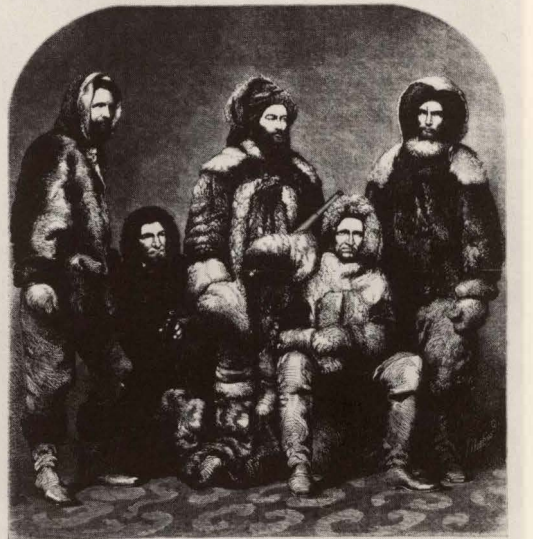


NOVEMBER 4, 1839. ILLUSTRATED TIMES. 313

THE ARTS AND CRAFTS EXHIBITION. The first of the kind ever held in this country... The exhibition was held in the Crystal Palace, London, in 1851. It was the first time that a large number of people had gathered in one place to see the products of the various arts and crafts of the world.



DR. HARKNELL AND THE COMPANIONS OF HIS ARCTIC EXPEDITION—ONE A PRISONER AT RUSSIA, BY NEW YORK. The Arctic expedition was led by Dr. Harknell and his companions. They were on the ice for several months, and their journey was full of hardships. One of the men was captured by the Russians and taken to St. Petersburg.

# Fotografie

De fotografie heeft een dubbele functie. Enerzijds is ze registratie van de zichtbare werkelijkheid, maar anderzijds ook reproductie van deze registratie. In het begin bleek het eenvoudiger een procédé te bedenken voor reproductie dan voor registratie. De uitvinder ervan was de Fransman Joseph-Nicéphore Niépce. Van een reeds bestaande kopergravure maakte hij een drukvorm door een tinnen plaat te bedekken met lichtgevoelig asfalt, te belichten en te etsen (afb. 1). Daarnaast trachtte Niépce met een camera te registreren. Het lukte hem het matglasbeeld vast te houden, maar de resultaten waren gebrekkig. Enkele jaren na zijn dood vond Louis J.M. Daguerre, met wie hij in 1829 was gaan samenwerken, een ogenschijnlijk perfecte methode (1837). Daguerreotypen waren haarscherp en rijk aan tonen, maar een groot nadeel was, dat ze eenmalig waren. Zo diende de uitgever van een boek over Parijs en omgeving naar tekenars te zoeken, die daguerreotypen interpreteerden tot litho's (afb. 2). Vergelijken we deze prent van de Pont au Change met de aquatint naar een tekening van Thomas Girtin van dezelfde Seinebrug (1803) en met behulp van een camera obscura van uit hetzelfde standpunt 'genomen' als de daguerreotype, dan moeten we concluderen,

dat er in veertig jaar weinig vooruitgang geboekt werd (afb. 3). Daguerre bekommerde zich niet om de reproductie. Hiertoe moest een totaal andere weg worden ingeslagen. De Engelsman William H. Fox Talbot bedacht een negatief-positief procédé. In de camera vormde zich op lichtgevoelig papier een negatieve afbeelding van het onderwerp. Eenmaal transparant gemaakt kon Talbot van dit negatief zoveel positieve afdrucken maken als hij wenste. Een methode van veelvoudige en exacte herhaling van 'visuele constatering' was gevonden (1835). In Frankrijk begon Blanquart-Evrard een fotografische drukkerij, waaruit deze opname van een windmolen afkomstig is, ingeplakt in het fototijdschrift La Lumière (afb. 4). Zodra foto's verstuurd werden in tijdschriften en meegevoonden met het papier waarop de drukker zijn tekst had gedrukt, begon het besef te groeien dat de foto evenals de tekst direct op het papier gedrukt zou kunnen worden. Gedurende de eerste twintig à dertig jaar na de uitvinding van de fotografie was de behoefte daaraan niet groot. Men vond de foto op papier immers een schitterende techniek. Aangezien dit echter vooral voor uitgevers van geïllustreerde weekbladen een te kostbare werkwijze was, werden er door hen



QUESTION DU FIXAGE DES ÉPREUVES POSITIVES.



BLANQUART-ÉVRARD, à Lille.

Juillet 1855.

graveurs te hulp geroepen, die de papieren foto vertaalden in een houtgravure (afb. 5). In de loop van de jaren tachtig begon men deze methode tijdrovend te vinden en wilde men de foto meteen met inkt op niet lichtgevoelig papier drukken. De drukvorm, die hiervoor nodig was, moest langs fotografische weg tot stand komen. Verschillende onderzoekers gingen aan het werk om voor de geïllustreerde tijdschriften, die gedrukt werden volgens het principe van de boekdruk, een oplossing te zoeken. Ze vonden deze door tijdens de belichting tussen de toekomstige drukvorm en het origineel een raster te bevestigen van gekruiste lijnen, waardoor het licht gezeefd werd. Onder elk vierkantje ontstond in het cliché een grotere of kleinere punt al naar gelang de helderheid op die plaats van de te reproducere foto. Het beeld viel uiteen in oneindig veel vakjes. Door de activiteit van het synthetische zien, een gelijksoortige manier van waarnemen als bij het pointillistische schilderij, werd het bijeenhoren van al deze punten weer hersteld. Het halftoon- of autotypiecliché betekende tenslotte het huwelijk tussen foto en papier (afb. 6 en 7).

1. Joseph-Nicéphore Niépce, kopergravure met een voorstelling van de Heilige Familie, heliogravure 1827, Société Française de Photographie, Parijs.
2. F. Sorrieu, Le Pont au Change, litho naar daguerreotype uit 'Parijs en deszelfs omstreken', Amsterdam 1842, Prentenkabinet, Leiden.
3. Thomas Girtin, Le Pont au Change, aquatint uit 'Views of Paris' 1803, Rijksmuseum, Amsterdam.
4. Louis-Désiré Blanquart-Evrard, foto op papier ingeplakt in het tijdschrift La Lumière van 22 juli 1855, Museum het Sterckshof, Deurne-Antwerpen.
5. Illustrated Times van 8 november 1856 met een houtgravure naar een foto van Brady.
6. en 7. Voorpagina van de Illustration Européenne van 9 februari 1896, autotypiecliché naar een foto van Günther, geheel en detail.

Illustration Européenne

UN GRAND MARIAGE



L.L. A.A. RR. le prince Emmanuel d'Orléans, duc d'Alençon et la princesse Henriette de Belgique.



1 3 4 6  
2 5 7

Portretfotografie



De vinding van L.M.J. Daguerre uit 1839, die beruiste op het gebruik van een camera en een lichtgevoelig gemaakte zilverplaat, werd vooral toegepast voor het maken van portretten. Een bezwaar was echter, dat van elke daguerreotypie slechts één exemplaar gemaakt kon worden. Algemene bewondering genoot de scherpte van de daguerreotypie; deze scherpte kon alleen bereikt worden wanneer de zitter gedurende de lange belichtingstijd bewegingloos poseerde, eventueel met behulp van een hoofdsteun. De daguerreotypieën werden dikwijls bewaard in fraai uitgevoerde dozen met vergulde lijst en fluwelen bekleding (afb. 1). Het procédé van negatief en positief, en het gebruik van lichtgevoelig papier, boden de mogelijkheid om meer afdrucken van één foto te maken. De Franse fotograaf Disdéri kwam op het idee om op een natte collodiumplaat acht of tien opnamen te maken, zodat van één negatief acht of tien verschillende foto's konden worden afgedrukt. Deze foto's werden naar hun formaat 'cartes

de visite' genoemd. Disdéri liet zijn cliënten poseren tegen een achtergrond van zulen en draperieën om ondanks het kleine formaat de allure van een statieportret te bereiken (afb. 2). Al spoedig begon men de cartes de visite te verzamelen in albums. Een fotoalbum met portretten van monarchen en presidenten, kunstenaars en toonbare familieleden werd een onmisbaar attribuut in de Victoriaanse salons. De lege plekken werden tijdelijk opgevuld met een guldig verzoek om de verzameling aan te vullen (afb. 3). Er was een uitgebreide handel in portretten van bekende personen. In de week na het overlijden van Prins Albert, de gemaal van Koningin Victoria, werden 70.000 fotoportretten van hem verkocht; een portret van de Prinses van Wales uit 1867 bereikte zelfs een oplage van 300.000. Hier is een bladzijde afgebeeld uit een Engels fotoalbum met portretten van de kunstschilders Sir Francis Grant, Millais en Leighton, en de kunstcriticus John Ruskin (afb. 4).





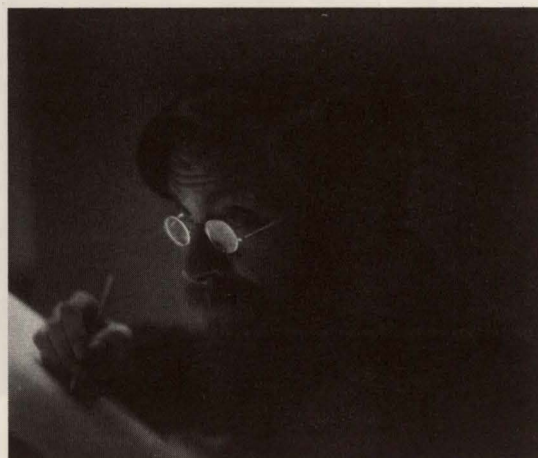
Er bestond echter ook een andere manier om portretten van bekende tijdgenoten te verzamelen. Men kon zich abonneren op series als de 'Galerie contemporaine, littéraire et artistique', waarin wekelijks levensbeschrijvingen en fotoportretten van beeldende kunstenaars, schrijvers en musici verschenen. Bekende fotografen als Nadar, Adam-Salomon en Carjat werkten eraan mee. De portretten van Nadar zijn van een indringende eenvoud, zonder de kartonnen zuilen en de geschilderde achterdoeken die in zijn tijd gebruikelijk waren. De foto van de Franse schrijfster George Sand is één van de weinige vrouwenportretten in de Galerie Contemporaine (afb. 5).

De massaproductie in de fotografie kwam echter niet steeds de kwaliteit ten goede. Als reactie hierop begonnen enkele fotografen zich te beijeren om foto's te maken, die aan esthetische normen konden voldoen. Sommigen lieten zich inspireren door de schilderkunst, anderen streefden naar grafische effecten en bewerkten hun opnamen zodanig, dat het resultaat leek op een houtsnede of een lithografie. Deze periode, waarin de fotografen pas gelukkig waren als men hun zei, dat hun foto's niet op foto's leken, draagt de naam kunstfotografie.

Portretten van Nederlandse fotografen uit die periode hebben soms een bijzondere intimiteit door de speciale lichtval en de warme tint van de afdruk. Een voorbeeld hiervan is het portret van de grafische ontwerper Chris Lebeau door Bernard Zweers, een zorgvuldig afgewerkte kooldruk op Japans papier (afb. 6). Ook de Amerikaanse fotograaf Edward Steichen kwam voort uit de esthetische beweging. Steichen zag echter al spoedig in, dat een navolging van de schilderkunst door de fotografie slechts tot kunstmatige resultaten kon leiden. In zijn latere werk legde hij de nadruk op de typische fotografische visie, zoals in het portret van Greta Garbo (afb. 7).

1 2 5 6

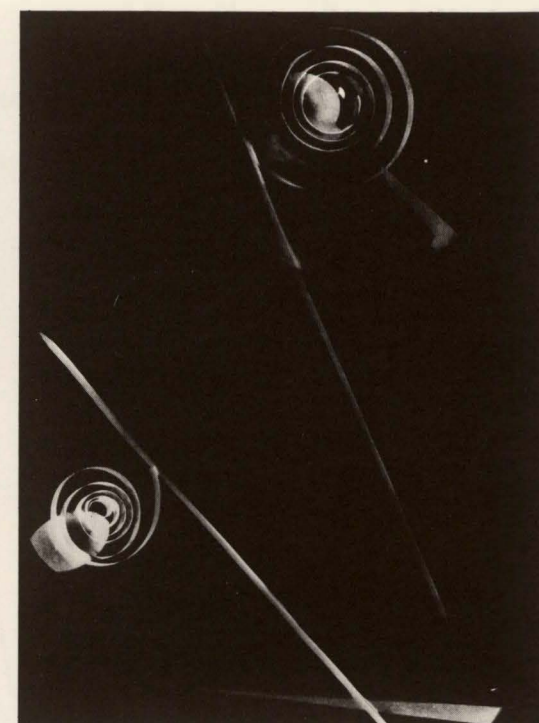
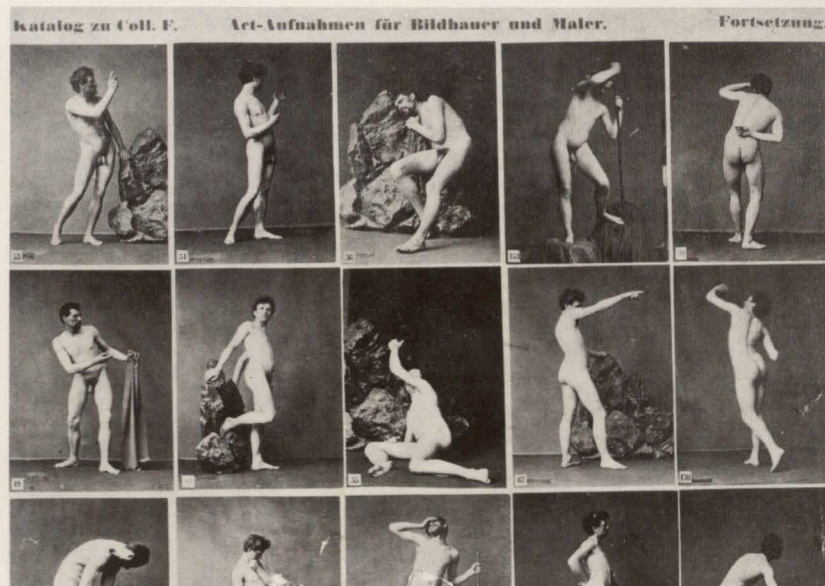
4 3 7 8



De Engelse hoffotograaf Cecil Beaton greep soms terug naar de periode van de cartes de visite of naar de stijl van de Belle Époque. In portretten als dat van de dichteres Dame Edith Sitwell ligt het accent op een weloverwogen enscènering (afb. 8).

1. Anoniem fotograaf, Mansportret, ± 1850, daguerreotypie, Prentenkabinet, Leiden.
2. A. Disdéri, Prinses Gabriella Bonaparte, carte de visite 1862, Prentenkabinet, Leiden.
3. Carte de visite, ± 1870, 'Toe, geef me je portret'. Prentenkabinet, Leiden.
4. Fotoalbum met opnamen van de schilders Sir Francis Grant, Millais en Leighton, en de kunstcriticus John Ruskin, Prentenkabinet Leiden.
5. Nadar, George Sand, 1866, kooldruk, uit de 'Galerie Contemporaine', Prentenkabinet, Leiden.
6. B. Zweers, Chris Lebeau, 1900, kooldruk, Prentenkabinet, Leiden.
7. E. Steichen, Greta Garbo, 1928, Prentenkabinet, Leiden.
8. C. Beaton, Dame Edith Sitwell, 1962, Prentenkabinet, Leiden.





1 4 7 8  
3 2 5 9  
6

dramatische werking van de foto verloren in de ets.

Ook Breitner was een actief fotograaf. Hij gebruikte zijn foto's als een schets, als een snel middel om een visuele impressie vast te leggen. Het ging hem er dan echter niet om, zoals bij Witsen, het effect van één bepaalde foto weer te geven; Breitner maakte dikwijls een hele reeks foto's als voorstudie voor een schilderij. Zo fotografeerde hij het Rokin vanuit het gebouw Arti et Amicitiae in Amsterdam (afb. 4) wel vanuit dezelfde gezichtshoek, maar op verschillende uren van de dag en onder wisselende weersomstandigheden. Vervolgens maakte hij een globale opzet van het schilderij door middel van een krijttekening (afb. 5).

Het uiteindelijke doek bevatte elementen uit diverse foto's (afb. 6). Op de hier afgebeelde foto is het droog weer, maar op het schilderij lijkt het te regenen; de rijtuigen weerspiegelen in het natte straatoppervlak. Breitner is er vooral in geslaagd om de beweging van de paarden en de wagens uit te beelden. Aanvankelijk konden bewegingen niet op foto's worden vastgelegd door de te lange belichtingstijden. Op de stereoscopische stadsgezichten van na 1860 kon men echter voetgangers en paarden in beweging zien op een manier die het menselijk oog niet registreert.

Deze bewegingselementen en ook de typische fotografische af-snijdingen werden opgenomen in de werken van de Impressionisten en van Degas. Breitner was beïnvloed door deze manier van zien. Sommige van zijn foto's zijn dan ook met opzet 'bewogen'. In de 20ste-eeuwse kunst is er geen sprake meer van terughoudendheid ten opzichte van de fotografie. Kunstenaars passen de fotografie op alle mogelijke manieren toe in hun werk. Hanna Höch maakte vooral gebruik van persfoto's in haar dadaïstische collage 'Schnitt mit dem Küchenmesser durch die erste Weimarer Bierbauch-Epoche Deutschlands' (afb. 7). Hierin wordt de politieke chaos van Duitsland na de eerste wereldoorlog ironisch voorgesteld, afgewisseld met teksten over de dada-beweging. In de collage werd de foto een bestanddeel van het kunstwerk.

Lazlo Moholy Nagy, die aan het Bauhaus verbonden was voor het onderricht in de fotografie, hanteerde fotografische technieken voor zijn abstracte composities. Hij plaatste in een donkere kamer voorwerpen op lichtgevoelig papier en belichtte dat vervolgens. Bij het afdrucken veranderden de driedimensionale objecten in abstracte patronen met geheel eigen lichteffecten. Moholy Nagy noemde deze resultaten fotogrammen (afb. 8).

Een belangrijk deel van de hedendaagse werkelijkheid ervaren we door middel van de fotografie, via pers en reclame. De Pop-art isoleerde voorwerpen uit de dagelijkse omgeving en gaf ze, al of niet fotografisch, een andere dimensie. Tegelijk vroeg de Pop-art-kunstenaar zich af, in hoeverre onze manier van zien wordt beïnvloed of veranderd door het medium fotografie.

Joe Tilson maakte een foto tot het onderwerp van zijn kunst-

De uitvinding van de fotografie bracht een schok teweeg in de wereld van de 19de-eeuwse kunstenaars. Sommigen waren enthousiast over de mogelijkheden van dit nieuwe medium, maar anderen vreesden het einde van de schilderkunst. De Franse schilder Ingres zei: 'De fotografie, dat is iets bewonderenswaardigs... maar dat moet je niet hardop zeggen'.

De heimelijke waardering voor de fotografie in deze uitspraak bleek karakteristiek te zijn voor de houding van vele kunstenaars in de 19de eeuw. Ze maakten intensief gebruik van de fotografie als hulpmiddel, maar als dit aan het licht kwam, reageerden zij alsof ze op iets onrechtmatig betrappt werden. De voordelen waren echter talrijk. De kunstenaar kon zich de kosten van een naaktmodel besparen door te kiezen uit een catalogus van gefotografeerde modellen (afb. 1). Opmerkelijk is, dat deze modellen poseerden in de houdingen die overeenkwamen met de toen heersende artistieke idealen van de kunstacademies. Zowel

van Ingres als van Delacroix is bekend, dat zij foto's van naaktmodellen gebruikten als voorstudies voor hun schilderijen. Dit betekende echter niet, dat zij slaafs alle details van de foto navolgden. De gegevens van de foto werden geselecteerd en omgevormd voordat ze een plaats kregen in het geheel van het kunstwerk.

Naarmate de fotografische apparatuur vereenvoudigd werd, gingen meer schilders ertoe over om zelf foto's te maken, die ze later voor hun werk konden gebruiken. Er waren zelfs schilders, die naast hun atelier ook een donkere kamer hadden. De schilder en graficus Willem Witsen had de gewoonte om fotoportretten te maken van bevriende kunstenaars. In 1894 maakte hij dit portret van de dichter Willem Kloos (afb. 2). In de ets die hij in 1904 van Kloos maakte, beoogde hij het bijzondere effect van de foto over te brengen door de details van het gezicht zo nauwkeurig mogelijk weer te geven (afb. 3). Merkwaardig genoeg ging de

object. Het is een opname van een sterrenhemel in een geopende rode mond, en het draagt de titel 'Transparency, Taste', ofwel 'Dia, De smaak' (afb. 9). Het heeft inderdaad de vorm van een metershoge dia in een houten frame.

1. Anoniem, Act-Aufnahmen für Bildhauer und Maler, Catalogus van modellen voor kunstenaars, 1860, Prentenkabinet, Leiden.
2. W. Witsen, Willem Kloos, foto, 1894, Prentenkabinet, Leiden.
3. W. Witsen, Willem Kloos, ets, 1908, Prentenkabinet, Leiden.
4. G. Breitner, Het Rokin vanuit gebouw Arti et Amicitiae te Amsterdam, foto, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.
5. G. Breitner, Het Rokin, schets, zwart krijt, Rijksprentenkabinet, Amsterdam.
6. G. Breitner, Het Rokin, schilderij op doek, Nederlandse Bank, Amsterdam.
7. H. Höch, Schnitt mit dem Küchenmesser durch die erste Weimarer Bierbauch-Epoche Deutschlands, fotocollage 1919 (detail), Prentenkabinet, Leiden.
8. L. Moholy Nagy, Fotogram, Prentenkabinet, Leiden.
9. J. Tilson, 'Transparency, Taste', zeefdruk op acryl in houten frame, 1969, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.



Van 'spiegel met een geheugen' tot 'kamer van spontane bekentenissen'

## Daguerréotype Portretten,

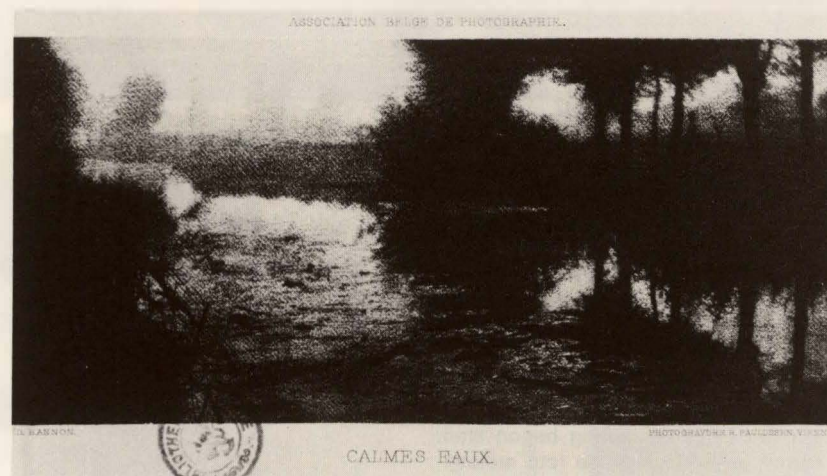
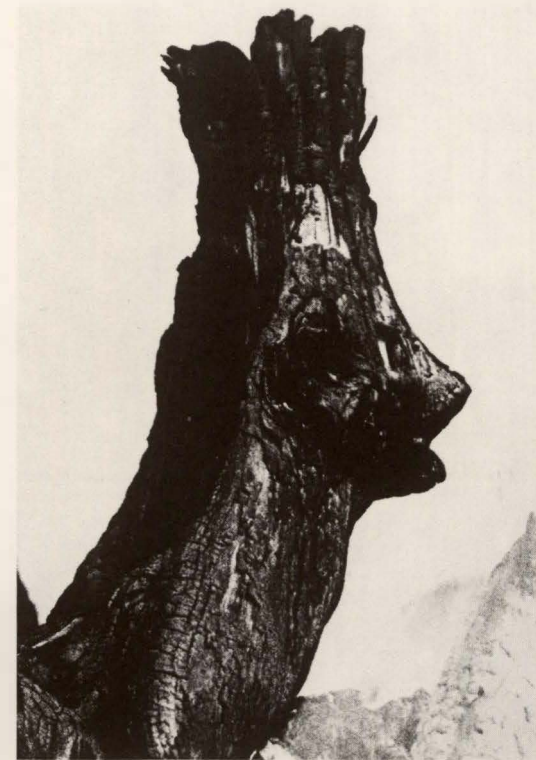
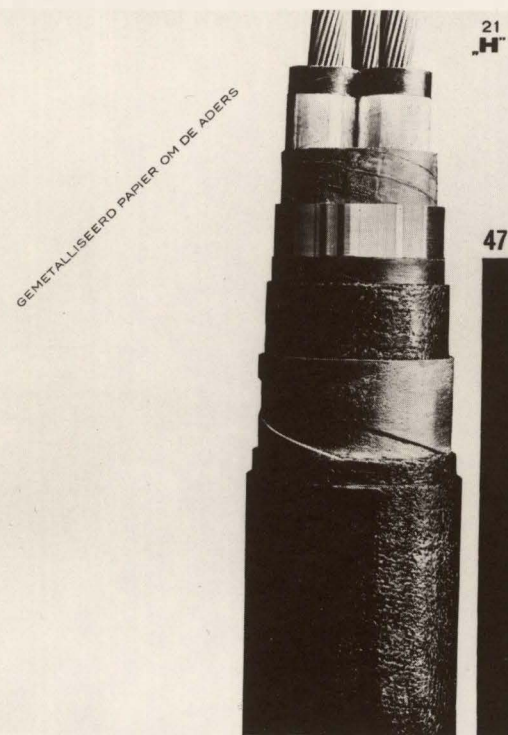
Eene Schoone DAGUERRÉOTYPE TOESTEL Te Koop, met al zijn Toebehooren.

Het aanleeren in 2 Lesseu, Gratis er bij, zeer geschikt voor een Liefhebber.

Naar de volmaakte Gelijkeis; gemaakt in 1 minuut, dewelke niet afgeleverd worden, dan na volkomen tevredenheid van het Geëerde Publiek. Dagelijks en ten allen tijde werkzaam, van 10 tot 4 ure, Vijzelstraat N°. 53, tusschen de Keizersgracht en het Gde huis van de Kerkstraat. Vroegere prijs dezer PORTRETTEEN f 9 en f 14. Tegenwoordig

**2 en 4 Gl.**

Het laat zich wel begrijpen, dat de heer GUYARD, door deze groote vermindering van prijs, zich niet geheel en al op zijn gemak bevindt, maar waarom zoude het Geëerde Publiek, hier te lande, langer, duurder moeten betalen, dan in Londen, Lijp, Frankrijk, Duitsland, enz. Ik wil hier niet meer klagen, over de al te hooge Prijzen dezer Portretten, en hij is besloten, dezen prijs in eens voor goed te verminderen, opdat een ieder daardoor nog in staat worde gesteld, zijn PORTRET aan Familie of ander geliefde Betrekking te kunnen aanbieden, alhoewel een PORTRET, zoo lang het origineel bestaat, nog hoegenaamd geen waarde heeft, maar bij tijden van Sterven, verre Reizen, enz., dan zoude men dikwijls wel f 100, ja meer willen geven, om zoodanig PORTRET te bezitten, en UELAAS dan is zulke te laat, daar men dat nu, voor zoo een kleinen prijs, nog bij tijds kan bekomen. (1862)



1 2 4 5 7  
3 6

De Algemeene Konst- en Letterbode had bij de aankondiging van de daguerreotypie gesproken van 'getrouwe afspiegelingen der wezenlijkheid' en Oliver Wendell Holmes noemde een daguerreotype 'een spiegel met een geheugen'. De spontane reacties van fotografen en critici zijn bijzonder verhelderend. Dit geldt ook voor sommige advertentieteksten, zoals deze van Edouard François, die als eerste in Amsterdam een portretstudio opende voor het publiek (afb. 1). Zijn portretopvatting is typerend voor de betekenis van de fotografie in de 19de eeuw. Ze is eigenlijk van toepassing op het hele terrein van de fotografeerbare werkelijkheid. Niet alleen mensen konden verdwijnen, ook gebouwen en situaties. In de opname van Ghémar van het Brusselse riviertje de Zenne, dat sinds 1867 onder de moderne boulevards verdween, heeft de foto de waarde van een intieme herinnering, rijk aan details (afb. 2).

In het laatste decennium van de 19de eeuw ontstond er ook in kringen van fotografen, voornamelijk onder de amateurs, een esthetische beweging. Er was een nieuw romantisch gevoel gegroeid ten opzichte van de werkelijkheid en ten opzichte van het fotografisch materiaal als zodanig. De gestoken scherpste zoals de nieuwe objectieven die leverden, deed pijn aan de ogen; de toonweergave van de fotografische emulsies was niet in overeenstemming met de wijze waarop het oog de kleurverschillen waarnam; tenslotte bestond er een emotionele afkeer van de glanzende afdrupapieren, die machinaal vervaardigd werden. In plaats hiervan propageerden de 'kunstfotografen' suggestieve onscherpte om de verbeelding van de beschouwer te prikkelen. Door de invoering van 'edele' procédés, waarbij het zilverbeeld vervangen werd door een verbeeld en waarbij men op gewenste plaatsen de weergave van de tonen met de hand kon wijzigen,

werd getracht ook de andere bezwaren opzij te schuiven. De fotografie kwam hierdoor echter op het terrein van het handwerk. Het deerde de kunstfotografen niet. Een foto mocht eruit zien als een aquarel of houtskooltekening op ruw papier. Vandaar dat er uiterlijk geen verschil is tussen een gomdruk van Hannon uit 1902 (afb. 3) en een tekening van Seurat uit ca. 1885 (afb. 4). Dit betekende het eindpunt, maar tegelijkertijd werd het ook het begin van de moderne fotografie. Men begon zich te realiseren, dat reeds het opnameformaat op zich bepaalde eisen stelde aan de compositie. Dat dit van de schilder geleerd moest worden lag voor de hand. Met Maurice Denis kon de fotograaf voortaan zeggen dat een foto, voordat ze iets voorstelde, een vlak was dat beschreven werd met vlekken van licht en donker. Na de eerste wereldoorlog keerde het 19de eeuwse enthousiasme over de techniek weer terug, maar wat belangrijker was, ze nam de positieve verworvenheden van de kunstfotografie in zich op. Tevens werd de vormgeving van de foto in sterke mate bepaald door haar functie. Toen Piet Zwart in 1926 voor de Nederlandsche Kabelfabriek een catalogus samenstelde, illustreerde hij die o.a. met scherpe opnamen van kabelstructuren tot grootste duidelijkheid van elke electro-specialist (afb. 5). In Duitsland hadden kunstfotografen rond 1900 al de weg gewezen naar een natuurlijker benadering van het portret. Een persoon diende in zijn eigen omgeving geportretteerd te worden en liefst in een vanzelfsprekende houding. De logische voortzetting van deze opvatting was de z.g. candidfotografie. Een van de grondleggers ervan was Erich Salomon. Hij bediende zich van een Ermanox camera met een bijzonder lichtsterk objectief (f/2) en fotografeerde zo voor tijdschriften als de Berliner Illustrirte de gedragingen van beroemde personen binnenskamers en met het

ter plaatse aanwezige licht (afb. 6). Terwijl de moderne techniek de fotograaf in staat stelde spontane gebaren te registreren, maakte de moderne wijze van denken het hem mogelijk zijn eigen bekentenissen vast te leggen. Fernard Léger noemde de donkere kamer van de fotograaf 'une chambre d'aveux spontanés'. Het 'Koningskopje' van afb. 7 was oorspronkelijk een boomstronk, door Martien Coppens gefotografeerd tijdens de ontginning van de Peel. Het door vuur verschroeide hout is metafoor geworden en heeft in de verbeelding van de fotograaf, 'in een tweegesprek met de natuur', het aanzien gekregen van de gekroonde kop van een dierenkoning. Daarachter wekken andere boomstronken de suggestie van bergen, waarvoor dit 'peelmonster' de wacht houdt.

1. Advertentie van Edouard François in het Algemeen Handelsblad van 1 oktober 1846.
2. Gebrs. Ghémar, de Zenne in Brussel vóór de sanering, albumindruk 1867, Prentenkabinet Koninklijke Bibliotheek, Brussel.
3. Edouard Hannon, Calmes Eaux, heliogravure naar gomdruk, Bulletin de l'Association Belge de Photographie van 1903.
4. Georges Seurat, tekening ca. 1885, Museum of Modern Art, New York.
5. Pagina uit de catalogus van de Nederlandsche Kabelfabriek

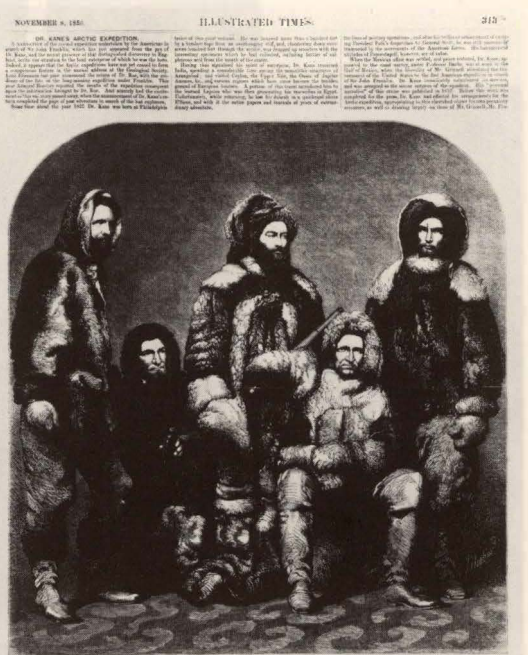
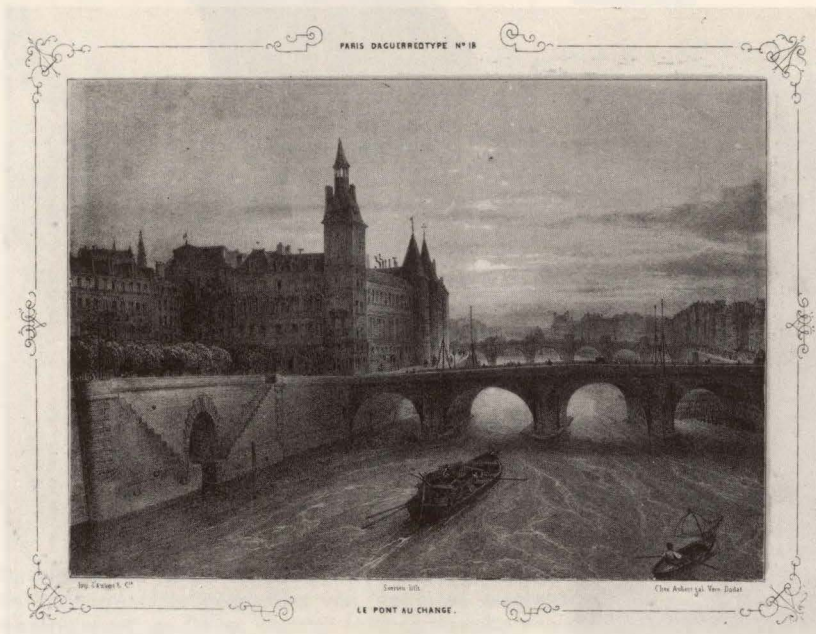
te Delft van 1926, ontwerp van Piet Zwart, opname van onbekende fotograaf, Gemeentemuseum, Den Haag.

6. Erich Salomon, Gerhart Hauptmann en Mrs. Norman Hapgood, New York 1932, uit 'Porträt einer Epoche', Berlijn 1963.

7. Martien Coppens, Koningskopje ca. 1948, uit 'Monsters van de Peel', Eindhoven 1958.

De televisieserie 'Fotografie' werd voorbereid door Jan Coppens en John Sillevius, die ook de tekst van deze toelichting schreven.





# Fotografie

De fotografie heeft een dubbele functie. Enerzijds is ze registratie van de zichtbare werkelijkheid, maar anderzijds ook reproductie van deze registratie. In het begin bleek het eenvoudiger een procédé te bedenken voor reproductie dan voor registratie. De uitvinder ervan was de Fransman Joseph-Nicéphore Niépce. Van een reeds bestaande kopergravure maakte hij een drukvorm door een tinnen plaat te bedekken met lichtgevoelig asfalt, te belichten en te etsen (afb. 1). Daarnaast trachtte Niépce met een camera te registreren. Het lukte hem het matglasbeeld vast te houden, maar de resultaten waren gebrekkig. Enkele jaren na zijn dood vond Louis J.M. Daguerre, met wie hij in 1829 was gaan samenwerken, een ogenschijnlijk perfecte methode (1837). Daguerreotypen waren haarscherp en rijk aan tonen, maar een groot nadeel was, dat ze eenmalig waren. Zo diende de uitgever van een boek over Parijs en omgeving naar tekenars te zoeken, die daguerreotypen interpreteerden tot litho's (afb. 2). Vergelijken we deze prent van de Pont au Change met de aquatint naar een tekening van Thomas Girtin van dezelfde Seinebrug (1803) en met behulp van een camera obscura van uit hetzelfde standpunt 'genomen' als de daguerreotype, dan moeten we concluderen,

dat er in veertig jaar weinig vooruitgang geboekt werd (afb. 3). Daguerre bekommerde zich niet om de reproductie. Hiertoe moest een totaal andere weg worden ingeslagen. De Engelsman William H. Fox Talbot bedacht een negatief-positief procédé. In de camera vormde zich op lichtgevoelig papier een negatieve afbeelding van het onderwerp. Eenmaal transparant gemaakt kon Talbot van dit negatief zoveel positieve afdrucken maken als hij wenste. Een methode van veelvuldige en exacte herhaling van 'visuele constatering' was gevonden (1835). In Frankrijk begon Blanquart-Evrard een fotografische drukkerij, waaruit deze opname van een windmolen afkomstig is, ingeplakt in het fototijdschrift La Lumière (afb. 4). Zodra foto's verstuurd werden in tijdschriften en meegevoelen met het papier waarop de drukker zijn tekst had gedrukt, begon het besef te groeien dat de foto evenals de tekst direct op het papier gedrukt zou kunnen worden. Gedurende de eerste twintig à dertig jaar na de uitvinding van de fotografie was de behoefte daaraan niet groot. Men vond de foto op papier immers een schitterende techniek. Aangezien dit echter vooral voor uitgevers van geïllustreerde weekbladen een te kostbare werkwijze was, werden er door hen