaal socialistische bewind in Duitsland verboden. In opdracht van het ministerie van Cultuur werden boeken in beslag genomen en de drukplaten vernietigd. Voor Sander was het boek eigenlijk niet meer dan een introductie tot een veel groter werk van 540 foto's. [...] Waarom het nieuwe regime het boek van Sander in de ban deed, is niet precies duidelijk. Misschien was het alleen maar om het feit dat er foto's in stonden van linkse figuren, zoals Paul Frölich, medeoprichter van de Socialistische Arbeidersparij. Maar het kan ook zijn geweest dat vorm en toon van het boek de nazi's niet aanstonden.

Sander had een zeer veelomvattend project voor ogen. Het zou beginnen bij de aardgebonden mannen en vrouwen (keuterboeren uit het Westerwald), dan zou het stap voor stap opklimmen naar de 'hoogste beschaving' en dan weer 'via zeer subtiele classificaties afdalen naar de idioot'. Na 1929 bleef hij zijn collectie portretten uitbreiden, al begon hij veel tijd te besteden aan landschapsfotografie en regionale studies. [...] Zijn aandachtsverschuiving naar het landschap werd serieuzer na de arrestatie van zijn zoon Erich in 1934 en de confiscatie van *Antlitz der Zeit*. [...] ⁸

ALEKSANDER RODCHENKO (1891-1956) was in het begin van de jaren 1920 een polemist. Er gebeurde van alles in de Sovjet-Unie. De dingen veranderden sneller dan ooit en je kon de buitensporigste ideeën verkondigen en erin geloven. Rodchenko voorzag het einde van de schilderkunst en het ontstaan van een nieuwe wereld waarin kunst alom aanwezig was. Vandaar ook zijn belangstelling voor de reclamewereld, waarin hij zijn ideeën kwijt kon over wat bekend zou komen te staan als elementaire vormgeving.

Kunst moest een interactie aangaan met de mensen en Rodchenko meende hen te kunnen prikkelen met vereenvoudigde vormen die de routines van alledag zouden kunnen doorbreken. Als mensen in aanraking kwamen met zijn uitdagende, speelse constructivisme zouden ze het licht zien en zich los maken uit de horigheid van eeuwen. In de dagen van Lenin, waarvan in 1924 een einde kwam, was er

nog plaats voor dat soort utopisch denken, maar naarmate het decennium vorderde, kwam het in een steeds kwalijker daglicht te staan. [...]

Rodchenko geloofde sterk in talent. Hij had de optimistische visie dat een volk zou opleven als het blootgesteld werd aan wat hij het constructivisme noemde. Ook toen zijn manier van denken eind jaren 1920 de wind tegen kreeg, bleef hij stijlvolle foto's maken: hij kon niet anders. Hij had zich in de heldentijd, tussen 1917 en 1924, een bepaalde denkwijze eigen gemaakt en zijn standpunt keer op keer uitgedragen. [...] Hij raakt uit de mode, maar hij behield zijn fijnzinnige gevoel. Geen enkele fotograaf van voor of na die tijd heeft zo in het centrum van grote ontwikkelingen gestaan als Rodchenko bijna tien jaar lang. Voor zijn Russische tijdgenoten moeten Rodchenko's foto's iets monumentaals, heroïsch en utopisch hebben gehad, iets bombastische zelfs.⁹

De Hongaars-Amerikaanse oorlogsfotograaf **ROBERT CAPA** (1913-1954) is één van de meest bekende documentaire fotografen van de voorbije eeuw. Hij fotografeerde voor de tijdschriften Life, Regards, Le Soir, en Weekly Illustrated. In 1947 richtte hij samen met enkele andere fotografen het fotoagentschap Magnum Photos op. Hij maakte foto's in ondermeer de Spaanse Burgeroorlog en de Tweede Wereldoorlog, de tweede Chinees-Japanse oorlog, de Arabisch-Israëliëse oorlog van 1948 en de eerste Indochinaoorlog. En maakte enkele beroemde portretten van o.a. Ernest Hemingway en Pablo Picasso.

Robert Capa kwam als Endre Friedmann in Budapest ter wereld maar verliet Hongarije al op heel jonge leeftijd vanwege zijn politieke betrokkenheid bij de linkse opposanten van de toenmalige dictator Miklós Horthy. Hij trok naar Berlijn waar hij ging studeren aan de Hochschule für Politik. Daarna werkte hij eerst als fotolaborant en daarna als assistent fotografie bij een Duits fotopersbureau (Dephot).

Zijn entrée als professioneel fotograaf maakte Capa in 1932 toen de Zeitung zijn reportage van een meeting van Leon Trotsky in Kopenhagen publiceerde. Ondanks zijn afschuw voor alles wat met oorlog te maken had, werd hij vooral bekend door de onnavolgbare manier waarop hij conflicten als de Spaanse Burgeroorlog, de Tweede Chinees-Japanse Oorlog, de Tweede Wereldoorlog, de Arabisch-Israëliëse Oorlog van 1948 en de Eerste Indochinaoorlog coverde.

Hij fotografeerde voor tijdschriften als Vu, Life, Regards, Le Soir, en Weekly Illustrated en na de Tweede Wereldoorlog startte hij in 1947 samen met Henri Cartier-Bresson, David Seymour, George Rodger en William Vandivert het persfotoagentschap Magnum Photos op. Niet alleen zijn aanwezigheid in belangrijke oorlogsgebieden, ook zijn vriendschappen met kunstenaars zoals Pablo Picasso, Ernest Hemingway en John Steinbeck leverden beelden op die tot op vandaag in het

collectieve geheugen staan gegrift.

Robert Capa overleed op 25 mei 1954 in Indochina na een ongeval met een landmijn.¹⁰

Oorlogsreportage kregen in de jaren 1930 kenmerken van films. Fotografen, met name Capa, wisten dat bij artikelen reeksen nauw met elkaar verbonden foto's werden afgedrukt. Het begeleidende commentaar zorgde voor een doorlopend verhaal en foto's werden beschouwd al een uittreksel van een groter gebeuren, waarvan de omvang niet kon worden overzien. Hoe fragmentarische de beelden, hoe belangwekkender het gebeuren. Documentaire foto's, bijvoorbeeld over het nachtelijke leven in de stad, waren veel statischer. De oorlogsfoto's van Capa waren echte actiefoto's, ene golden in 1938 als een openbaring.¹¹

De tweede wereldoorlog was een goudmijn voor documentairefotografen, en elk aspect, op elk strijdtoneel, is dan ook vastgelegd. De fotografen waren vaak zeer ondernemend en moedig. Sommigen van hen dienden zich volkomen onverwacht aan, zoals **LEE MILLER** (1907-1977), een Amerikaanse die in Europa was begonnen als model en doka-assistente van Man Ray. Toen de oorlog uitbrak, woonde ze in Londen [...] en begin jaren '40 maakte ze opmerkelijke foto's van de Blitz in Londen. In 1944, kort voor de landingen in Normandië slaagde ze erin als Amerikaanse oorlogscorrespondente te laten erkennen, zodat ze het Amerikaanse leger door Frankrijk tot in Duitsland kon vergezellen. Ze maakte haar gedenkwaardigste foto's in de concentratiekampen Dachau, dat ze de ochtend na de bevrijding zag, en Buchenwald. Haar foto's droegen ertoe bij dat de werkelijkheid van de Holocaust in volle hevigheid tot de Britten en Amerikanen doordrong. Op haar foto's zien we geen verhongerende gevangene of stapels lijken, maar concentratiekampbewakers die, nadat ze door hun slachtoffer afgeranseld zijn, door de geallieerden zijn opgesloten. Deze foto's hebben, zoals de criticus en curator Jan Livingstone opmerkte, "een monumentaal karakter, en uiteindelijk een zeker onverschrokkenheid die ze onderscheidt van andere in hun soort".

Aan de andere kant van de oceaan maakte de nieuwe fotograaf **WEEGEE** (Arthur Fellig, 1899-1968) een vergelijkbaar verslag van de schaduwzijde van de moderne wereldstad. Zijn boek *Naked City* verscheen in 1945. Weegee had een politiescanner in zijn auto, zodat hij direct op meldingen van ongelukken of misdaden af kon gaan. Zijn flagrante, harde foto's, die meestal 's nachts met genadeloos flitslicht zijn gemaakt, bieden een rauwe, ongecensureerde blik op het leven, waarmee felle kritiek op de Amerikaanse samenleving wordt geuit.

Fotografen als Miller en Weegee reageerde direct op de verschrikkingen van hun tijd, maar er waren anderen die juist probeerden als tegenwicht positieve beelden te maken. In de jaren '40 maakte **ANSEL ADAMS** (1902-1984) landschapsfoto's die wellicht de meest geliefde in de geschiedenis van de Amerikaanse fotografie geworden zijn, zoals het beroemde Maansopkomst, Hernandez, New Mexico. Hij werd beïnvloed door onder andere het werk van Stieglitz, Edward Weston en grote 19^{de} eeuwse landschapsfotografen als Timothy H. O'Sullivan (1840-1882), die Amerika voor het eerst naar zichzelf lieven kijken.

MINOR WHITE (1908-1976) werd ook beïnvloed door Stieglitz, door Ansel Adams en door Edward Weston [...] Kenmerkend voor zijn werk uit de jaren '40 zijn in close-up gefotografeerde landschapsdetails, die een duidelijke verwantschap hebben met het werk van de beginnende abstract-expressionisten uit die periode. Vooral de overeenkomsten met de schilderijen van Clyfford Still zijn opvallend.

Ook **HARRY CALLAHAN** (1912-1999), eveneens een volgeling van Stieglitz en Adams, maakte in deze tijd abstracte foto's. In zijn studie Onkruid in sneeuw, in 1943 in Detroit gemaakt, wordt nog drastischer geabstraheerd dan de abstract-expressionisten tot dan toe hadden gedurfd. Het fotografisch werk uit de jaren '40 van White en Callahan is bovendien in historisch opzicht van belang, omdat het het moment aangeeft waarop de fotografie en andere artistieke uitingsvormen elkaar begonnen te benaderen – zodanig dat ze uiteindelijk in strekking en doel niet meer van elkaar te onderscheiden zijn.¹²

De woelige jaren '60, waarin een herkenbare 'jongerencultuur' ontstond, leken de fotografie talloze nieuwe mogelijkheden te bieden, maar tegelijkertijd werd vanuit drie hoeken heel subtiel bedreigd. Ten eerste was er de opkomst van de televisie, die zich op een markt richtte die voorheen het exclusieve domein van geïllustreerde tijdschriften als Life was geweest [...] Ten tweede maakte ook de avant-garde schilders gebruik van fotografisch materiaal. Robert Rauschenberg en Andy Warhol gebruikten vergrotingen van foto's, die ze in zeefdruk reproduceerden. Beide kunstenaars waren enthousiaste fotografen, maar putten vooral uit bestaande bronnen – Warhol gebruikte pers- en politiemateriaal. De kunstenaars die hun bronnen op deze manier gebruikten, gaven de voorkeur aan materiaal dat geen duidelijke esthetische waarde had. De derde bedreiging werd gevormd door de kleurenfotografie, die weliswaar al aan het eind van de 19^{de} eeuw haar intrede had gedaan, maar over het algemeen als liefhebberij voor de amateur werd beschouwd en niet interessant genoeg was voor 'echte' fotografen. In de jaren '60 was kleur echter zo belangrijk geworden binnen de algehele fotografische context, dat ook beroepsfotografen zich gedwongen zagen zich af te vragen wat zij ermee zouden kunnen doen.

Een van de eersten die tot kleurenfotografie overgingen was **ELIOT PORTER** (1901-1990), die in de jaren '60 lof oogstte met zijn kleurenstudies van vogels, planten en landschappen. Porters voorbeelden waren Stieglitz en Ansel Adams. Wat hij in feite deed, was hun methode aanpassen aan de eisen van de kleurenfotografie. Zijn romantische, meestal vrij formele foto's werden door het grote publiek warm onthaald.

Enkele van de vernieuwendste fotografen in deze tijd waren gefascineerd door het stadsleven. [...] Ze schoten hun foto's lukraak en lieten zich inspireren door het moment. Vaak bleek pas uit het resultaat waarom ze ervoor hadden gekozen een bepaald moment vast te leggen. **GARRY WINOGRAND** (1928-1984) maakte in zijn foto's bewust gebruik van de meerduidigheid – ze vertellen overduidelijk een verhaal, maar dat verhaal leent zich voor diverse interpretaties. **LEE FRIEDLANDER** (°1934) gaat anders met die meerduidigheid om. Hij richt zich op het creëren van dubbelzinnige beelden, waaruit zowel de beschouwer als het beschouwde zichtbaar verbannen is, waardoor een samenhangende compositie ontstaat. Op sommige foto's is de weerspiegeling van de fotograaf in de etalageruit te zien, zodat hij een half verscholen aanwezig is. In zijn werk klinkt een onbehaaglijke, stedelijke achterdocht door. Friedlanders thema was vaak het reizen door Amerika. **DIANE ARBUS** (1923-1971) had een beperkter territorium: ze fotografeerde voornamelijk New York en omgeving. Ze eigende zich de harde, nieuwsgericte benadering van fotograferen als Weegee toe om haar eigen doel, het bieden van een afwijkende kijk op het hedendaagse Amerika te verwezenlijken. Men heeft wel van Arbus gezegd dat ze haar 'materiaal zonder gekunsteldheid of morele vooroordelen benaderde' maar dat is beslist niet waar. Haar werk kon juist uitgroeien tot een van de bepalende verslagen van het decennium doordat ze haar eigen gevoel van vervreemding op zo'n briljante wijze wist over te brengen. Ze kwam zelf uit een welgesteld gezin als dochter van de eigenaar van een New Yorks warenhuis, ten opzichte van haar onderwerpen uit de lagere klassen stelt ze zich neerbuigend op als ze zich op enige wijze durven conformeren (zo maakte ze barbaarse foto's tijdens pro-Vietnam demonstraties), maar diep meelevend als ze grotesk of afwijkend zijn. Haar foto's van travestieten en mismakten die als kermisvermaak dienen, zijn juist gedenkwaardig door het gevoel van vereenzelviging dat ze overbrengt. Hoewel ze tegenwoordig een belangrijke plaats inneemt in de geschiedenis van de Amerikaanse fotografie, zou ze in het huidige 'politieke correcte' tijdperk niet zo gemakkelijk op dezelfde wijze kunnen werken.¹³

In 2007 werd een schat ontdekt: de verbluffende straatfotografie van een Amerikaanse nanny: **Vivian Maier (1926 – 2009)**. Na haar dood, in 2009, werd ze alsnog beroemd. En brak de strijd uit over haar nalatenschap.

Op 10 oktober 2009 zet de Amerikaan John Maloof een bericht op Flickr, dan de belangrijkste plek op internet voor het tonen van foto's – Instagram zou pas een jaar later worden opgericht. Onder de kop 'Wat doe ik met dit spul (anders dan het aan jou te geven)?' schrijft hij dat hij bij een veilinghuis in Chicago **een berg negatieven heeft gekocht die dateren uit de jaren 1950-1980**. Zij zijn volgens hem geschoten door Vivian Maier, een recent overleden straatfotograaf.

Maloof is een 27-jarige Amerikaan die in de huizenhandel zat, maar sinds enige tijd op Ebay spullen doorverkoopt. Hij werkt ook mee aan een fotoboek over de geschiedenis van zijn wijk in Chicago, maar verstand van fotografie heeft hij nauwelijks. 'Is dit het type werk dat tentoonstellingen waard is of een boek?', vraagt hij de onlinegemeenschap, daarbij verwijzend naar een blog waarop hij sinds mei 124 foto's heeft gezet.

De zwart-wit beeldtonen voor het merendeel mensen op straat, vaak gefotografeerd zonder dat ze het doorhebben. Er zitten verbluffend goede foto's tussen. Op een opname is de fotograaf zelf te zien in een spiegelende ruit – later zou blijken dat ze vaak dit soort zelfportretten maakte.

Maloof krijgt een stortvloed aan positieve reacties, inclusief aanbiedingen om de foto's te publiceren. Hij besluit alles op te kopen dat hij van Maier kan krijgen – meerdere liefhebbers van vintagefotografie hadden negatieven en onontwikkelde filmrolletjes van haar bemachtigd. In totaal vergaart Maloof 120 duizend opnamen. Een ongelooflijk verhaal komt aan het licht. In 2007 was Vivian Maier gestopt met het betalen van de huur van de ruimten waarin haar fotoverzameling lag opgeslagen. Die was daardoor bij een veilinghuis terechtgekomen. Eind dat jaar had John Maloof de grootste doos met negatieven gekocht, voor 380 dollar.

Maier leefde toen nog, maar Maloof zou nooit contact met haar hebben – hij kon haar niet vinden. In april 2009, een half jaar voor Maloofs oproep op Flickr, overleed ze in Chicago, 83 jaar oud. Dankzij het overlijdensbericht raakte er meer over haar bekend. Ze was haar hele leven ongetrouwd gebleven, had voor zover bekend geen familieleden en had ook geen testament achtergelaten. Tientallen jaren had ze bij welgestelde families gewerkt als inwonende kinderoppas. **Al die tijd had ze ook foto's gemaakt. Die had ze echter nooit aan iemand laten zien.**

In 2011 weet Maloof een tentoonstelling te organiseren over de mysterieuze ‘nanny-photographer’. Er ontstaat een run op haar werk. Een van de meest prestigieuze fotogaleries, die van Howard Greenberg in New York, gaat afdrucken verkopen van foto’s uit de verzameling van Maloof – Maier doet volgens deze expert niet onder voor de beste straatfotografen.

Maloof laat in drie jaar tijd drie boeken verschijnen over Maier en brengt eind 2013 met een ervaren regisseur ook nog een documentaire over haar uit. [Op zoek naar Vivian Maier](#), een meeslepende reconstructie van Maloofs zoektocht naar de straatfotograaf, wordt een hit en krijgt zelfs een Oscar-nominatie.

Vivian Maiers werk gaat de hele wereld over. Anno 2020 zijn er 85 tentoonstellingen geweest met foto’s uit Maloofs collectie. Voordat het coronavirus toesloeg stonden er nog elf gepland, waaronder een in Foam, het fotografiemuseum in Amsterdam. Vivian Maier is in populariteit vrijwel alle beroemde fotografen voorbij gesneld.

Vivian Maier was al eens te gast in Foam. In 2014 toonde het fotografiemuseum in Amsterdam werk in zwart-wit van de straatfotograaf, afkomstig uit de collectie van John Maloof. Met succes: meer dan tachtigduizend bezoekers zagen haar foto’s. Foam verwachtte dat een tweede expositie, nu met het kleurenwerk van Maier uit de collectie-Maloof, weer goed zou worden bezocht, maar door het coronavirus ging de opening van [Vivian Maier - Works in Color](#) niet door. De tentoonstelling is verlengd tot en met 13 september in de hoop dat velen die toch nog kunnen zien. Vanaf deze week besteedt het museum op de website aandacht aan Vivian Maier. De aftrap werd gedaan door Claartje van Dijk, curator van de expositie.

Maar achter de schermen woedt, dertien jaar na de fotovondst, nog steeds **een bizarre strijd over haar erfenis**. Daarin spelen twee personen een hoofdrol: John Maloof, de handige Ebay-handelaar die van Maier postuum een ster wist te maken (en daarmee miljoenen zou hebben verdiend), en de man die het gevecht met hem aanging.

De strijd

David Deal (49) was twintig jaar lang commercieel fotograaf, vertelt hij via een videoverbinding vanuit zijn huis annex kantoor in de Amerikaanse staat Virginia. Hij begon rond de tijd dat **internet** zich aandiende. **Het nieuwe netwerk bleek een plaag te zijn voor hem en zijn vakgenoten; foto’s werden massaal gekopieerd en hergebruikt. Dat is in strijd met het auteursrecht**, dat makers van creatieve werken bescherming biedt tegen piraterij.

‘Het is gek’, zegt hij. ‘Als er een auto op straat staat met open deuren en de sleutel in het contact dan weet iedereen dat het verkeerd is om die mee te nemen. Maar het kapen van foto’s wordt nauwelijks als iets laakbaars gezien. Overtreders stellen zelfs dat ze bedankt moeten worden omdat ze iemands werk publiceren.’

Op een dag zag Deal een door hem genomen foto groot op een billboard staan – zonder dat hij daarvoor toestemming had verleend. Voor het eerst besloot hij er werk van te maken. Het incident zette hem ook aan het denken. In 2010 ging hij, zoon van een advocaat, rechten studeren.

Drie jaar later schreef hij een paper over een zaak die groot in het nieuws was geweest: de verbazingwekkende vondst van een schat aan foto’s die in het geheim waren gemaakt door een nanny.

Zijn verhandeling ging over het unieke artistieke niemandsland na Vivian Maiers dood. Doordat ze haar foto’s nooit had getoond, was er onzekerheid over hoe er bijvoorbeeld met postume afdrukken moest worden omgesprongen. Deal stelde ook, zonder daarop diep in te gaan, dat Maloof niet het auteursrecht heeft over zijn Maier-collectie. De verzamelaar had beweerd, in de woorden van Deal, dat Maier geen erfgenamen had, dat haar werk alleen door zijn tomeloze inzet bekend was geworden en dat hij het daarom mocht exploiteren.

Deal is nu advocaat, gespecialiseerd in fotografie en auteursrecht. Hij denkt over veel van wat hij als student schreef inmiddels anders, bekent hij. Maar zijn stelling over Maloof staat nog steeds. Diens toewijding is ‘ongelooflijk waardevol’ geweest, zegt de advocaat, zelf een groot bewonderaar van Maiers werk. ‘Maar wettelijk gezien komt hem daardoor nimmer het auteursrecht toe.’

Volgens Deal zit het zo: het recht om Maiers foto’s te exploiteren bleef ook na de gedwongen verkoop van haar bezittingen bij de maker berusten – bij Maier zelf dus. Na haar dood ging dat voor de duur van 72 jaar over op haar testamentaire of wettelijke erfgenamen. Dat die nog niet waren gevonden, maakt niets uit, stelt de advocaat. Hij veroordeelt Maloofs opstelling. ‘Hij overlegde met advocaten en wist dat hij het auteursrecht niet had. Toch deed hij of hij het wel had.’

Na zijn paper besloot Deal zich met de kwestie te bemoeien – dit was een voorbeeldzaak. Hij engageerde een genealoog die in de Franse archieven dook – bekend was dat familieleden van Maier aan moederskant van Frankrijk naar Amerika waren geëmigreerd. De genealoog kwam binnen enkele dagen met de naam van een vermoedelijke erfgenaam op de proppen: Francis Baille. Deal werd zijn advocaat.

Ondertussen was Maloof zijn documentaire aan het maken. Die bevatte nieuws: hij had een achterneef van Maier gevonden: Sylvain Jaussaud. Die woonde nog steeds in het Franse Alpendorp waar Maier van haar 6de tot haar 12de ook bleek te hebben gewoond. De documentaire toont het bezoek van Maloof aan de Fransman.

Is Jaussaud erfgenaam en kan hij dus aanspraak maken op de opbrengsten uit auteursrecht? Daarover wordt in de documentaire met geen woord gerept. Maar al snel werd duidelijk dat Maloof een overeenkomst met de achterneef had gesloten. Daardoor kon hij vrijelijk over Maiers foto's beschikken, stelde hij.

Dat bleek een misrekening; Francis Baille is nauwer verwant aan Vivian Maier dan Sylvain Jaussaud. Die viel daardoor af als erfgenaam, zo moest ook Maloof erkennen. Deal vroeg in 2014 een rechtbank in Chicago om Baille te erkennen als erfgenaam. Dat deed de rechtbank niet; er waren mogelijk nog meer erfgenamen. De nalatenschap van Maier werd wel heropend. De afhandeling daarvan werd, conform de regels over erfenissen die niet kunnen worden toegewezen, in handen gelegd van een speciaal benoemde 'public administrator' (openbaar beheerder), in dit geval een advocaat in Chicago. Die werd betaald om uit te vissen wie recht heeft op welk deel van de erfenis, waarna de rechtbank zou beslissen.

Het is ook de taak van een public administrator om op te komen voor de belangen van de nalatenschap. De advocaat maakte daar meteen werk van: hij sommeerde Maloof en enkele andere verzamelaars van Maiers foto's om informatie over hun collectie te overhandigen met het oog op mogelijk misbruik van auteursrecht. Nu er nog geen erfgenaam was erkend, lag het recht op de exploitatie van Maiers werk nog steeds bij de nalatenschap – thans vertegenwoordigd door de public administrator. Eventuele verdiensten zouden ook bij hem moeten worden ingeleverd.

Potentieel ging het om flinke bedragen, zeker voor Maloof. Bij de Howard Greenberg Gallery waren Maiers werken als warme broodjes over de toonbank gegaan, tegen hoge prijzen – 1.500 tot 10.000 dollar per afdruk, stelt Deal.

Na twee jaar soebatten kwam het tot een door de rechtbank goedgekeurd vergelijk tussen de public administrator en Maloof. De inhoud van de overeenkomst bleef vertrouwelijk, maar volgens een persverklaring van juni 2016 mocht Maloof doorgaan met het exploiteren van Maiers werk in ruil voor het afstaan van een deel van de opbrengsten. Er was een praktische reden voor de public administrator om met Maloof in zee te gaan: hij bezat zoveel van Maiers werk dat er zonder zijn medewerking maar weinig auteursrechtelijke opbrengsten naar de nalatenschap zouden gaan.

Deal had zich ondertussen verder vastgebeten in de zoektocht naar erfgenamen. Volgens de wet van Illinois, de staat waarin Maier was gestorven, zouden heel wat familieleden voor de erfenis in aanmerking kunnen komen: elke nog levende afstammeling van de overgrootouders van de overledene. Deal besloot ditmaal grondig onderzoek te doen. Dat nam niet minder dan vijf jaar.

Aan de moederskant van Vivian Maier liggen de zaken vrij eenvoudig, zegt hij. 'Die hele familie is Frans. Dankzij Napoleon is de burgerlijke stand genationaliseerd en is alles goed georganiseerd.' In deze familietak konden volgens hem twee erfgenamen worden geïdentificeerd: de al eerder gevonden Francis Baille en een andere man, Yves Mangin.

Aan vaderskant was de situatie 'dramatisch ingewikkelder'. De wortels van die familie liggen in Slowakije, dat aan verschillende staten heeft toebehoord. Dat bemoeilijkte de zoektocht. Ook bleek dat een deel van deze familie naar andere landen was getrokken. Deal moest genealogen inschakelen in Slowakije, Oostenrijk, Hongarije en Duitsland en maakte zelf ook reizen om research te doen.

Volgens hem zijn aan vaderskant zeven erfgenamen aangetroffen. Samen met de twee aan moederskant maakt dat negen. In 2018 stuurde Deal, inmiddels de advocaat van vijf van de negen potentiële erfgenamen, een dik dossier naar de rechtbank. De stamboom van Vivian Maier was uitgegroeid tot 171 namen.

Wie heeft al het onderzoek betaald? Ikzelf, zegt hij. Waarom? 'Ik heb natuurlijk nooit voorzien dat het zo lang zou duren.' Hij voelt zich aan zijn cliënten gecommiteerd, verklaart hij, en aan het team dat zo lang onderzoek voor hem deed. Hij wil niet zeggen welke afspraken hij heeft gemaakt over zijn honorering. Zijn interventies in de zaak-Maier, die veel media-aandacht kregen, brachten hem in ieder geval wel meer klanten: de advocaat zegt inmiddels nog drie families bij te staan die strijden tegen misbruik van auteursrecht.

Deal is er zeker van dat de rechtbank de door hem gevonden familieleden binnenkort als erfgenamen erkent. De overeenkomst tussen de public administrator en Maloof over de exploitatie van Maiers werk blijft dan gewoon in stand, taxeert hij. Maar de negen zullen wel recht krijgen op het geld dat door dit akkoord naar de nalatenschap is gevloeid. 'Conservatief geschat gaat het om miljoenen.'

Ontdekkingsreis

Hij heeft een onvoorstelbare ontdekkingsreis achter de rug, beaamt John Maloof (38) tijdens een Skype-interview – hij en zijn vrouw zitten vanwege het coronavirus opgesloten in hun huis in Skokie, een voorstad van Chicago. Toen hij op de veiling de doos met negatieven kocht, wist hij niets van fotografie. Nu heeft hij een vermaarde collectie.

De laatste rolletjes die nog ontwikkeld moesten worden, zijn een jaar geleden teruggekomen van het laboratorium en in de maanden daarna gescand. Het gaat om 25 duizend kleurenfoto's uit de jaren zeventig, tachtig en negentig. Helaas heeft Maier voor deze opnamen een merk filmrol gebruikt dat slecht verouderd.

‘Er zit niets bij om af te drukken of in een boek op te nemen’, zegt Maloof. ‘We hebben het toch laten ontwikkelen omdat de foto's aanwijzingen kunnen geven over haar leven. Zo hebben we zelfportretten gevonden die verschoten zijn, maar waarop we voor het eerst kunnen zien hoe ze er in de jaren negentig uitzag.’

Hij heeft de foto's ter beschikking gesteld aan Ann Marks, een gepensioneerde zakenvrouw die volgens Maloof goed onderzoek verricht naar het leven van Maier – enkele van haar ontdekkingen haalden *The New York Times*. Deze zomer wordt Marks' biografie over de fotograaf verwacht.

In 2017 was er al een verschenen van de hand van Pamela Bannos, een hoogleraar fotografie. Daarin worden nogal wat beschuldigingen gedaan aan het adres van Maloof die onweersproken blijven; hij wilde geen medewerking verlenen, schrijft zij, omdat hij voorwaarden stelde waaraan zij niet kon voldoen.

Onzin, aldus Maloof. Hij heeft herhaaldelijk aangeboden met haar te praten en wilde haar ook toegang geven tot zijn collectie. Voorwaarde was wel dat hij haar boek mocht controleren op feitelijke onjuistheden – er gaan nogal wat ongefundeerde verhalen over hem rond.

Zijn irritatie over haar biografie is groot. ‘Ik weet niet of het erin staat, maar Pamela Bannos opperde ook dat ik het werk van Vivian Maier kende, wist dat dit goed was en heb gewacht tot ze dood was voordat ik het ging verkopen. *Give me a break.*’

In het begin, legt hij nog eens uit, had hij een doos met tienduizenden negatieven. Alleen door die te scannen, een proces dat hij aanvankelijk zelf deed en dat eindeloos veel tijd kostte, kon worden ontdekt of er iets goeds tussen zat. ‘Voor elke fotograaf op deze planeet geldt dat in zijn archief ook veel middelmatig werk zit. Per dag vind je misschien maar één goede foto. Mijn familie en vrienden dachten dat ik gek was. Ik kende geen enkele fotogalerie. Ik had geen idee. Ik volgde mijn intuïtie.’

Hij verkocht in 2008 en 2009 – dus voor Maier's dood – negatieven en afdrukken van haar op Ebay. Ze gingen weg voor prijzen die een schijntje waren vergeleken bij wat haar werk later zou opbrengen – nog een aanwijzing dat hij niet wist hoe waardevol het was.

Graag wil hij ook ingaan op de kritiek dat hij niet goed genoeg naar erfgenamen heeft gespeurd. Hij had drie genealogen ingeschakeld in de VS en in Frankrijk, vertelt hij, en kreeg daarnaast advies van een auteursrechtadvocaat. ‘Wij dachten: Sylvain Jaussaud is de beste erfgenaam die we kunnen vinden. Als ons een proces zou worden aangedaan, zouden we ons onderzoek laten zien. We zijn niet zomaar het werk van Maier gaan exploiteren. We hebben uiterst zorgvuldig de genealogie uitgekamd.’

Klopt het verhaal dat hij slechts vijfduizend dollar aan Jaussaud heeft betaald voor het auteursrecht? Maloof bevestigt dat. ‘Maar je moet weten dat hij de aardigste man was die je je kunt voorstellen (Jaussaud is inmiddels overleden, *red.*). Hij wilde helemaal geen geld. Ik zei: Sylvain, ik moet je wat geld geven, juridisch gezien moet je een transactie hebben. Ik heb hem een cheque gestuurd met een bedrag daarop waarvan ik dacht dat hij het zou innen. Als ik hem 30 duizend dollar had gegeven, had hij dat niet gedaan.’

Kort daarna werd duidelijk dat Jaussaud zo goed als zeker geen erfgenaam is en dus niet het auteursrecht had kunnen overdragen. Maar als iemand het verdiende erfgenaam te zijn, dan was hij het wel, meent Maloof. ‘Hij kende Vivian Maier. Ze hadden foto’s waar ze samen op staan. Hij was een familielid die werkelijk wist wie zij was.’

Dat geldt volgens hem niet voor de negen verwanten die door Deal zijn opgespoord. ‘Die wisten niet eens dat Vivian Maier bestond. Hoe ver ga je terug bij het vinden van mogelijke erfgenamen? Tot Dzjengis Khan? Doordat ik meer dan tien jaar in dit project heb gestopt, is ze een beroemd fotograaf geworden. Zonder dat werk zou er nooit op erfgenamen zijn gejaagd.’

Hij veronderstelt dat Deal uit is op de royalty’s. Maar de inschatting van de advocaat dat er miljoenen liggen te wachten, klopt volgens Maloof niet. Eerder werd bekend dat aan het einde van 2016, het jaar waarin hij de overeenkomst sloot met de public administrator, bijna 750 duizend dollar bij de openbaar beheerder was binnengekomen. Maar dat waren niet de opbrengsten van het auteursrecht van dat ene jaar, verklapt Maloof.

‘De overeenkomst met de public administrator ging helemaal terug tot het begin. Ik heb mijzelf de eerste drie jaar niet betaald, alles wat ik ermee verdiende stopte ik terug in het project. Maar die investeringen werden wel als royalty’s beschouwd, ook al draaide ik verlies. Ik heb financieel alles verloren door de overeenkomst.’

Ook moet niet worden onderschat hoeveel kosten er zijn gemaakt, stelt hij. ‘Alleen al het laten scannen van het archief was meer dan 100 duizend dollar.’ Veel tentoonstellingen kosten volgens hem geld. ‘Mensen denken dat wij miljoenen verdienen. Maar het is niet wat het lijkt.’

Maloof wijst er daarnaast op dat ‘dit onderzoeksproject veel heeft teruggeven’. Hij somt schenkingen op aan musea van foto’s en bezittingen van Maier. Ook is er in Chicago een studiebeurs ingesteld voor getalenteerde vrouwelijke kunstenaars. ‘Voor eeuwig. Ik ben me heel bewust van het feit dat Maier niet rijk was.’

Hij werkt nog steeds aan het project, maar niet meer voltijds. ‘Ik ben nu meer gericht op mijn eigen kunst.’ Sinds enkele jaren maakt Maloof, die ooit op de kunstacademie

zat, beeldhouwwerken en schilderijen. Hij bezoekt nog steeds veilingen, maar nu omdat hij kunst verzamelt.

In tegenstelling tot Maier toont hij zijn eigen werk wel. Waarom heeft zij dat nooit gedaan? ‘Ze had vrienden en kennissen, maar ik denk dat niemand haar goed kende. De fotografie was een vorm van expressie die haar, een eenling, een uitweg bood. Als iemand het zou zien en bekritisieren, zou dat te hard voor haar zijn geweest.’ Dertien jaar heeft Maloof, toegejuicht én verguisd omdat hij de foto’s openbaarde die de nanny nooit had willen tonen, met haar werk geleefd. Hoe heeft dat zijn leven veranderd? ‘Door haar ben ik een serieuzere kunstenaar geworden. Ze beschikte over discipline en talent, maar had niet de bevestiging nodig die 99 procent van de mensen verlangen. Daarin ligt een grote uitdaging voor mij.’

In *Vivian Maier – The Color Work* (2018), het vierde boek dat is gemaakt op basis van de collectie van John Maloof, staan haar kleurenfoto’s afgedrukt. Die zijn minder sterk dan haar werk in zwart-wit, stelt de bekende straatfotograaf Joel Meyerowitz in zijn voorwoord. Niettemin zitten er volgens hem ‘gedenkwaardige pareltjes’ tussen. De onafhankelijke foto-expert Colin Westerbeck durft het in zijn inleiding aan om het oeuvre van Maier te vergelijken met dat van twee giganten in de fotografie: Robert Frank en Henri Cartier-Bresson.

Voor het schrijven van dit artikel is onder meer gebruik gemaakt van de biografie die Pamela Bannos in 2017 liet verschijnen, *Vivian Maier – A photographer’s life and afterlife*. Bannos is hoogleraar fotografie aan een universiteit nabij Chicago en werd in 2012 door een tv-station in die stad gevraagd commentaar te leveren op de ontdekking van het werk van Maier. Dit liep uit op een boek. Zij kreeg geen medewerking van John Maloof, de eigenaar van het meeste werk van Maier, maar wel van andere verzamelaars.¹

¹ <https://www.volkskrant.nl/cultuur-media/nanny-vivian-maier-werd-na-haar-dood-een-wereldberoemd-fotograaf-maar-van-wie-is-haar-werk-bc89e4d8/>

In de jaren '70 werd de foto ten slotte van zijn centrale plaats in de volkscultuur verdrongen. Het symbolische tijdstip is 29 december 1972, de dag waarop het laatste nummer van het weekblad Life uitkwam. Met de opheffing van Life werden fotografie en pers als informatiemedium ondergeschikt aan televisie. Hierdoor verbeterde de positie van de fotografie in de kunstwereld echter wel:

‘Zodra een medium niet langer als wezenlijke bron van informatie binnen een cultuur fungeert, wordt het een vorm van kunst. Het is geen zuiver toeval dat de ondergang van de fotografie als massamedium gepaard ging met de opkomst van galerie, opleidingen en instituten die zich met foto's en de geschiedenis van de fotografie bezighielden, en de stijgende veilingprijzen voor originele afdrukken.’ Colin Westerbeck

Fotografie eiste nu als volwaardige kunstvorm beschouwd te worden door conceptuele ideeën te vertolken. Voorbeelden hiervan zijn de foto's van industriële objecten die het Duitse echtpaar **BERND** (°1931 - 2007) en **HILLA BECHER** (°1934) maakte. Deze foto's zijn illustratief voor een snel verdwijnende industriële typologie en daarmee de hele levenswijze van de fabrieksarbeider. Wat op het eerste gezicht afstandelijk en objectief lijkt, raakt doordrenkt van ingehouden emotie en draagt een slechts half verborgen politieke boodschap in zich.

Het werk van de Amerikaanse fotograaf **WILLIAM EGGLESTON** (°1939) daarentegen is openlijk subjectief. Eggleston is zowel een radicaal als traditioneel fotograaf; zijn leermeesters waren Walker Evans en Henri Cartier-Bresson, maar ook Lee Friedlander en Garry Winogrand. Toch wijken zijn foto's in een aantal opzichten van de hunne af, om te beginnen in de nadruk op stralende kleuren. Ondanks Eliot Porters werk uit de jaren '60 bleef de kleurenfotografie in de 'echte' kunst min of meer een taboe. Egglestons uiterst controversiële expositie 'William Eggleston's Guide', die in 1976 in het Museum of Modern Art in New York werd gehouden, bracht hier verandering in.

Een ander, wellicht belangrijker aspect van Egglestons werk is de schijnbare nonchalance. De kleuren worden gedragen door willekeurig aandoende beelden van plaatsen en dingen die er op zich niet toe doen. Zijn beroemdste foto is een rood plafond, van uit een dronken, hellend perspectief gefotografeerd, waar slordig snoeren aan vastgeniet zijn. Zijn beelden hebben iets zorgeloos en lijken de neerslag te zijn van een ongeremde ontvankelijkheid. Toch zijn de beste vreemd genoeg stevig geworteld in een zeker besef van plaats. Eggleston, die zelf uit het Zuiden komt, geeft de slonzige buitenissigheid van bepaalde aspecten van de moderne zuidelijke cultuur opgewekt accuraat weer. Hij heeft net als Diane Arbus een scherp ontwikkeld gevoel voor het sinistere en bizarre in ogenschijnlijk normale dingen.

Het werk van **ROBERT MAPPLETHORPE** (1946-1989) heeft veel duidelijkere controversiële aspecten. Mapplethorpe, die aan de gevolgen van aids is gestorven, is in de herinnering onlosmakelijk verbonden met de homobeweging en, nog specifiek, de censuurkwestie die na zijn dood ontstond rond *The Perfect Moment*, de reizende expositie van zijn werk, die in 1990 tot een rechtszaak in het kader van de zedenwetgeving in Cincinnati leidde. De aanklacht was gebaseerd op foto's die voor het grootste deel eind jaren '70 waren gemaakt, waarin Mapplethorpe getuigde van zijn betrokkenheid bij de SM-wereld.

In de jaren '80 maakte Mapplethorpe nieuwe series van naakte zwarte mannen, bloemen en de vrouwelijke bodybuildster Lisa Lyons; de SM foto's bleven echter de basis voor zijn uiteindelijke sterrenstatus in de New Yorkse kunstwereld. [...] De SM-foto's zijn niet alleen schokkend vanwege het extravagante onderwerp, maar ook door de haast koppige formaliteit van de meeste composities. De belangrijkste vernieuwing die Mapplethorpes werk teweeg bracht, was dat een onderwerp taboe was, op esthetisch verantwoorde wijze werd gepresenteerd. In technisch opzicht bleef injecteer uiterst conservatief en in die zin was zijn werk dan ook veel toegankelijker dan veel andere kunstzinnige experimenten uit dit decennium.¹⁴

In de jaren '80 werd fotografie volledig door de avant-garde gerespecteerd, een proces dat in de jaren '60 in gang was gezet en in de jaren '70 verder werd doorgevoerd.¹⁵ Opvallend is dat de fotografie (voorbereid in met name de conceptuele kunst van de jaren '70) in de jaren '80 een geweldige opbloei beleefde. Vooral door de hernieuwde aandacht voor het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid van Walter Benjamin werd de foto uitgeroepen tot postmodern kunstmedium bij uitstek. De fotografie immers zou resoluut afgerekend hebben met de uniciteit van het (traditionele) kunstwerk en het beeldrepertoire in de kunst definitief afhankelijk verklaren van de beeldenlawine waaraan de eigentijdse mens dagelijks blootstaat: de ongenueerde massa waarin niets nog oorspronkelijkheid bezit en elk beeld een kopie van een kopie is. Bovendien had de postmoderne kunstenaar elke hoop opgegeven ooit de 'werkelijkheid' te vinden en grijpt hij het ontbreken van elke referentie naar de 'waarheid' aan om elk beeld evenzeer waar als onwaar te verklaren.

De Ier **JAMES COLEMAN** (°1941) werkt vooral met dia's waarin hij de macht van de camera over het model aantoont: een begeleidende geluidsband maakt ons getuigen van de problemen die zich aandienen bij het maken van een 'goed portret': het verschil tussen droom en werkelijkheid, tussen feit en fictie. In *Slide Piece* uit 1973 laat hij verschillende personen commentaar geven op beelden van een woonwijk. Andere diaserieën geven een soort beeldromans of tableaux vivants weer, die doen

denken aan stills uit (ouderwetse) toneelvoorstellingen en waarin hij eveneens de grenzen tussen fantasie en werkelijkheid aftast.

[...] De Canadees **JEFF WALL** (1946) wil een eigentijdse historieschilder zijn en verbindt de 'gekunsteldheid' van de traditionele historieschilderkunst (Poussin, Delacroix of Géricault) met de kunstmatigheid van zijn enscleneringen, die zijn uiterst scherpe en gedetailleerde cibachromes echter dan echt maken. [...] Vanaf 1990 past Wall veelvuldig de mogelijkheden van de computer toe en manipuleert hij met de paint-box zijn foto's tot vervreemdende, Kafka-achtige situaties.

Het oeuvre van de Duitser **THOMAS RUFF** (1958) bestaat uit meters grote foto's van neo-classicistische gebouwen, huizen en fabrieken, sterrenhemels en uniforme, 'monolithische' portretten, die zich enigszins laten vergelijken met de foto's van Chuck Close voordat deze nageschilderd werden.¹⁶ Zijn werk wordt – net als dat van Candida Höfer, Andreas Gursky en Thomas Struth – gerekend tot de traditie van de zakelijke documentairefotografie van Bernd en Hilla Becher. Op het eerste gezicht lijken Ruffs series van Porträts, Häuser, Zeitungsfoto's en Sterne op nuchtere wijze de werkelijkheid te registreren. Het gaat hem echter niet zozeer om de afbeelding en archivering van feitelijkheid. Veeleer maakt hij beelden van zijn eigen voorstellingswereld, die strenge, zelfopgelegde compositieregels volgen. Zo lijken de geportretteerde net als op pasfoto's recht in de camera en zijn de huizen geïsoleerd van hun omgeving. Ruff toont in zijn foto's zijn scepsis ten aanzien van de ideeën over waarheid en authenticiteit waarbij men zich bedient van de foto als bewijsstuk. Het technisch procédé heeft een beslissende invloed op de vormgeving. Als Ruff deze parameters verandert en het resultaat gedeeltelijke de computer manipuleert, maakt hij duidelijk dat elk visueel apparaat alleen dat laat zien wat men wil zien. In deze zin zijn zijn werk 'documenten van het ongelooft': ze weerspiegelen de voorwaarden van de waarneming, de eigenaardigheden van het medium fotografie en de (impliciete) politieke dimensie van het gebruik ervan. Zo verwijzen de tijdens de Golfoorlog 's nachts gemaakte foto's naar het gebruik van militaire registratietechnieken bij de oorlogverslaggeving – een synoniem voor het voyeurisme van de westerse televisiekijker. Ruffs recentste groep werken, Plakate (vanaf 1997), verduidelijken deze politieke dimensie: in computermontages van groot formaat in de stijl van John Heartfield ironiseert en ontmaskert Ruff de zelfgenoegzame houding van huidige politici, waarbij de gelaagde beeldopbouw een eenduidige interpretatie onmogelijk maakt.¹⁷

ANDREAS GURSKY'S (°1955) kleurenfoto's van (stads)landschappen, mensenmenigten, fabriekshallen, snelwegen of sportcomplexen verbinden het documentair karakter van de school van Bernd en Hilla Becher met een schilderachtig gebruik van kleur. Vanaf een hoog standpunt genomen, geven zijn tot in de kleinste details scherpe panoramafoto's het alledaagse leven weer. Zo toonde Gurky tussen 1984 en 1988 mensen tijdens hun vrijetijdsbesteding in recreatiegebieden. Het centrale thema van zijn

latere tableaux van groot formaat is hier al in aanleg aanwezig, namelijk de verhouding tussen de mens en de organisatiestructuur van zijn omgeving. In Gurky's beeldcomposities staat het individu op de achtergrond. Het is, zoals in Angler, Mülheim, uit 1989, alleen als nietig figuurtje te herkennen, duikt in Börse, Tokyo, uit 1990, of May Day, uit 1997, in de massa van de beurshandelaren of concertbezoeker onder, of verdwijnt bijna geheel achter het ordeningsysteem van industriële productielocaties en anonieme architectuur. Frontaal in beeld gebracht, herinnert de tralievormige structuur in Paris, Montparnasse, uit 1993, niet alleen aan de seriële aaneenrijgingen van de Minimal Art of aan de kleurvelden van Gerhard Richter, maar ook aan het 'all over' van Jackson Pollock. Dit aspect spitst Gursky in zijn werk Ohne Titel, uit 1993, toe. Het heen en weer springen tussen de concreetheid van het afgebeelde en de esthetische compositie van 'herinnerde beelden' zoals Gursky het eens formuleerde, is karakteristiek voor zijn werk. Hierdoor wordt zijn fotografische inventarisatie verdicht tot een zinnebeeld voor de Westerse beschaving.¹⁸

CANDIDA HÖFER (°1944) werd bekend door haar kleurenfoto's van openbare en semi-openbare (binnen)ruimten. Vanaf 1979 houdt deze voormalige leerling van Bernd Becher zich met dit thema bezig. Sinds 1990 komen daar haar Zoologischen Gärten (dierentuinen) bij. Daarbij volgt ze steeds hetzelfde concept: ze werkt met een handcamera en meetal zonder statief, een kleine groothoeklens en uitsluitend met bestaande lichtbronnen. In regel presenteert ze haar foto's in het formaat 38 x 38 cm of 38 x 57 cm. Ondanks deze steeds terugkerende manier van werken hebben Höfers foto's niet het seriële karakter van die baanvegers industrie-'typologieën', want de positie van de camera en daarmee de beeldcompositie wordt door het specifieke karakter van de ruimte bepaald, waarbij Höfer een gecentraliseerde beeldopbouw vermijdt. Veerleer glijdt de blik over ogenschijnlijk minder belangrijke plekken. Höfers gefotografeerde ruimte – wachtruimten, hotellobby's, collegezalen, bibliotheken, musea – zijn openbare ruimten waar de mens, net als de dieren in d dierentuin; blootgesteld wordt aan de blik van anderen. Het zijn overgangsräume, maar ook plekken waar iets bewaard wordt. Niet zelden zijn er sporen van daadwerkelijk gebruik te zien, die de serieel-functionele inrichting van de tent tijde van de opname verlaten ruimte nauwelijks verstoren. In haar werk worden verschillende tijdslagen opgestapeld: de tijd waarin de architectuur ontstond, het 'nu' waarin ze gebruikt wordt en het tijdstip van de opname. Hierin wordt een onorthodoxe geschiedenisopvatting geopenbaard. De geschiedenis ligt niet vast, maar verandert met het gekozen perspectief. Höfers compositorische openheid is daarom meer dan alleen een stijlprincipe: ze verzet zich tegen de wil te ordenen en te beheersen, die vaak in de vormgeving van de ruimte zichtbaar wordt.¹⁹

Unbewußte Orte (Onbewuste plaatsen) noemde **THOMAS STRUTH** (°1954) in 1987 een grote reizende tentoonstelling van zijn foto's. Deze titel is zeer toepasselijk, want de door hem gefotografeerde steden blijven anoniem en behorend tot een stedelijke context zonder dat ze sporen achterlaten in het bewustzijn van de toeschouwer. De nagenoeg door mensen verlaten, veelal in zwart-wit en vanuit een centraal standpunt gefotografeerde plaatsen bieden een overvloed aan details, maar domineren geen moment. De kijker wordt onrustig gemaakt, hij probeert de plaats betekenis te geven en het geheim ervan te ontdekken. Maar elke stad, elke hoek, bevat vele geheimen, die Thomas Struth in zijn vroege foto's documenteerde. De rijkdom aan details zet hij voort in zijn latere foto's uit China en Japan. Nu duiken er ook mensen op, maar ook zij vragen geen aandacht en gaan verloren in de massa van reclameboodschappen. In een andere serie fotografeerde Struth mensen in musea. De schilderijen die ze bekijken, tonen op hun beurt ook weer figuren, en vele blikken – uit het schilderij en naar het schilderij – kruisen elkaar. Ook in zijn jongste videowerken [...] blijft Struth trouw aan zijn eigen stijl. De camera heeft een vast standpunt, er is veel te zien, maar het oog vindt geen punt waarop het zich kan fixeren. Struth laat zaken zien, die we normaal gesproken niet interessant genoeg vinden. Zijn thema is het alledaagse leven, de openbare ruimte, waarvan hij de details zo subtiel vastlegt, dat geen enkele informatie verloren gaat²⁰

Het werk van de Amerikaanse **CINDY SHERMAN** (°1954) gaat in op de rol van de vrouw in de samenleving. De beroemdste voorbeelden zijn vermoedelijk te vinden in haar lange reeks op filmfoto's gebaseerde zelfportretten, waarin ze in fictieve filmrollen schittert om stereotiepe man-vrouwbeelden door te prikken. Uit deze foto's blijkt ook de grote rol die filmbeelden in de Amerikaanse samenleving vervullen als componenten van een taal die bijna iedereen spreekt – dit geldt in veel mindere mate voor mythologische of godsdienstige symboliek.²¹

Haar portretten bezitten een soort anti-glamour. Hoewel Sherman steeds zelf model staat, zijn haar foto's geen echte zelfportretten. In tegendeel, Sherman gaat juist haar eigen identiteit uit de weg door zichzelf keer op keer in een volstrekt andere gedaante te fotograferen – als in een film-still. Haar omvangrijke oeuvre vormt een staalkaart van honderden verschillende vrouwentype, die geen van alle nog eigenschappen van betekenis hebben en dus in kunstmatigheid niet voor elkaar onderdoen. Shermans bedoelingen zijn tweërlei. Aan de ene kant hekelt ze als feministe de willekeur van het clichébeeld waaraan de vrouw dient te voldoen. Aan de andere kant wil zij aantonen dat we allemaal een gecodeerd, hetzij door onszelf verzonnen, hetzij door de maatschappij opgelegde rol spelen en dat onze gezichten slechts façades zijn waarachter een authentiek karakter ontbreekt. Passend gekleed en gekapt en met de juiste make-up voegt zij zich even makkelijk in de rol van de mythische Marilyn Monroe of het tuttige secretaresse-type als in het personage van 'de Franse studente' of 'de verveelde huisvrouw' uit een soap.

Rond 1990 begint Sherman haar repertoire uit te breiden met legendarische vrouwen- én mannen figuren uit de klassieke schilderkunst (naar Rafaël, De La Tour, Caravaggio, Rembrandt, Ingres) en lijkt ze meer naar theatrale fake te streven dan naar de 'documentaire' uit haar eerdere foto's.

Terwijl het bij de foto's van Sherman onduidelijk is of ze je vrolijk of juist droevig stemmen biedt de door **NAN GOLDIN** (1958) gefotografeerde zelfkant van de maatschappij een weinig verkwikkend beeld. Haar controversiële boek *The Ballad of Sexuale Dependency* (1986) of de expositie *I'll be your mirror* (1997) tonen foto's van haar aan drank en drugsverslaafde en met aids besmette vrienden in hun dagelijkse doen (rokende, drinkend, vechtend, vrijend, masturberend) en van zichzelf: met dichtgetimmerde ogen. Goldin's werk gaat over de voortdurende strijd tussen autonomie en afhankelijkheid en over seks: 'Ik wil seksualiteit niet mystificeren maar juist zo oprecht mogelijk laten zie, dus inclusief de vuile lakens en de blauwe ogen.'²²

RINEKE DIJKSTRA (1959) portretteert tieners en jong-volwassenen, zowel in haar eigen Nederland als in Polen, Engeland, Portugal en de Verenigde Staten. De foto's van Dijkstra [...] krijgen in de vroege jaren '90 steeds meer een artistieke vorm en overstijgen het karakter van de sociale documentatie. Dit gebeurde voor het eerst in de serie *Beaches* uit 1992-1996, waarbij jonge mensen aan het strand op verschillende plaatsen steeds in dezelfde houding gefotografeerd werden en waarbij de blik van de camera gericht was op de zee: de geportretteerden komen met de van hun gezichten en lijven af te lezen onzekerheid zo dicht bij de kijker dat karakteristieke attributen als kleding en kapsel bijna aangeraakt kunnen worden, maar het mysterieuze van het individu toch blijft bestaan. Dijkstra stelt door haar keuze van de geportretteerden en door de vermelding van hun woonplaats vragen omtrent hun identiteit die ze echter niet beantwoordt – of het nu gaat om meisjes in een Engelse discotheek en hun vermeende tegenpolen uit het college, of om de twee kort na elkaar opgenomen foto's van dezelfde jonge vrouw. De foto's moedigen niet aan tot directe identificatie; de geportretteerde blijven op afstand. Dijkstra kiest daarbij steeds een specifiek moment; alle doorhaar gefotografeerde mensen, of het nu gaat om tieners, jonge stierenvechters of vrouwen die net bevallen zijn, zijn fragiele, gevoelige individuen die op het punt staan te veranderen. Ze weerspiegelen in hun onzekerheid, houding, huid en kleding deze op handen zijnde transformatie.'²³

-
- ¹ Hugh Honour, John Fleming, *Algemene kunstgeschiedenis* (Amsterdam 1998) 665-668
- ² **Tonaal:** Bij tonaal kleurgebruik worden alleen verschillende tinten van één kleur gebruikt.
- ³ Hugh Honour, John Fleming, *Algemene kunstgeschiedenis* (Amsterdam 1998) 687-691
- ⁴ Ian Jeffrey, *De kunst van het kijken. Het verhaal van de fotografie* (2009) 44-45
- ⁵ Hugh Honour, John Fleming, *Algemene kunstgeschiedenis* (Amsterdam 1998) 818-820
- ⁶ Ian Jeffrey, *De kunst van het kijken. Het verhaal van de fotografie* (2009) 204
- ⁷ Hugh Honour, John Fleming, *Algemene kunstgeschiedenis* (Amsterdam 1998) 820
- ⁸ Ian Jeffrey, *De kunst van het kijken. Het verhaal van de fotografie* (2009) 74-80
- ⁹ Ian Jeffrey, *De kunst van het kijken. Het verhaal van de fotografie* (2009) 86-88
- ¹⁰ <http://www.sintpietersabdijgent.be/nl/content/robert-capa-retrospectieve>
- ¹¹ Ian Jeffrey, *De kunst van het kijken. Het verhaal van de fotografie* (2009) 200
- ¹² Edward Lucie-Smith, *Beeldende Kunst in de 20^{ste} eeuw* (Keulen 1996) 208-210
- ¹³ Edward Lucie-Smith, *Beeldende Kunst in de 20^{ste} eeuw* (Keulen 1996) 289-292
- ¹⁴ Edward Lucie-Smith, *Beeldende Kunst in de 20^{ste} eeuw* (Keulen 1996) 327-329
- ¹⁵ Edward Lucie-Smith, *Beeldende Kunst in de 20^{ste} eeuw* (Keulen 1996) 359
- ¹⁶ Ad De Visser, *De tweede helft. Beeldende kunst na 1945* (Roeselare 2001) 368-369
- ¹⁷ Burkhardt Riemschneider, Uta Grosenick, *Art Now* (Keulen, 2001) 146-147
- ¹⁸ Burkhardt Riemschneider, Uta Grosenick, *Art Now* (Keulen, 2001) 62-63
- ¹⁹ Burkhardt Riemschneider, Uta Grosenick, *Art Now* (Keulen, 2001) 70-71
- ²⁰ Burkhardt Riemschneider, Uta Grosenick, *Art Now* (Keulen, 2001) 154-155
- ²¹ Edward Lucie-Smith, *Beeldende Kunst in de 20^{ste} eeuw* (Keulen 1996) 359-360
- ²² Ad De Visser, *De tweede helft. Beeldende kunst na 1945* (Roeselare 2001) 369-370
- ²³ Burkhardt Riemschneider, Uta Grosenick, *Art Now* (Keulen, 2001) 36-37