

licenciaats- verhandelingen

karel meuleman

Een historiek van de fotografie als artistieke uiting

Fac. Soc. Wet., Leuven, september 1974, 87 blz.
(Promotor : J.M. Peters)

Het heeft lang geduurd voor de fotografie een eigen artistiek gezicht vertoonde.

De geschiedenis van de fotografie is er één van strijd over haar al dan niet kunstzinnig karakter. Van bij het begin werd getracht het technische aspect van de fotografie zoveel mogelijk te verdoezelen, terwijl zij toch uiteraard niet zonder de techniek kan.

Pas toen men probeerde weg te komen van het streven de foto zo goed mogelijk te laten gelijken op een schilderij en men de artistieke aspecten op het fotografische aspect bij uitstek, het technische, kon men spreken van een totaal nieuw kunstmedium.

Deze geschiedenis van de fotografie gaat echter niet specifiek over de technische uitvindingen die er geweest zijn, maar over wat de mensen met de camera en het beeld gedaan hebben om het publiek te laten delen in wat ze mooi vonden.

Tevens wordt er nagegaan welke de strijdvragen waren die opgeworpen werden i.v.m. de erkenning van de fotografie als kunst, twistpunten zowel van externe (fotografen contra etersers, schilders enz.) als van interne aard (cf. de disputen met Emerson).

Uit het geheel van de fotografische indelingen en stromingen (wetenschappelijke, artistieke, educatieve, amateur- en modiefotografie, fotografie als louter ontspanning, als reclamemiddel enz.) hebben wij er één uitgepikt: de artistieke fotografie. Dit gaat echter niet zonder de andere richtingen te vermelden: kunstfotografen haalden uit de wetenschappelijke fotografie wat zij konden gebruiken (bv. de elektronische flash) waarna de amateurs hen op deze weg volgden. De mogelijkheid foto's door duizenden te laten bewonderen (d.m.v. de autotypie) bracht een ommekeer teweeg in de sector informatie; reproductie van foto's in tijdschriften gaf de fotografie een plaats tussen de andere uitdrukkingvormen. Foto's worden gemakkelijker begrepen dan woorden, maar kunnen ook snel misverstaan worden. Ze zijn ook cultureel en sociaal bepaald. Cultureel, want een bepaalde foto kan door een westerling misschien begrepen worden, terwijl een Chinees bv. er niets van snapt of haar verkeerd interpreteert. Sociaal, want foto's («prentjes») zijn nog niet aanvaard door de hogere lagen van de bevolking: instellingen belast met het systematisch onderwijs van deze kunstrichting zijn dun gezaaid.

Meer dan 130 jaar lang spanden de fotografen zich in om te bewijzen dat fotografie een kunst kon zijn, waarbij het zuiver fotografische, het technische verdoezeld werd met picturale procédés, stijlen en toegevoegde teken- en schilderkunstachtige virtuositeit. Dat was de tijd dat het begrip kunst geen verklaring nodig had. De opvatting over kunst was vergroeid met de opvatting over het leven zelf; het stoffelijke en het geestelijke waren aparte categorieën. In deze levensvisie kon de fotografie als

dusdanig nauwelijks een plaats vinden : zij maakte met technische middelen prenten van de stoffelijke, zichtbare wereld en behoorde alzo tot een lagere orde. Eens de opvattingen over leven en kunst veranderden, kon de fotografie opnieuw uit zichzelf groeien. Sindsdien is kunst anders geworden : alles en niets is kunst ; de kunst wil zelf geen kunst meer zijn.

In deze context moet men de fotografie plaatsen : zij is een techniek waarmee men letterlijk alles mag en kan doen, zelfs gewoon alleen-maar-foto's-maken, maar ook kunst als men dat wil. Fotografie kan voortreffelijk zijn zonder kunst te zijn en zonder dat we dat als een tekort voelen. Maar het kan voorkomen dat we voor foto's staan waarvan we direct weten dat ze tot de prentkunst behoren. Fotografie kan expressiemiddel zijn zowel als communicatiemiddel.

Het zien is op dit ogenblik het beslissende moment in de moderne fotografie. Vroeger werden uiterlijk object (het te fotograferen gegeven) en een ander uiterlijk object (de camera) in een door fotografen wel technisch en eventueel ook esthetisch gecontroleerde en geregelde, in de grond echter mechanische relatie gebracht. In de nieuwe fotografie houdt het innerlijke van de fotograaf zich bezig met het innerlijke van het gegeven, subjectieve geest met objectieve, en deze gebeurtenis registreert de camera. Dit is mogelijk doordat een reeks «mechanische» principes van de toenmalige fotografie «geïntellectualiseerd» werden zonder dat daarbij het basisprincipe van de fysische objectiviteit schade mocht lijden.

In het eerste deel van de thesis wordt de vraag behandeld of fotografie artistiek is of niet. Beschouwd wordt de periode van bij het begin (ca. 1830) tot aan W.O. I. Een eerste paragraaf behandelt dan het ontstaan en de eerste pogingen tot verheffing van de fotografie die bestempeld wordt als romantisch, spontaan en tegelijk euforisch. De fotografie ontstond op een moment dat men belangstelling ging vertonen voor de gewone man : zij was een middel om exacte afbeeldingen binnen het bereik te brengen van de massa.

In 1816 ontstond de eerste foto, gemaakt door Niepce, die later (1829) een contract sloot met Daguerre. Zij kregen navolging in de persoon van Fox Talbot wiens boek «*The Pencil of Nature*» (sic !) het eerste met foto's geïllustreerde boek ter wereld was. Hill en Adamson gebruikten deze daguerreotypies en talbotypies als hulpmiddel bij het schilderen van enkele honderden geestelijken, bijeen gekomen op een concilie in Schotland.

Rejlander en Robinson vertoonden niet zoveel smaak met hun allegorische taferelen, samengesteld uit soms tientallen afzonderlijke foto's ; zo bv. het bekende «*The two ways of life*» (1856). Het boek van Robinson «*Pictorial effect in Photography*» heeft veel kwaad gesticht bij de fotografen. Hij raadde hen aan alleen het mooie te fotograferen en de objecten zorgvuldig op te stellen in het atelier. Formeel moet men de regels van de schilderkunst inzake academische compositie in acht nemen. De invloed van deze compositieregels is tot op heden nog aanwezig.

De romantische periode liep ten einde toen het natte collodiumproces geperfectioneerd werd en het buitengewone detail en de finesse van de beelden de fotografen in een heel andere richting dreven.

J.M. Cameron was een fotografe die niet in het rijtje paste. Zij moest niets hebben van de korte belichtingstijden die toen al mogelijk waren (ca. 1860) : door langere belichting kwamen volgens haar de typische gelaats- en karaktertrekken beter tot uiting ; het gezicht werd gedwongen in een natuurlijke plooi.

Nadar trachtte eveneens de karakteristieke uitdrukking van de

mens vóór de camera vast te leggen : hij was een impressionist die het bijzondere van een belichting, van een houding zocht.

De meerderheid van de werken van deze mensen leken niets meer dan goede reproducties van schilderijen die echter nooit als het werk van een onafhankelijke kunst aanzien werden. De grootste slachtoffers waren echter de schilders, voornamelijk de portrettisten : foto's waren natuurgetrouwer, kostten minder en vergden veel minder werk. De schilderkunst had afgedaan, de fotografie nam haar plaats in. De oplossing kwam met het impressionisme, als de schilder zich afwendde van de zuivere representatie en zich ging bezig houden met de interpretatie. België had in die periode enkele fotografen van naam : de gebroeders Ghémar (vooral hun Zennefoto's in Brussel) en Edouard Fierlants (zichten op Antwerpen).

De fotografen trachtten van de strikte realiteitsweergave los te komen : zij hanteerden kwistig de verfkwas in de oliedruk en de broomverfdruk : de verloederding van de fotografie.

Een tweede paragraaf begint in de jaren 1850 en handelt over de controversen en het verval in de fotografie. Men had moeite om het stormachtig tempo van de technische ontwikkeling te volgen. Dat daarbij de artistieke zijde van de fotografie minder tot uiting kwam is gemakkelijk te verstaan.

De kroning van Napoleon tot keizer in 1852 werd aanzien als een voorbode van een gouden handelstijd : praktisch aangelegde en op winst beluste lieden trachtten overal geld te verdienen. Zo ook Disdéri die met zijn visitekaartformaat (een camera met 4 lenzen legde op één negatief vier foto's vast) geld als slijk verdiende. Daarbij legden hij en de anderen zich neer bij de smaak van het publiek zodat het tot een vervlakking in de fotografie kwam : allerhande «rijke» rekwisieten werden mee in beeld gebracht om de persoon status te verschaffen terwijl men lelijke neuzen en kwabberwangen wegretoucheerde.

Ook op andere gebieden verloochende men de echte waarde van de fotografie : men ging fotograferen zoals het impressionisme schilderde ; ietwat vaag, de soft-focus werd algemeen verbreid. Het doel van de impressionisten was het vastleggen van het «moment». Dergelijke beweging moest de fotografen aantrekken omdat de fotografie precies het vastleggen van het momentane beoogt. Vanaf 1858 waren sluitertijden van 1/50^o sec. mogelijk. Muybridge maakte daarvan gebruik voor zijn «chronofoto's» van galopperende paarden.

Emerson voelde het kunstmatige van de Robinson-school aan en stelde er een ander standpunt tegenover : het naturalisme (1886). Hij pleitte voor een terugkeer naar de natuur : in de natuur fotograferen in plaats van in het atelier. Enkele jaren later verwierp hij echter zijn eigen theorie.

Tegen het feit dat velen een bron van inspiratie trachtten te vinden in de zuivere imitatie van schilderwerken, reageerden de fotoclubs die overal ontstonden (paragraaf 3).

Davison stichtte in 1892 samen met Robinson «*The Linked Ring*» omdat hij zich kante tegen het precieze fotografische beeld waarop alle details duidelijk te zien waren. Zij beoogden «*the development of the highest form of art of which photography is capable*». Daarmee zetten zij zich ook af tegen de massa gelegenheidsfotografen die zich deze hobby relatief goedkoop eigen konden maken dank zij de «Kodak» van Georges Eastman. In 1888 tegen de prijs van 25 dollar op de markt gebracht.

Op de tweede tentoonstelling van deze groep werd een nieuwe techniek getoond : de gomdruk, die uiterlijk haast niet te onderscheiden was van een houtskooltekening.

Rond diezelfde tijd werden ook de Belgen Misonne («Het licht

is alles, het onderwerp niets») en Hannon (zijn meest bekende werk : het meisjespo tret «Coppelia») bekend.

Een man als Stieglitz was er nodig om de fotografen ervan te overtuigen dat ze zich niet hoefden te schamen als hun foto's er als foto's uitzagen. Samen met zijn vrienden stichtte hij in 1902 de Photo-Secession. Zij kozen deze benaming om hun afwijzing van het status quo te beklemtonen. De vereniging had een tentoonstellingszaal, «291» genaamd (naar het huisnummer in Fifth Avenue). Hun tijdschrift heette «Camera Notes» (later, in 1903, stichtte Stieglitz een nieuw blad : «Camera Work»).

De simpele realistische techniek van Stieglitz (straight approach») trachtte niet schilderen na te bootsen, maar gebruikte veeleer de directe fotografische techniek. Eén van zijn navolgers, Edward Steichen, heeft zelfs aan de Belgische regering zijn werk «De zwarte vaas» verkocht : eerste officiële erkenning van de fotografie !

Nog een andere koploper van de directe fotografie was Paul Strand. Deze weigerde elke vergroting : de objectiviteit was volgens hem de echte essentie van de fotografie, haar bijdrage en tegelijkertijd haar beperking. Hij kon communiceren met de objecten die hij ontdekte en ze een menselijkheid verschaffen.

Een trend die zich doorzette was het verbinden van alle kunst onderling. In Camera Work behandelde Stieglitz alle soorten kunstmedia, naast de fotografie. In 1913 organiseerde hij een tentoonstelling van eigen werk temidden van moderne kunst.

In een tweede deel wordt gehandeld over de aanvaarding van de fotografie als autonome kunstvorm waarbij gelijktijdig verschillende experimentele stromingen ontstaan, die gelijk lopen met die in de schilderkunst (eerste paragraaf).

De oorlogsjaren hadden het leugenachtige van de Westerse beschaving aangetoond (Weltschmerz). De kunstenaars trachtten dit aan het publiek te laten zien, maar het was zo overspoeld door beelden allerhande dat dit een moeilijke opgave was. Daarom probeerden ze het publiek te schokken, niet met mooie prentjes maar met prangende beelden, naar vorm en inhoud. Een ombuiging heeft plaatsgevonden : van het afbeelden van een min of meer schilderachtig motief naar de expressie van een bepaald waardegevoel dat boven de objectieve zichtbaarheid uitstijgt. Het voorwerp wordt uit zijn omgeving bevrijd en de dingen worden benaderd op een zakelijke manier. De eigen-aardige schoonheid en zeggingskracht van het negatieve beeld, van de röntgenopname en van micro- en astrofoto's wordt erkend.

Eenzijds was er de afkeer van alle voorbeelden der natuur, van elk conformistisch zien (overdreven perspectief, abnormale vergroting, enz.). Anderzijds toch een klare en scherpe weergave van de natuur (in de nieuwe zakelijkheid) zonder retouche om bij de kijker een bevreedende kijk op de dingen tewoeg te brengen.

Moholy-Nagy, Schad en Ray schokten hun publiek d.m.v. hun fotogrammen, schadographs en rayographs : alle namen voor eenzelfde procédé waarbij op het fotopapier liggende voorwerpen rechtstreeks werden «gefotografeerd».

Moholy gaf les in het Bauhaus te Weimar. Daar leerde hij dat fotografie een zuiver interpretatieve kunstvorm moet zijn en trouw aan de visuele observatie ; de «fotografiek» en niet het landschap of de anekdote is belangrijk. Zijn bedoeling daarmee was alle mogelijkheden van het beeld te onderzoeken, alle mogelijkheden van een totaal nieuwe, visuele taal uit te proberen.

Het zuiver optische, de zakelijke schoonheid der dingen ging het oog van de fotograaf boeien. Dit werd een tweede experimentele stroming : Die Neue Sachlichkeit, een vorm van neo-

realisme, ontstaan omstreeks 1922. Met een uiterste precisie en zonder enige sentimentaliteit werden de dingen weergegeven. Door het naar buiten treden van deze dingen uit hun gewone omgeving (een boek, een bril worden plastisch grijpbaar) worden ze gesublimeerd, ze worden een nieuwe werkelijkheid.

De beelden van Renger-Patzsch tekenden op een precieze manier de wereld die niet meer uit flou en vaagheid bestond, maar uit vorm, oppervlakte en lijn, zwart, grijs en wit. Zijn boek «Die Welt ist schön» is gevuld met foto's van alledaagse dingen, gevisseerd met een klinische objectiviteit.

Weston, Strand, Cunningham e.a. richtten de «f.64 Group» op. Zij kozen deze benaming wegens de zeer kleine lensopening die zij gebruikten om zo gedetailleerd mogelijke beelden te geven. Weston beschouwde het feit dat de camera meer kon zien dan het blote oog als één van de grootste mirakels van de fotografie. De fotograaf moest het uiteindelijke beeld voor ogen hebben bij het maken van een foto.

Deze fotografie werd echter te objectgericht en besteedde te veel aandacht aan in feite vaak onbenullige motieven zonde zich te bekommeren om de menselijke problematiek.

Als derde moment in deze tijd was er het surrealisme : fotomontages brachten een nieuw gezichtspunt : inhoudelijk veroorzaakte die combinatie van foto's - dikwijls van onmogelijke droomtoestanden - een surrealistische provocatie, des te meer door het geloof in de authenticiteit van de fotografie. Anderzijds komt het tot een breuk met de realiteit door de inhoudelijke ongerijmdheid van de gemonteerde motieven door het opgeven van de causale samenhangen. Deze techniek van de fotocollage werd ook toegepast in het futurisme, een strekking die haast alleen in Italië school vormde. Daarbij maakte zij gebruik van de chronofoto's van Muybridge.

Een tweede en laatste paragraaf handelt over de invloed van de technische innovaties die een flinke stoot gegeven hebben aan de ontwikkeling van een nieuwe fotografie. De Leica-camera, in 1924 op de markt gebracht, maakte een grote dieptescherpte mogelijk zonder lichtverlies, zelfs bij een slechte verlichting of snelle bewegingen. Daarvan maakte Cartier-Bresson gretig gebruik voor zijn reportagefotografie. Het gewone dagelijkse leven werd hoofdmotief voor de moderne fotografie. De Farm Security Administration werd opgericht om de erbarmelijke levensomstandigheden van de Amerikanen in de jaren 30 op de gevoelige plaat vast te leggen.

Deze «instant vision»-fotografie werd nog verruimd door de uitvinding van de elektronische flitslamp in 1931 : een actie kon op elk ogenblik «bevroren» worden (spatten van een waterdruppel, vlucht van een kolibri).

In 1935 komen de eerste subtractieve kleurenopnamen de fotografie met een nieuwe dimensie verrijken. Daarbij kwamen weer enkele problemen opduiken : het oog ziet de kleuren anders dan de film doet ; daarenboven duikt de vergelijking met de schilderkunst weer op.

De nieuwste richtingen van de kunstfotografie vallen buiten het bestek van deze studie. Vele interessante nieuwe artistieke vormen werden niet behandeld (onder meer de prachtige foto's van Mar'a Cosindas d.m.v. de Polaroidcamera). De kunstfotografie is nog steeds in beweging, zodat een studie daarover steeds onaf zal zijn.

jo hendricx

Universitair Beleid en Geschreven Pers. Public Relations aan de Universiteit in relatie met de Pers. Situatieschets te Leuven en Nijmegen.

Fac. Soc. Wet., CeCoWe, Leuven, 1975, blz. 79.
(Promotor : G. Fauconnier)

Deze eindverhandeling wil de relatie behandelen die de pers en voorlichtingsdiensten aan de universiteit onderhouden met de pers. Aangezien deze diensten deel uitmaken van de beleidsstructuur van de universiteitsoverheid en zij het voorlichtingsbeleid volledig concipiëren, hebben wij hier enkel de public relations-inspanningen van de universitaire overheid onderzocht.

Bestudeerd wordt hoe de pers als informatiemedium wordt benaderd door de public relations-diensten van de universiteit. Een eerste theoretische kennismaking verliep via de literatuur. Dit bracht echter veel opzoekingswerk mee en leverde naar verhouding weinig essentiële informatie op.

Vanuit die informatie werd dan een tekst opgesteld die dienst deed als background voor het onderhoud met de voorlichtingsambtenaren van de universiteit te Leuven en te Nijmegen. Dit onderhoud verliep telkens volgens de techniek van het vrije interview.

Het eerste hoofdstuk behandelt onvermijdelijk, maar bondig, enkele definities van «public relations». Daaruit komt naar voren : public relations is een bestuursfunctie, die het beleid van de instelling moet doordringen van de noodzaak rekening te houden met de weerslag van haar beslissingen voor de verschillende publieksgroepen. Eerder moet een juiste voorstelling verspreid worden van het beleid naar het publiek toe. Deze voorlichting leidt tot beter begrip en via begrip komt men tot waardering en sympathie.

Public relations aan de universiteit verschilt in wezen niet van bovenstaande omschrijving.

Als instelling, die met bijdragen van de belastingsbetaler wetenschap bedrijft die belang heeft voor diezelfde belastingsbetaler, kan de universiteit zich geen isolement veroorloven. Het belang van de public relations-dienst in de ogen van de universitaire overheid wordt weerspiegeld in de statuten van de dienst : personeelsaantal, personeelskwalificaties, kantoorruimte, budget. Bevoegdheid : activerend adviseren of louter uitvoeren. Interne public relations aan de universiteit vormen een onmisbare weg ter verwezenlijking van democratie en medezeggingschap binnen de instelling.

Het externe publiek in het algemeen wordt voornamelijk bereikt langs de massamedia. Vooral op de geschreven pers wordt een beroep gedaan. Het weinig gedifferentieerde beeld van het lezerspubliek vergemakkelijkt zeker niet de taak van de public relations-offices aan de universiteit.

Een ander probleem wordt gevormd door het intermediaire karakter van de pers, waarbij de gatekeepers de universitaire informatiestroom kunnen afremmen of in andere beddingen leiden. Zo wordt het begrijpelijk dat de pers ook als doelgroep op zichzelf wordt benaderd. Zo kan de voorlichtingsverantwoordelijke de persluis ontvankelijk maken voor de mogelijkheden aan nieuws die aan de universiteit voorhanden zijn. Wanneer wetenschappelijke informatie het onderwerp van de universitaire voorlichting

vormt, stelt zich nog een ander probleem : de popularisering van deze wetenschappelijke informatie. Hier moeten zowel de journalisten als de wetenschapslui samenwerken. Maar bij deze laatste groep heerst er nogal wat scepticisme ten opzichte van de pers. Deze terughoudendheid wegwerken vormt een belangrijke opdracht voor de public relations-offices aan de universiteit. De persknipselverzameling geeft enkel een kijk op de effectiviteit van de relatie van de voorlichtingsdienst met de pers. Meer essentieel is een onderzoek van de publieke opinie over de eigen universiteit of de universiteit in het algemeen. Dit weliswaar dure en langdurige onderzoek kan uiterst nuttige informatie opleveren voor het beleid. Samenwerking van verschillende universiteiten zou de financiële last draaglijker maken.

In Leuven worden voornamelijk de externe doelgroepen benaderd, in Nijmegen daarentegen de interne. In beide Universiteiten streeft men echter naar een zeker evenwicht. In de relatie met de pers schenkt men in Nijmegen meer aandacht aan de wetenschappelijke informatie. In Leuven moet men zich nog afzetten tegen de neiging van de mediamensen om een vertekend beeld door te seinen ; een beeld dat nog steeds beïnvloed wordt door de gebeurtenissen rond de splitsing. Om deze beeldcorrectie beter aan te brengen, doet men in Leuven — meer dan in Nijmegen — een beroep op informele contacten met de pers.

Jo HENDRICX

(ADVERTENTIE)



**HET
NIEUWSBLAD**

N.V. DE STANDAARD
EM. JACQMAINLAAN 127
1000 BRUSSEL