



## BIJDRAGE

Joeri Januarius,  
vakgroep Geschiedenis,  
VUB

### Foto's met autoriteit. Alledaagsheid in het leven van de Limburgse mijnwerkers in de jaren 50

*Hoewel er de laatste jaren vanuit historische hoek meer (theoretische) aandacht is geweest voor het gebruik van beeldmateriaal, blijft er een lacune bestaan op het vlak van het onderzoek dat gebruik maakt van foto's als bron. Dit valt op, zeker op een ogenblik waarop dit iconografisch materiaal veelvuldig ter beschikking komt dankzij de toenemende aandacht van archiefinstellingen voor beeldmateriaal en de grotere verspreiding van het eenvoudige fototoestel. Foto's leveren essentiële informatie op die vaak enkel maar via deze bron onderzocht kan worden. Het concept van de alledaagsheid wordt hier belicht, wat deuren opent naar de betekenis van consumptiegoederen, huiselijk comfort, de aspiraties van mannen, vrouwen en kinderen, kortom naar de banaliteit van elke dag, waaruit mentaliteiten en wereldbeelden spreken.*

De laatste jaren is de aandacht voor foto's als historische bron toegenomen. Vruchtbare theoretische aanzetten zijn reeds gebeurd om iconografisch materiaal zoals foto's op te nemen in het historische metier en te behandelen als een volwaardige historische bron.<sup>(1)</sup> In het verleden hebben de cultuurhistorici Jacob Burckhardt en Johan Huizinga in hun werken over respectievelijk de renaissance en de middeleeuwen, schilderijen gebruikt als bron. Ook Philippe Ariès met zijn geschiedenis van kinderen en recenter Raffaella Sarti over de geschiedenis van het wonen, eten en kleden in middeleeuws Europa maakten veelvuldig gebruik van prenten en schilderijen. Toch blijft er, ondanks de aanzetten waarvan hoger sprake, een opvallende lacune in het historisch onderzoek dat gebruikt maakt van beeldmateriaal. Dit is bovendien des te frappanter op een ogenblik waarop dit iconografisch materiaal veelvuldig ter beschikking komt dankzij de grotere verspreiding van het eenvoudige fototoestel. De toegenomen kwantiteit lijkt de waarde en het nut van foto's te degraderen. Veelal fleuren minutieus gekozen foto's wetenschappelijk onderzoek op, maar wordt er met de foto an sich niets gedaan

*(Foto Lieve Cosyns)*

(zie het denigrerende plaatje-bij-een-praatje). Foto's zijn vaak en meestal slechts illustraties (niet in de betekenis om iets te verduidelijken, maar om te verluchten). Andere sociale disciplines staan op dat vlak verder. Foto's waren tot nog toe het exclusieve speelveld van voornamelijk filosofen, kunstwetenschappers en antropologen. Zowel de metafysische betekenis als de esthetische waarde van het beeldmateriaal staan er centraal. Recent zijn er evenwel aanzetten geweest vanuit de antropologie en de kunstwetenschappen om de kruisbestuiving met de historici op het vlak van fotogebruik te bevorderen.<sup>(2)</sup>

Foto's kunnen een essentiële informatiebron zijn voor historici. Beeldmateriaal speelt bijvoorbeeld een belangrijke rol in de studie van de materiële cultuur en de alledaagsheid; voor studies van interieurs van arbeiderswoningen en gebruiksvoorwerpen van de burgerij in de 20e eeuw zijn foto's naast de materiële relictten vaak de enige beschikbare bron. Een aantal geschreven bronnen zoals dagboeken en boedelinventarissen kunnen naast mondelinge geschiedenis op dit vlak soelaas bieden. Maar als deze niet bewaard, onbestaand of ontoegankelijk zijn, zijn beschikbare foto's vaak de enige uitweg.

Dit artikel duidt de foto als bron voor de historicus en kijkt naar de wijze waarop beeldmateriaal geïntroduceerd kan worden in historische vraagstellingen. Er dienen uiteraard kritische vragen gesteld te worden in de richting van de foto. Hoe kan de foto als historische bron beschouwd worden en welke informatie kan een foto bieden aan de historicus? In die zin proberen we historici die foto's als bron willen gebruiken, uit een methodologische impasse te halen.

Als toepassing 'lezen' we twee foto's die verwijzen naar de levensomstandigheden van gezinnen van Limburgse mijnwerkers in de jaren 50. We weten natuurlijk al heel wat over het dagelijks leven van mijnwerkers<sup>(3)</sup>, maar we hebben nog vaak het raden naar de rol van consumptiegoederen, het huiselijk comfort, de aspiraties van mannen, vrouwen en kinderen, kortom naar de banaliteit van elke dag, waaruit mentaliteiten en wereldbeelden spreken. Buiten foto's, relictten en mondelinge getuigenissen is er weinig materiaal dat een licht kan werpen op de materiële cultuur in de speciaal ontworpen Limburgse tuinvijken of cités. De lectuur van de twee geselecteerde foto's heeft een dubbel doel: 1) via foto's van interieurs kunnen we letterlijk binnenkijken in het leven van deze mijnwerkersgezinnen. De uitvinding van de alledaagsheid, zoals De Certeau het noemt, draagt dan bij tot de studie van het ontstaan en de ontwikkeling van de consumptiemaatschappij. 2) Daarbij kan dit beeldmateriaal een licht werpen op de 'culturaliserende' benadering van de consumptiegeschiedenis, die consumptie eerder beschouwt als een manier om zich naar de buitenwereld toe al dan niet te onderscheiden. Door te kijken hoe leden van een bepaald gezin omgaan met potten, pannen, tafels en stoelen en hoe een bepaald interieur wordt aangekleed, kan een betekenis toegekend worden aan die alledaagse objecten en gekeken worden naar identiteitsvorming en aspiraties van die welbepaalde arbeidersgroep.<sup>(4)</sup>

Het spreekt voor zich dat op basis van twee foto's niet alles kan worden gezegd

over het dagelijks leven en de materiële cultuur van de mijnwerkers. Representatief zijn die foto's heel waarschijnlijk niet, maar dat is ook niet de opzet van dit artikel. De lectuur van de foto's geeft evenwel een waardevolle indicatie omdat we kijken naar welke objecten geëtaleerd zijn in die ruimte, welke de verhouding is tussen mens en ruimte en welke betekenis aan een bepaalde ruimte wordt toegekend. Maar alvorens daarop in te gaan staan we stil bij de aard van het medium fotografie, wat ons binnenleidt in de wereld van kunsthistorici en filosofen. Dat is nodig, niet alleen om de waarde van deze bron voor historici te kennen, maar ook om methoden van analyse te exploreren.

### Kunst, realisme of bron?

Fotografie heeft een vrij recente geschiedenis. Het sleutelmoment in de ontwikkeling had plaats in 1839, het jaar waarin quasi gelijktijdig in Frankrijk en Engeland het fotografisch procedé op punt werd gesteld. Nicéphore Niépce (1765-1833) en, na diens overlijden, Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) ontwikkelden in Frankrijk een manier om beelden vast te leggen op verzilverde koperplaten op basis van de lithografie en heliografie. In Engeland probeerde William Henry Fox Talbot (1800-1877) gelijktijdig beelden vast te leggen op lichtgevoelig papier. Sindsdien hebben experimenten plaatsgevonden die de kwaliteit van de fotografie en de werkwijze verbeterden. Die hebben geleid tot de huidige ontwikkeling van de digitale fotografie, waarbij het traditionele chemische procedé gekoppeld aan een optische werkwijze is weggeval-<sup>(5)</sup>

len. De link tussen het nieuwe medium en de bestaande kunstvormen zoals schilderkunst was dubbelzinnig. In de 19e eeuw was het geloof in de fotografie als weerspiegeling van de realiteit sterk. Objectiviteit, realisme en foto's werden vaak in één adem genoemd. Een foto van een gebouw werd gezien als een perfecte reproductie van dat gebouw. Die accuratesse stond evenwel de artistieke creativiteit in de weg, wat ervoor zorgde dat er snel een golf van kritiek op gang kwam die het nieuwe medium niet beschouwde als een kunstvorm, maar louter als een reproduceerbare handeling.<sup>(6)</sup>

Binnen de algemene fottheorie en fotokritiek blijft de vraag naar de verhouding tussen de foto en de realiteit een van de hete hangijzers die voornamelijk kunstfilosofen en kunstwetenschappers bezighouden. Aan het ene uiterste van het theoretische veld staan de realisten, die in de fotografie een basis van werkelijkheid zien. Vertegenwoordigster van deze strekking is Susan Sontag, die met haar bundeling van essays *On Photography* uit 1979 fotografie begrijpt als een spoor van de werkelijkheid. Op het ogenblik dat een foto genomen wordt, maakt de fotograaf bij benadering een perfecte afbeelding van die situatie. Foto's kunnen toeschouwers niet misleiden, en mocht dat dan toch gebeuren, dan is de tussenpersoon, in dit geval de fotograaf, er niet in geslaagd een goed beeld in te blikken. Aan de andere kant staan de symbolisten, die, als reactie op de realisten, fotografie beschouwen als een symbolisch teken. Nihilisten beweren

op hun beurt dat foto's geen realiteit weergeven of geen betekenis dragen. De Amerikaanse kunstcritica Mary Price stelt dat een foto op zich geen vaste betekenis heeft. Die is immers afhankelijk van de manier waarop een foto gebruikt wordt. In een bepaalde context zal een betekenis aan de oppervlakte komen en het onderwerp waar een foto naar verwijst, is dus maar een van de factoren die een rol spelen in het tot stand komen van een betekenis voor een foto.<sup>(7)</sup>

Vragen die daarbij aansluiten behandelen de kwestie hoe een foto beschouwd moet worden en welke soorten foto's onderscheiden kunnen worden. De basisopdeling die reeds gehanteerd werd in de ontstaansperiode van de fotografie verwijst naar de tweedeling 'purist' en 'pictorialist'. De eersten waren voorstanders van een zuivere, echte fotografie die zich afzette tegen de schilderkunst, terwijl de pictoralisten fotografie eerder zagen als een kunstvorm. Alle bestaande middelen om de artistieke kwaliteit van een foto te verbeteren, werden aangewend. Die categorisering zou later nog verscheidene keren worden aangepast, onder meer door de curator van de fotoafdeling van het MoMA, John Szarkowski. In 1957 ontwikkelde de fotograaf Minor White een inspirerend fotoanalysemodel. Zijn systeem maakt een onderscheid tussen verschillende types van foto's. De documentaire foto's of afbeeldingen kennen aan de inhoud de grootste betekenis toe. De picturale foto's zijn dan weer meer persoonlijk, in die zin dat ze de eigen visie van de fotograaf weerspiegelen. De informele of informatieve fotografie slaat op de wetenschappelijke beeldvorming zoals luchtfotografie en architectuurfotografie.<sup>(8)</sup>

Het is in dit artikel niet de bedoeling een nieuwe dimensie te geven aan de discussie in de hedendaagse fototheorie en fotokritiek. Historici zullen zich niet meteen inlaten met de vraag of de fotografie nu al dan niet beschouwd moet worden als kunstvorm. Hoewel interessant, komen ook de vragen naar de compositorische waarde en de artistieke opbouw van een foto niet op de eerste plaats. Wat voor historici van belang is, is te onderkennen dat fotografen belangrijk bronnenmateriaal produceren, zeker als het gaat over onderwerpen zoals materiële cultuur van arbeiders, waar het vaak moeilijk of zelfs onmogelijk werken is met het traditionele historische bronnen-corpus. Uiteraard moet er rekening worden gehouden met de context waarin een foto werd geproduceerd en wordt gebruikt, en met welk formaat van foto er wordt gewerkt. Dat zijn evenwel vragen die historici behandelen door gebruik te maken van de historische bronnenkritiek. De foto kan trouwens zonder meer beschouwd worden als een bron die op hetzelfde niveau staat als bijvoorbeeld de geschreven bron. Op basis van een goede methode en het instrumentarium van de historische kritiek kan de historicus met foto's aan de slag.

## De lectuur van een foto: iconografie

Reeds in andere disciplines hebben wetenschappers zich ingelaten met de wijze waarop met iconografisch materiaal moet omgesprongen worden. Alvorens een aanzet te geven tot een mogelijke historische benadering van een foto en de vragen die aan het beeldmateriaal gesteld kunnen worden, is het leerzaam bij de iconografie en de semiotiek te rade te gaan.

De onderzoekstak van de iconografie behoort tot de kunstwetenschappen en is in de jaren 20 ontwikkeld. Verschillende strekkingen hebben zich in het begin van de vorige eeuw geprofileerd. Aan het hoofd van de Franse school, die grote aandacht had voor geschreven bronnen, stond onder meer Emile Mâle. De Princeton School van Charles Rufus Morey legde meer de nadruk op de tradities van de visuele representaties en in Duitsland kwam de bekende Warburgschool tot stand onder leiding van Aby Warburg. De diversiteit onder de onderzoekers was groot, maar het is voornamelijk de school van Warburg en meer bepaald de ideeën van Erwin Panofsky, die de meeste weerklink hebben gekend.<sup>(9)</sup>

Het uitgangspunt van de iconografen is dat het kunstwerk een belangrijke intellectuele inhoud heeft, dat er een bepaalde filosofie of theologie achter schuilgaat. Een van de meest gangbare definities is de volgende: "[it] applies to the descriptive and the classificatory study of images with the aim of understanding the direct or indirect meaning of the subject matter represented."<sup>(10)</sup> Deze denkwijze zette zich radicaal af tegen de formele analyses van schilderijen waarin voornamelijk kleurencomposities behandeld werden.<sup>(11)</sup> "Iconography is that branch of the history of art which concerns itself with the subject matter or meaning of the works of art, as opposed to their form", schreef Panofsky in zijn basiswerk uit 1939, waarin hij de principes van de iconografie beschreef.<sup>(12)</sup> De iconografische analyse bestaat uit drie grote onderdelen. Primo: de pre-iconografische interpretatie waarin basisvormen van elkaar worden onderscheiden. De natuurlijke betekenis van een object wordt beschreven (boom, huis...) en gebeurtenissen worden benoemd (bijvoorbeeld maaltijden, feesten...). Dergelijke beschrijvingen gebeuren op basis van de kennis van en de vertrouwdheid met in dit geval de materiële cultuur. Secundo: de iconografische analyse zelf, die aan de besproken objecten hun conventionele betekenis toekent. Aan de feitelijke kunstvormen worden specifieke thema's en concepten gelieerd. Zo kan een tafel met mensen gezien worden als het laatste avondmaal of is een afbeelding van een man die in een rivier staat en een klein kind op de schouders draagt, Sint-Christoffel. Deze analyse steunt op de kennis van de beschikbare kunsthistorische literatuur en de vertrouwdheid met gangbare thema's en concepten. Tertio: de uitgewerkte iconografische analyse of de iconografische synthese waarin gezocht wordt naar de intrinsieke betekenis en inhoud van een bepaald werk "which reveal the basic attitude of a nation, a period, a class, a religious or philosophical persuasion".<sup>(13)</sup> Deze fundamentele analyse, gebaseerd op symbolische interpretaties, gebeurt volgens Panofsky via intuïtie en de wereldbeelden van de auteur in kwestie.

Een belangrijk uitgangspunt in de iconografie is de kennis die de onderzoeker moet hebben over een bepaalde periode, alvorens hij ten gronde die methode kan toepassen. Hij moet immers op de hoogte zijn van de relatie tussen het afgebeelde en de tijdgenoot (hij dient dus de betekenis van objecten en landschappen te kennen). Voorts zijn zowel oog voor detail bij het identificeren van culturele betekenissen en de desbetreffende kunstenaars, als veel bijkomend opzoekwerk noodzakelijk. Iconografen interpreteren vaak een werk door andere werken ernaast te plaatsen en geschreven bronnen zoals inscripties terug te vinden en toe te passen.<sup>(14)</sup>

Iconografen staan zelf kritisch tegenover de verschillende stappen van analyse, zeker als het op het interpreteren van het beeldmateriaal op basis van overgeleverde teksten aankomt. De verhouding tussen het gebruik van teksten als verklaring en het visuele materiaal als bron is veelal verward, in die zin dat het beeldmateriaal niet altijd als primair beschouwd wordt. Teksten dienen nog wel als verklarende factor in de iconografie, maar zouden aangevuld moeten worden met alle mogelijke verwijzingen die verklarend werken voor de historicus. Het doel van deze kritiek, die het onderwerp was van het congres over iconografie dat in de jaren 90 plaatsvond, was om het beeldmateriaal weer een prominente plaats te geven in het onderzoek. De boodschap voor de historicus is dan ook duidelijk: *“To let go of their texts and approach images on their own terms and on terms that would have been familiar to their creators.”*<sup>(15)</sup>

Voorts is er de belangrijke kritiek dat sommige stappen in het analysekader, bijvoorbeeld het interpreteren, een sterk intuïtief karakter hebben. Daarenboven wordt er heel veel aandacht besteed aan de betekenis van het kunstwerk an sich zonder te kijken naar de mogelijke sociale betekenis ervan en de context waarin het beeldmateriaal tot stand kwam, twee aspecten die relevante informatie opleveren bij de analyse van visueel materiaal. De vraag wie de betekenis geeft, dringt zich natuurlijk meteen op als men enkel van het kunstwerk zelf uitgaat. Want het is goed mogelijk dat verschillende interpretatoren ook verschillende betekenissen aan een kunstwerk geven.<sup>(16)</sup>

Peter Burke behandelt in zijn analyse van het gebruik van beeldmateriaal zoals foto's het nut van iconografie voor de historicus. Volgens hem kunnen de basisprincipes van de iconografie zeker bruikbaar zijn, maar dient de historicus toch nog meer kritische vragen te stellen in de richting van de foto als bron en de methode waarmee dat beeldmateriaal benaderd kan worden. Het klopt inderdaad dat iconografen louter aandacht hebben voor de kunstzinnige aspecten van kunstwerken en beeldmateriaal, daar waar historici de foto niet als een kunstwerk maar als een bron van informatie beschouwen.<sup>(17)</sup>

## Foto als systeem van tekens: semiotiek

Historici die in het verleden aandacht hebben geschonken aan het gebruik van foto's hebben de semiotiek of tekenleer naar voren geschoven als de meest geschikte methode om foto's als bron te lezen.<sup>(18)</sup> Beelden kunnen spreken of communiceren en de semiotiek probeert verklaringen aan te reiken voor die communicatie. Een foto geeft altijd een afbeelding van iets, verwijst altijd naar iets wat de semiologen een teken noemen. Een foto van een keuken is niet die keuken zelf, maar een afbeelding van die keuken op een bepaald moment; de foto verwijst dus naar die keuken. Zoals bij de iconografie is ook hier sprake van verschillende stappen in het analysekader. De eerste fase wordt aangeduid met de term 'denotatie', wat te vergelijken valt met de pre-iconografische fase. Een foto bestaat uit verschillende delen die benoemd moeten worden; elk onderdeel van het beeld moet besproken worden, hoe klein of hoe onbeduidend dit op het eerste gezicht ook lijkt. De volgende stap is voor de interpretatie van een foto belangrijk, want dan wordt aan alle elementen van die foto een betekenis gegeven. De tekens worden 'geconnoteerd' en zo krijgt de volledige foto, door de onderlinge verhouding van alle elementen, een betekenis.<sup>(19)</sup> De interne structuur van een foto wordt dus helemaal blootgelegd en dat heeft een aantal directe gevolgen. Door te spreken over losstaande tekens die in een bepaalde verhouding de structuur van een foto vormen, wordt de nadruk in de semiotiek veel meer gelegd op tegenstellingen of op hoe bepaalde tekens zich tegenover elkaar verhouden. Zo geeft Burke het voorbeeld van een foto waarop een vrouw te zien is. Naast die vrouw staat een auto afgebeeld. Dit zorgt ervoor dat zowel het teken vrouw als het teken auto een andere invulling krijgen. Plaatsen we diezelfde vrouw naast een tractor, in de keuken of in de tuin, dan zal die vrouw en dus het volledige beeld telkens een andere betekenis krijgen. Daarenboven wordt in deze aanpak ook sterk de nadruk gelegd op de elementen die aanwezig zijn en de elementen die ontbreken. Wat staat op de foto en wat niet, wat wordt er in beeld gebracht en wat niet? Dit is een heel belangrijk punt dat benadrukt moet worden en dat in de lijn ligt van de stiltes in gesprekken die ook vaak meer zeggen dan het gesproken woord.<sup>(20)</sup>

De sterkte van die algemene semiotische benadering ligt in de volledige analyse van een beeld. Detail per detail wordt een foto als het ware volledig in lagen besproken en staat de verhouding tussen de actoren van het beeld centraal. Maar zoals dit bij de iconografie het geval is, kan ook een semiotische lectuur van een foto aan kritiek onderworpen worden. Er wordt in de basisbenadering van de semiotiek weinig rekening gehouden met contextuele gegevens die van belang zijn bij het lezen van een foto. Daarenboven zorgt semiotiek voor een strakke benadering van foto's, als een bewust tekensysteem dat ontcijferd moet worden. Burke gebruikt zelfs de term 'reductionistisch': de semiotiek laat effectief weinig ruimte voor variatie. *“The weakness of the structuralist approach is the propensity to assume that images have ‘a’ meaning, that there are no ambiguities, that the puzzle has a single solution, that there is one code to be broken”*, schrijft hij terecht.<sup>(21)</sup> Daarenboven wijst hij erop dat het verschil in benadering

tussen de iconografie en de semiotiek in wezen niet zo groot is; bij beide methodes is er het aspect van de beschrijving en de analyse, het is enkel de aanpak die verschilt.

### Eén methodologie?

In zijn boek komt Burke tot de conclusie dat het moeilijk is een eenduidige methode voor te stellen om beeldmateriaal zoals foto's op een systematische manier te analyseren. Hoewel hij het moeilijk acht een sluitende en pasklare methode voor te stellen die voor historici bruikbaar is, geeft hij wel een aanzet daartoe. Zo zijn beelden volgens hem indicatoren van een bepaalde wereld, waarbij ook de rol van de fotografen die met een bepaald doel die foto nemen, niet uit het oog verloren mag worden. De reeds aangehaalde context is dan volgens Burke ook noodzakelijk om foto's juist te plaatsen. Ten slotte pleit hij voor een nauwgezette analyse van het beeldmateriaal: details zijn belangrijk, maar ook dingen die niet zijn weergegeven, zijn interessant. Zoals historici tussen de lijnen lezen als ze teksten bestuderen, zo moeten ze ook tussen de lijnen lezen als ze een foto bespreken.<sup>(22)</sup>

Zoals Burke stelt is het verstandig een voorzichtige houding aan te nemen bij een voorstel voor een sluitende en bruikbare methode voor historici. Alvorens aan de eigenlijke analyse van een foto kan begonnen worden, moet de historicus nog heel wat vragen stellen in de richting van de bron. Vragen naar de identiteit van de fotograaf, het waarom van het ontstaan van de foto en de datering ervan behoren tot de basis van een fotoanalyse. Ook een technische analyse van de foto (materiaal, fototechniek, duplicaat enz.) en de vraag naar de authenticiteit zijn noodzakelijk en leveren relevante informatie op. Dit vereist vaak een bijzonder moeilijke zoektocht omdat heel wat foto-collecties deze aspecten negeren of onbelangrijk vinden. Vervolgens wordt de eigenlijke analyse van de foto aangevat. Zowel in de iconografie als in de semiotiek wordt beeldmateriaal in lagen of niveaus besproken: eerst de analyse van wat men ziet om er vervolgens een betekenis aan te geven. Die duale methode kan het best worden toegepast door de verschillende (omgevings)factoren die ook maar iets te maken hebben met de foto, in detail te bespreken. We baseren ons op ideeën van Roland Barthes (spectator, spectrum en operator)<sup>(23)</sup>; de analyse begint bij de fotograaf. We moeten ons afvragen waar hij staat en wat hij al dan niet in beeld neemt. Werd de foto genomen in opdracht van iemand, en zo ja, wie? En anders, waarom werd die foto dan genomen? Dat brengt ons bij de verschillende actoren die in beeld gebracht worden. Wie zijn die mensen? Welke handelingen voeren ze uit? Hoe verhouden ze zich tegenover de camera? Hoe verhouden ze zich tegenover de objecten die ze al dan niet aanraken, of tot andere mensen die op het beeld staan? Welke kledij dragen ze en hoe dragen ze hun haar? Een derde factor is dan het landschap en de omgeving waarin de actoren staan. Waar is dat? Hoe ziet die omgeving eruit? Welke factoren domineren het landschap? Wat staat erop, en vooral, wat staat er niet op en waarom? Dit is een exhaustieve beschrijving van het beeld, die zoals in de semiotiek het geval is, relaties legt tussen objecten, actoren en de ruimte waarin het beeld opgenomen is.

Een tweede stap vormt dan het connoteren of het geven van betekenis aan al die factoren, zonder eenzijdig te werk te gaan en de context uit het oog te verliezen. Het feit dat een arbeider een welbepaald plunje zou aantrekken (of niet) voor de komst van de fotograaf heeft een betekenis binnen de context van die periode en die groep, zelfs als die foto geposeerd zou zijn. En we mogen niet uit het oog verliezen dat er vaak bij het nemen van een foto bepaalde ingrepen aan voorafgaan, die ervoor zorgen dat de realiteit niet 'waarheidsgetrouw' wordt weergegeven. De historicus moet kritisch reflecteren ten aanzien van die beelden en bijkomende informatie die het beeld verruimt is in sommige gevallen aangewezen omdat men anders met meer vragen blijft zitten dan dat men antwoorden kan formuleren.

Contextgegevens moeten in de ruime zin van het woord begrepen worden: politieke, culturele, sociale en economische factoren moeten indien nodig in beeld gebracht worden. Met niet te eenzijdig werken bedoelen we dat we ons niet moeten vastpinnen op een bepaalde betekenis die de drie niveaus ons kunnen opleveren. Dat brengt ons bij een kritiek die op deze methode kan geleverd worden. Vragen naar de objectiviteit in de benadering van het fotomateriaal zullen zeker gesteld worden. Maar de vraag naar objectief onderzoek moet überhaupt gesteld worden, ook als men werkt met geschreven bronnen, want ook deze interpreteert de historicus op basis van zijn verworven kennis en denkkaders. Bovendien zal de foto als bron vaak gereproduceerd worden zodat de lezer ook zelf kan analyseren en oordelen.

### Leven in een tuinwijk: een blik op het alledaagse

In het deel dat volgt zetten we de theorie om in de praktijk door twee foto's te lezen die betrekking hebben op de materiële cultuur en de alledaagsheid van de Limburgse mijnwerkers. We zijn er ons van bewust dat deze twee foto's een smalle uitgangsbasis vormen, maar uit de koppeling tussen theorie en praktijk kunnen verschillende onderzoeksvragen- en velden naar voren geschoven worden.

De twee hier - lukraak - geselecteerde foto's van een interieur dateren van de jaren 50. Ze geven beide een zicht op de eetkamer in een mijnwerkerswoning, maar ze zijn gesitueerd in een verschillende tuinwijk. Door deze foto's grondig te lezen kunnen we proberen meer te weten te komen over de manier waarop mijnwerkersgezinnen hun woning indeelden en decoreerden, welke materialen en modellen ze gebruikten, welke plaats ze de objecten toekenden en hoe ze zelf stonden ten aanzien van die ruimte en die objecten. De mogelijke antwoorden op deze directe vragen kunnen ons een indicatie geven van de manier waarop mijnwerkers zich hun woningen eigen maakten, en dus van de manier waarop ze zichzelf als arbeidersgroep zagen en profileerden en welke aspiraties ze hadden.

Een onderzoek naar de materiële cultuur<sup>(24)</sup> en de alledaagsheid van de mijnwerkers op basis van foto's kan niet losgekoppeld worden van contextuele gegevens die een licht werpen op huisvesting en architecturale bijzonderheden die de huizen in de

tuinwijken kenmerken. Vooral de verwijzing naar de specifieke arbeidsstrategieën van het mijnpatronaat om arbeiders aan te trekken naar de dunbevolkte en veelal agrarische gebieden is relevant. Onderzoek heeft uitgewezen dat huisvesting in de Limburgse mijnregio een weloverdachte strategie was van het mijnpatronaat en de katholieke beweging. Limburgse steenkool werd in vergelijking met de steenkool in het Waalse bekken relatief laat ontdekt. Het was in 1901 dat de boringen van André Dumont in As vette steenkool opleverden. Toen verscheidene maatschappijen zich op de as Beringen-Eisden vestigden om hun activiteiten tot ontplooiing te brengen, had het mijnpatronaat geleerd uit de Waalse situatie. Slechte woon- en leefomstandigheden zorgden voor sociale onrust en vormden een voedingsbodem voor de socialistische beweging. Dat wilden zowel het mijnpatronaat als de prominent aanwezige katholieke beweging absoluut vermijden in Limburg en met goede huisvesting had het patronaat bovendien een middel in handen om arbeiders aan te trekken.<sup>(25)</sup>

Met de keuze voor het concept van de tuinwijk speelden het mijnpatronaat en de katholieke beweging in op een architecturaal idee dat was overgewaaid uit Engeland, waar Ebenezer Howard met zijn werk *To-morrow, or the peaceful path to real reform* het idee van de tuinstad progageerde. Ook in België kwamen die ideeën tot ontwikkeling door de verdediger van de tuinwijkgedachte, Jean Bary. Hij beschouwde de tuinwijk letterlijk als een wijk in een tuin, een omgeving dus met veel groen, eerder dan het specifieke samenlevingsmodel dat Howard in Engeland beschreef. Zowel de vooropgestelde financieringswijze van de tuinwijk (als een associatie tussen bewoners en aandeelhouders) als het feit dat een tuinwijk financieel en economisch onafhankelijk moest functioneren, zijn ideeën die in België nooit echt ingang vonden. Maar het concept van een tuinwijk bleef interessant: arbeiders konden in een groene buurt leven temidden van de rust waarvoor het platteland bekend stond. Bewoners van een cité hadden het gevoel in de buurt van een stedelijke agglomeratie te wonen. Daarenboven hoorde bij de tuinwijk een specifieke woonvorm: bij voorkeur eengezinswoningen opgetrokken in cottagestijl, hetgeen voldoende ruimte liet voor een voor- en achtertuin en instond voor een gevoel van geborgenheid. Die tuinen zorgden er dan voor dat de bewoners zich in hun vrije tijd konden bezighouden met gezonde ontspanning, wat ook de sociale vrede ten goede kwam. Naast louter hygiënische overwegingen speelden morele overtuigingen een belangrijke rol in de keuze voor het concept van de tuinwijk.<sup>(26)</sup>

Zowel de overheid en de gemeenten als architecten volgden de inplanting van de nieuwe woningen in Limburg op de voet; enquêtes werden georganiseerd en reglementen uitgevaardigd. Zo stipuleerde de provincieraad in het modelreglement van 1906 dat er gemeentelijke controle moest bestaan op het voorgestelde totaalconcept, wat inhield dat brede straten riolering moesten hebben en dat de eengezinswoningen bestaande uit vier kamers op ruime percelen gebouwd moesten worden. Vanaf 1908 werden de eerste eenvoudige woningen neergezet, maar al snel bleek dat deze niet voldeden. Het is pas na WO I dat de eerste aanzetten er kwamen om de typische cités te bouwen.<sup>(27)</sup>



Foto van een eetkamer in een mijnwerkerswoning in Beringen, tweede helft jaren 50 (© Archief Vlaams Mijnmuseum (AVM))

Op de eerste foto zien we het gezin Schrijvers-Derwaa, dat in de jaren 50 in de Sauvestrelaan 19 in Beringen woonde, een gemeente waar reeds vanaf 1908 de eerste eenvoudige woningen

werden gebouwd.<sup>(28)</sup> De foto is gemaakt door het mijnbedrijf zelf, want ze vormt een onderdeel van een film die de mijn van Beringen maakte over het leven en werk van de mijnwerkers. De opzet van de film was duidelijk: in het bedrijfsblad van Beringen *Onder en Boven* lezen we de volgende aankondiging: “[...] dat het wenselijk werd een nieuwe rolprenst te vervaardigen, welke de activiteit van onze installaties, bovengrondse en ondergrondse op huidige dag, in beeld brengt. De nieuwe film heet *Beringen 1960*. Hij is bijna klaar.”<sup>(29)</sup> Een promotie- en aanwervingsfilm dus en dat is belangrijk om in het achterhoofd te houden bij de lectuur van de foto, die op zich gewoon een screenshot is van een passage uit de film. Deze nieuwe film was nodig omdat, lezen we, “de arbeiders de mijn minder schijnen te waarderen, het van groot belang is het aan het publiek te tonen, dat een modern bedrijf als Beringen de arbeiders niet alleen werk in uitmuntende condities van hygiëne en veiligheid waarborgt, maar hun tevens een gulhartige omgeving biedt, die tot nog toe niet gefaald heeft de werkende massa in Beringen aan te trekken”.<sup>(30)</sup>



Foto van een eetkamer in een mijnwerkerswoning in de tuinwijk van Eisden, jaren 50 (© Stichting Eisdens Erfgoed (SEE), collectie inwoners cités, Polen)

De tweede foto is, in tegenstelling tot de voorgaande, gemaakt door een lid van het mijnwerkersgezin zelf, in dit geval, volgens de archiefbeschrijving, een Pools gezin. Meer informatie over

deze foto is er voorlopig niet, buiten het feit dat we op de foto Mania Juwa zien.



Alvorens de mogelijkheden van de foto's te exploreren, is het belangrijk het beeld grondig te analyseren. Van de eerste foto weten we niet wie de fotograaf is, maar wel dat het beeld een onderdeel is van de promotiefilm *Beringen 1960*. Het beeld toont ons de leefruimte waarin het mijnwerkersgezin vredig aan het genieten is van de tijd samen. Het beeld is niet centraal genomen, maar geeft uit op een hoek, waar een deur in een lichte kleur te zien is. Op de foto nemen de tafel en het meubelstuk tegen de muur een centrale plaats in. Andere muren, bijvoorbeeld achter de zetel waarin de man heeft plaatsgenomen, zijn niet te zien. Het beeld slaagt erin het gezin als een hechte eenheid weer te geven. Aan de tafel, die bedekt is met een licht tafelkleed, zitten drie actoren: een vrouw met kort krullend haar en twee kleine kinderen. Het jongetje met kortgeknipt haar leest in een boek en het kindje (meisje?) aan het hoofd van de tafel speelt en lijkt achteloos naar haar grotere broer of de camera te kijken, licht afgeleid van wat ze aan het doen is. De vrouw die vermoedelijk de moeder is van het gezin, is aan het breien. Op tafel ligt een boekentas die vrij prominent in beeld komt en daar op het eerste gezicht vrij nonchalant is gegooid.

Het tweede luik van de analyse brengt ons bij de twee meubelstukken die centraal op de foto staan en de aandacht trekken door enerzijds de plant en anderzijds de radio die op de kast staat. Beide objecten, plant en radio, verdienen de aandacht (zie verder). De kast waar de radio op staat bevat prullaria en het goede servies (dat bij gelegenheden werd uitgehaald) en is onderaan gesloten; het meubelstuk waar de plant op staat, is een hoge staander of kast. Op de radio zelf staan nog twee dingen, vermoedelijk decoratie, maar dat is niet duidelijk te zien. De stekker van de radio steekt niet in het stopcontact; links van de plant zien we immers een uitgetrokken stekker. Voornamelijk achter de plant is een opvallende schaduwzijde, wat erop wijst dat de kamer verlicht was op het ogenblik dat er gefilmd werd. Mogelijk is er ergens een raam in deze ruimte waardoor er ook nog eens daglicht binnenkwam. Het derde deel van de foto brengt ons bij de man die netjes gekleed is en rustig zit met een dagblad in de hand en een klein kind, vermoedelijk een meisje, op schoot. Hij zit in een meerzit. We zien een witte uitstulping, wat erop kan wijzen dat de man op een kussen of deken zit.

Op het niveau van de omgeving of het kader valt op dat we kijken naar een muur die weinig tot niet versierd is; hij is vermoedelijk behangen: we zien kleine motiefjes die telkens terugkomen. Het is een leefruimte met een combinatie van rust- (radio en sofa) en eetgelegenheden (tafel met stoelen).

De foto kan geïnterpreteerd worden op twee niveaus. Primo: de foto is een lofrede op de waarde van het gezin. We kunnen ervan uitgaan dat het gezin compleet is: moeder ontfermt zich over de twee grootste kinderen en vader, die rustig zijn krant leest in zijn zetel, houdt zich op zijn manier bezig met de jongste spruit. De man lijkt trouwens zeer comfortabel te zitten in de zetel, terwijl de vrouw aan tafel zit, op een houten stoel, wat de traditionele hiërarchie tussen vader en moeder in het gezin versterkt.

Daarenboven lijkt in deze ruimte maar één sofa te staan (voor de vader dus). De kinderen houden zich op dit beeld rustig en vredig bezig; de oudste leest een boek; vermoedelijk is hij aan het werk voor school en is de boekentas die op de tafel ligt, de zijne. Het kindje aan de tafel lijkt te spelen, de vrouw breit en de man leest een krant. Verschillende activiteiten werden dus door de leden van het gezin tezelfdertijd uitgeoefend. Maar het beeld suggereert voornamelijk dat de vader, in dit geval een mijnwerker, na een zware dag van arbeid in de mijn thuis kan rekenen op zijn vrouw en zijn kinderen om tot rust te komen, en dat mijnarbeid dus heel wat voordelen biedt en een gezond familieleven dus helemaal niet in de weg staat.

Secundo: we kunnen die foto interpreteren in functie van de lifestyle en de aankleding van het interieur. Prominent in beeld staat de radio, die in het mijnwerkersmilieu eigenlijk al vanaf de jaren 30 zijn intrede had gedaan, maar in deze ruimte nog wel als vrij belangrijk overkomt. De kast met het goede servies en de staander of kast voor de (al dan niet echte) plant lijken uit stevig materiaal gemaakt en wijzen ook op de nood om de ruimte te decoreren. Het goede servies staat in de eetkamer en krijgt er een prominente plaats, wat enige status etaleert. De plant suggereert huiselijkheid, vastheid en knusheid.<sup>(31)</sup> Het idee van degelijkheid wordt ook doorgetrokken naar de tafel, waar voornamelijk de stoelen een indruk van stevigheid geven. Opvallend is wel dat, vanuit het standpunt van het beeld, er eigenlijk maar drie stoelen zichtbaar zijn, hetgeen erop zou wijzen dat niet iedereen tegelijk aan de tafel een maaltijd kon nuttigen. Natuurlijk kunnen stoelen ook verplaatst zijn om het beeld beter te laten uitkomen. Een tafelkleed decoreert de tafel, wat op properheid wijst. Die lijn kan ook doorgetrokken worden naar de uiterlijke verschijning van de actoren op de foto: korte haarsnit, nette kledij, kortom: een degelijke levensstandaard die een arbeider zich kan eigen maken op het ogenblik dat hij voor de mijn begint te werken.

De encenering van de foto en het beeld dat het mijnbedrijf wil weergeven zijn duidelijk. De vraag in welke mate dit gezin effectief zo leefde (ook in de ruimte), kan natuurlijk gesteld worden (wat meteen ook de vraag stelt naar het realiteitsgehalte van de foto). Maar los daarvan leert de foto ons iets over welke objecten in de eetruimte stonden (op het niveau dus van de materiële cultuur) en welke betekenis aan die objecten kan toegekend worden. Zo is het opvallend dat, zoals opgemerkt, de radio centraal in het beeld staat (wijst op een vorm van vrijetijdsbesteding). Andere objecten worden niet weergegeven. Zo zien we geen schilderij aan de muur of hangen er geen andere wandversieringen zoals een kruisbeeld, een klok of fotokaders. Uiteraard kunnen deze objecten in andere ruimtes hangen of heeft de fotograaf ze verwijderd, ofwel zijn ze er gewoon niet. Maar er is een keuze van objecten gemaakt die veelzeggend is voor het beeld dat de film wilde meegeven over het ideale mijnwerkersgezin.





Als we deze foto nu vergelijken met een foto die door een mijngezin zelf is genomen, kunnen we opnieuw te werk gaan in niveaus bij de bespreking en de interpretatie. Bij deze foto beschikken we over weinig achtergrondinformatie aangaande de fotograaf of het doel van de foto. Ook hier focust de fotograaf op een ruimte, meer bepaald op de eetkamer. De foto is zo opgebouwd dat de vrouw centraal staat in het beeld. Samen met de fotokader vormt ze het centrale punt. Het is ook niet duidelijk of deze ruimte nog voor andere activiteiten gebruikt werd, zoals bij de voorgaande eetruimte het geval was. Er is geen directe aanwijzing dat er een sofa staat die erop zou kunnen wijzen dat de eet- en leefruimte gecombineerd werden. Het niveau van de actoren wordt gedomineerd door de vrouw van wie we weten dat zij Poolse is. Voorts is er niemand in de ruimte. De vrouw draagt een zwart bloesje met een wit evaatje, hetgeen erop wijst dat ze bezig is met een huishoudelijke activiteit. Haar haar is net en verzorgd, ze draagt oorknoppen en een armband of een horloge aan de linkerarm en een ring aan de linkerringvinger. Met de andere hand houdt ze een soort zilveren kommetje op pootjes vast om groenten of aardappelen in te serveren bij een maaltijd. De vrouw kijkt in de lens en poseert. Toch kijkt ze een beetje verbaasd, of beter, onwennig in de richting van de fotograaf.

Het is vooral de ruimte waarin de Poolse vrouw staat, die deze foto, voornamelijk op het vlak van de studie van het interieur, zo interessant maakt. Ook deze ruimte kunnen we opdelen in drie zones. De eerste zone bevindt zich links beneden, waar de tafel en twee stoelen staan. Er ligt een doek op tafel die vermoedelijk van kant is gemaakt, met daarop een mandje waarin mogelijk gedroogde of namaakvruchten liggen ter decoratie (het fruit kan uiteraard ook vers zijn). Het tweede en meest opvallende deel van deze ruimte is de muur waar het dressoir tegen staat en de vrouw zich bevindt. Enerzijds valt de versierde muur op. Het is moeilijk uit te maken of de muur behangen is dan wel geverfd met sjablonen, de muur bovenaan is afgewerkt met een decoratieve band, wat doet vermoeden dat hier toch behang is gebruikt. Het was immers in het mijnwerkersmilieu de gewoonte om van de muren die niet geverfd werden, maar behangen zoals de eetkamer, het bovenste gedeelte niet te behangen. Dit zorgde ervoor dat de Regie die de gebouwen en huizen van de mijn beheerde, behangpapier uitspaarde. Op het dressoir tegen de muur staan veel prullaria. We herkennen een fotokader en een soort klok en vermoedelijk nog een aantal kleine beeldjes. Ook hier liggen de objecten op kanten doekjes. In het midden van de muur hangt een in het oog springende versiering, een zware kader waarin een afbeelding van een vrouw te zien is. De kans bestaat dat het hier om de vrouw zelf gaat of om een familielid. De foto is vrij artistiek opgevat en domineert volledig die muur. In het derde gedeelte van de ruimte zien we een vitrinekast rustend op een soort console, waarop nog twee objecten staan, ook weer op kanten onderleggers. Ook hier staat in de vitrinekast het goede servies geëtaleerd. De legplanken zijn versierd, mogelijk met een gekarteld bandje in kant. Omdat de afmetingen variëren en de patronen verschillen, is de kans groot dat de vrouw des huizes haar kast zelf versiert heeft. Een laatste element is de deur aan

de linkerkant van de kamer, die uitgaat in een andere kamer. We merken enkel nog de sobere deurlijst op.

Als we ons dan begeven op het niveau van de interpretatie en betekenisgeving van de foto, merken we dat de vraag waarom de foto genomen is, heel belangrijk is. We zouden ervan kunnen uitgaan dat de Poolse vrouw met haar man net gemigreerd is naar België, of dat het echtpaar pas deze woning heeft gekregen van de Regie in Eisden. Om te pronken met het nieuwe, pas ingerichte interieur, nemen ze er een foto van. De mogelijkheid bestaat natuurlijk ook dat er voorbereidingen aan de gang zijn voor een feestje; de ruimte is netjes, alles mooi versierd, en de opgemaakte huisvrouw is de maaltijd aan het bereiden. Maar de foto kan natuurlijk ook geïnterpreteerd worden als een tafereel uit het dagelijks leven, of het echtpaar had mogelijk net een nieuw fotoapparaat gekocht en besloot het gewoon eens te proberen. De vraag naar het waarom van de foto blijft dus bestaan. Hoe dan ook leert de foto ons veel over de manier waarop een ruimte werd ingericht en welke voorwerpen gebruikt werden in het dagelijks leven.

### Besluit

Een vergelijking tussen beide foto's is natuurlijk niet eenvoudig omdat de beelden ons toegang verschaffen tot twee verschillende cités met eigen accenten qua bevolking en woonvormen en omdat de aard van de foto's verschillend is. Als we ze toch naast elkaar leggen, valt het op dat het interieur uit Eisden meer gedecoreerd is en dat er een grotere zorg voor detail heerst dan in het huis in Beringen, dat al bij al een vrij sobere maar degelijke indruk maakt (zeker als we weten dat het hier een promotiefilm betreft). De gezinssituatie varieert; in Beringen ligt de nadruk meer op het gezin als hechte eenheid terwijl in Eisden vooral de vrouw in 'haar' interieur of op haar terrein wordt afgebeeld (hetgeen informatie geeft over de wisselende betekenis van een ruimte gekoppeld aan het al dan niet aanwezig zijn van een gezin). Eén ding valt op, en dat terwijl het hier gaat om enerzijds een privéfoto en anderzijds een beeld uit een promotiefilm: vrouwen worden afgebeeld als huismoeders die zorgen voor de kinderen of zich bezighouden met huishoudelijke activiteiten (cf. traditionele hiërarchie man-vrouw). De zorgvuldigheid die heerst in beide eetkamers is opvallend maar springt in Eisden meer in het oog dan in Beringen (bijvoorbeeld de prullaria die op kanten doekjes staan). De invulling van het beeld van de huismoeder verschilt in dit geval wel. In het eerste geval ligt de nadruk veel meer op de moederfiguur (matroneachtig beeld), terwijl in het tweede geval het moederschap niet benadrukt wordt, maar wel veeleer het modieuze in de verf wordt gezet.

Deze twee voorbeelden tonen aan dat een uitgebreide lectuur van fotomateriaal voor de historicus een belangrijke en zelfs essentiële bron van informatie is in de

studie van de materiële cultuur en alledaagsheid van een arbeidersgroep, zeker in combinatie met meer achtergrondinformatie over objecten en vormen van kledij (bijvoorbeeld welk type radio wordt afgebeeld en wat betekent dat?). Fotoreeksen van een bepaalde tuinwijk doorheen de tijd (door bijvoorbeeld het opstellen van een typologie en het werken met genres van beelden) maken het mogelijk een evolutie waar te nemen in de manier waarop de mijnwerkerswoningen werden aangekleed. Maar ook over de betekenis van het maken van de foto zelf kan iets gezegd worden. Persoonlijke smaak en aspiraties in wat De Certeau de alledaagsheid noemt, worden op die manier blootgelegd. Hoe probeerden mijnwerkers zich in hun woning thuis te voelen en wat vonden ze van de privésfeer? Was een mooi interieur voor hen van belang (even voorbijgaand aan de vraag wat 'mooi' voor hen betekende)? Richtten zij hun interieur in voor zichzelf of met het oog op status of respectabiliteit (zoals we bijvoorbeeld gezien hebben met het servies en de plant)? En hadden ze daar tijd voor? Onderzoek heeft immers uitgewezen dat er binnen een cité veel verhuisd werd, naar schatting jaarlijks zo'n 700 keer in de cité van Eisden.<sup>(32)</sup> Of speelde de controle van de mijn op de huisvesting op een of andere manier een rol? Welke betekenis had dat woonproces voor de mijnwerkers? Welke invulling gaven ze aan die voorwerpen en die ruimten? Deze vragen kunnen beantwoord worden door minutieus te kijken naar de gebruiksvoorwerpen, het behang en de meubels die ook indirect verwijzen naar de ontwikkeling van de consumptiemaatschappij na WO II. Deze vragen kunnen uitgebreid worden tot de exterieure materiële cultuur; niet enkel interieurs maar ook zichten van de cités en van de huizen zelf behoren tot de studie van het dagelijkse leven. Vragen naar hoe de mijnwerkers zich de opgelegde ruimte van de cité eigen hebben gemaakt en welke ingrepen ze erin hebben gedaan, kunnen aan de hand van foto's maar ook via plannen beantwoord worden.

- (1) Zie onder meer: P. BURKE, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, New York: Cornell University Press, 2001, 223 p. en H. OLLIVIER, *Met licht geschreven. Foto's uit een eeuw dagelijks leven*, Gent: AMSAB, 1994, 271 p.
- (2) E. EDWARDS, *Photography and the Performance of History*. In: P. HAMILTON (ed.), *Visual Research Methods*, London: SAGE Publications, 2006, p. 239-258. Recent hebben in Nederland voornamelijk historici en kunsthistorici aandacht voor het gebruik van foto's als historische bron. Zie bijvoorbeeld: M. ALTENA, *Visuele strategieën. Foto's en films van fabrieksarbeiders in Nederland 1890-1919*, Amsterdam: Aksant, 2003, 328 p. en E. TOPS, *Foto's met gezag. Een semiotisch perspectief op priesterbeelden 1930-1990*, Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2001, 336 p. Voor een goed overzicht over het

- gebruik van foto's door verscheidene sociale disciplines: P. HAMILTON (ed.), *Visual Research Methods*, London: SAGE Publications, 2006, 4 vol.; L. WELLS (ed.), *The Photography Reader*, London: Routledge, 2003, 466 p.
- (3) J. KOHLBACHER, *De koolputters. Geschiedenis van de Limburgse mijnwerkers. De cités*, Zwolle: Waanders uitgeverij, 2007, p. 369-392 (ter perse); G. VAN MEULDER & T. DE RIJCK, *De ereburgers. Een sociale geschiedenis van de Limburgse mijnwerkers*, Berchem: EPO, 2000, p. 204-403.
- (4) P. VAN DEN EECKHOUT, *Geschiedenis van het dagelijkse leven*, Brussel: VUB (onuitgegeven cursus), 2005, p. 2; P. GLENNIE, *Consumption within Historical Studies*, In: D. MILLER (ed.), *Acknowledging Consumption. A Review of New Studies*, London: Routledge, 1995, p. 164, p.

- 178-179. Zie ook: J. ART, B. DE NIL, M. JACOBS (red.), *Een mens leeft niet van brood alleen. Bouwstenen voor een culturele arbeidersgeschiedenis (1800-1940)*, Gent: Amsab-ISG, 2005, 304 p.
- (5) J. SWINNEN, *De lichte kamer. De onverborgene fotografie*, Antwerpen: Garant, 2005, p. 30-31.
- (6) L. WELLS & D. PRICE, *Thinking about Photography*. In: L. WELLS (ed.), *Photography. Critical Introduction*, London: Routledge, 1997, p. 20-24.
- (7) J. SWINNEN, *De paradox van de fotografie. Een kritische geschiedenis*, Boom: Garant, 1992, p. 209-210; L. WELLS & D. PRICE, *Thinking about Photography [...]*, p. 37-42.
- (8) J. SWINNEN, *De lichte kamer [...]*, p. 28-29.
- (9) B. CASSIDY, *Introduction: Iconography, Texts, and Audiences*. In: B. CASSIDY (ed.), *Iconography at the Crossroads*, Princeton: Princeton University Press, 1993, p. 5.
- (10) B. CASSIDY, *Introduction: Iconography, Texts, and Audiences [...]*, p. 3.
- (11) P. BURKE, *Eyewitnessing [...]*, p. 34-35.
- (12) E. PANOFSKY, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, London: Harper and Row, 1972, p. 3.
- (13) E. PANOFSKY, *Studies in Iconology [...]*, p. 7.
- (14) P. BURKE, *Eyewitnessing [...]*, p. 38-40.
- (15) B. CASSIDY, *Introduction: Iconography, Texts, and Audiences [...]*, p. 10.
- (16) Zie het basiswerk van J. BERGER, *Ways of Seeing*, London: Penguin Books, 1977, 166 p.
- (17) P. BURKE, *Eyewitnessing [...]*, p. 42.
- (18) P. BURKE, *Eyewitnessing [...]*, p. 17; H. OLLIVIER, *Met licht geschreven [...]*, p. 18; J.L. JADOULLE, M. DELWART, M. MASSON (eds.), *L'Histoire au prisme de l'image. L'Historien et l'image fixe*, Louvain-la-Neuve: UCL, 2002, p. 15-25.
- (19) J. SWINNEN, *De paradox van de fotografie [...]*, p. 196-197.
- (20) P. BURKE, *Eyewitnessing [...]*, p. 173-175.
- (21) P. BURKE, *Eyewitnessing [...]*, p. 176.
- (22) P. BURKE, *Eyewitnessing [...]*, p. 187-188.
- (23) R. BARTHES, *Camera Lucida. Reflections on Photography*, New York: Hill and Wang, 1980, p. 9.
- (24) De term verwijst naar de levenscyclus van een object en de manier waarop een object evolueert door toedoen van de verhouding met de omgeving en het contact met mensen. Gebaseerd op: J. ATTFIELD, *Wild Things. The*

- Material Culture of Everyday Life*, Oxford: New York, 2000, p. 3.
- (25) G. VAN MEULDER & T. DE RIJCK, *De ereburgers [...]*, p. 204-205; M. VAN HAEGENDOREN & B. PLUYMERS, *Belgisch-Limburgse mijnwerkers in de jaren twintig. Willige slachtoffers van het kapitaal of een 'blauwe-maandag compagnie'?* In: *Tijdschrift voor sociale geschiedenis*, 24(1998)1, p. 53-54.
- (26) A. OGATA, *Art Nouveau and the Social Vision of Modern Living. Belgian Artists in a European Context*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 120-129; M. SMETS, *De ontwikkeling van de tuinwijkgedachte in België. Een overzicht van de Belgische volkswoningbouw 1830-1930*, Brussel: Pierre Mardega, 1977, p. 78-80.
- (27) G. VAN MEULDER & T. DE RIJCK, *De ereburgers [...]*, p. 204-207; V. JACOBS, *De sociale huisvestingsproblematiek van de Limburgse steenkoolmijnen*. In: D. CONINCKX, *Acta van het colloquium Limburg 1945-1992*, Diepenbeek: LUC, 1994, p. 147-148; B. DELBROEK, *De koolputters. Geschiedenis van de Limburgse mijnwerkers. Opstart en opbouw*, Zwolle: Waanders uitgeverij, 2006, p. 114-115.
- (28) Die informatie staat in de publicatie waarin de foto verschenen is. Zie: *Onder en boven*, XI(1960)44, p. 8.
- (29) Geciteerd in: *Onder en boven*, XI(1960)44, p. 8.
- (30) Geciteerd in: *Onder en boven*, XIII(1962)49, p. 19.
- (31) Planten en bloemen kwamen veel voor in katholieke arbeidersgezinnen in de naoorlogse periode. Ze zorgden voor een persoonlijke toets in het interieur. Zie: F. FLORE, *Promoting Catholic Family Values and Modern Domesticity in Postwar Belgium*. In: H. HEYNEN & G. BAYDAR (eds.), *Negotiating Domesticity. Spatial Productions of Gender in Modern Architecture*, London: Routledge, 2005, p. 93.
- (32) J. KOHLBACHER, *Het dagelijks leven in de cité van de kolenmijn "Limburg-Maas" te Eisden. Een case-study*. In: D. CONINCKX, *Acta van het colloquium Limburg 1945-1992*, Diepenbeek: LUC, 1994, p. 177.