



Aart Klein, *Grazing cow at Oud-Sabbinge*, Zuid-Beveland 1966.

Hollandse Koek

Op zoek naar een Nederlandse identiteit binnen de hedendaagse Nederlandse fotografie aan de hand van nationaal en internationaal receptieonderzoek met casestudies van drie hedendaagse Nederlandse fotografen Céline van Balen (1965), Rineke Dijkstra (1959) en Frank van der Salm (1964).

Elseline Janneke Theodora van Ommen

3217663

Masterthesis: Master Kunstgeschiedenis – Hedendaagse en Moderne Kunst, 2011-2012

Universiteit Utrecht

Oktober – November 2012

Scriptiebegeleidster/ Eerste lezer: Dr. Sandra Kisters

Tweede lezer: Dr. Patrick van Rossem

Inhoudsopgave

- Voorwoord	4
- Inleiding	6
- Hoofdstuk 1: Nederlandse fotografie: Geschiedenis en ontwikkeling	13
- §1.1: De eerste Nederlandse fotografen	14
- §1.2: Nederlandse fotografie in de late negentiende eeuw en vroege twintigste eeuw	16
- §1.3: Vooroorlogse Nederlandse fotografie	18
- §1.4: Nederlandse fotografie na de Tweede Wereldoorlog	20
- §1.5: Hedendaagse Nederlandse fotografie	21
- Hoofdstuk 2: Een Nederlandse identiteit in de hedendaagse Nederlandse fotografie	25
- §2.1: Identiteit in fotografie	25
- §2.2: Infrastructuur en diversiteit in de hedendaagse Nederlandse fotografie	29
- Hoofdstuk 3: Céline van Balen	32
- §3.1: Céline van Balen: haar leven en werk	32
- §3.2: Céline van Balen: nationaal receptieonderzoek	37
- §3.3: Céline van Balen: internationaal receptieonderzoek	40
- Hoofdstuk 4: Rineke Dijkstra	42
- §4.1: Rineke Dijkstra: haar leven en werk	42
- §4.2: Rineke Dijkstra: nationaal receptieonderzoek	45
- §4.3: Rineke Dijkstra: internationaal receptieonderzoek	48

- Hoofdstuk 5: Frank van der Salm	51
- §5.1: Frank van der Salm: zijn leven en werk	51
- §5.2: Frank van der Salm: nationaal receptieonderzoek	53
- §5.3: Frank van der Salm: internationaal receptieonderzoek	56
- Conclusie	58
- Afbeeldingenlijst	61
- Literatuurlijst	72
- Bijlagen:	
- Bijlage 1: Overzicht expositiegeschiedenis Céline van Balen	
- Bijlage 2: Overzicht expositiegeschiedenis Rineke Dijkstra	
- Bijlage 3: Overzicht expositiegeschiedenis Frank van der Salm	

Voorwoord

‘De juryvoorzitter van de World Press Photo 2012, de Amerikaanse Vincent Laforet (1975), noemde de Nederlandse productie *Afrikaner Blood* (2011) “een ongelooflijk goed gemaakte en genuanceerde productie met een sterk samenhangende structuur en geraffineerde uitvoering.”¹

Zo luidde het jurycommentaar van de World Press Photo, een onafhankelijke organisatie die professionele persfotografen internationaal promoot en ondersteunt, over het werk *Afrikaner Blood* van de Nederlandse fotografe Ilvy Njiokiktjien (1984) en de Nederlandse journaliste Elles van Gelder (1978): de winnaressen van de multimediaprijs van de World Press Photo 2012. *Afrikaner Blood* was volgens de internationale jury aangrijpend en verrassend en bezorgde haar de zogenaamde ‘squirm factor’.² Fotografe Njiokiktjien en Van Gelder, correspondenten in Zuid-Afrika, vielen met hun project over een ultrarechts oefenkamp voor blanke jongeren in Zuid-Afrika al eerder in de prijzen bij de Photo of the Year International.³

Njiokiktjien en Van Gelder zijn niet de eerste Nederlandse fotografen die bij de World Press Photo in de prijzen vielen: al in voorgaande edities werden prijzen aan verschillende Nederlanders uitgereikt. Niet alleen bij de World Press Photo waren, en zijn, Nederlandse fotografen geliefd: andere internationale fotografiewedstrijden die de laatste twintig jaar zijn opgericht als de Visa d’Or, Sony World Photography Awards en de Julius Shulman Photography Award, reiken eveneens ieder jaar verschillende prijzen uit aan diverse Nederlandse fotografen. De fotografie in Nederland lijkt zodoende de laatste twintig jaar een periode door te maken van grote binnen- en buitenlandse belangstelling. Diverse Hollandse fotografen als Anton Corbijn (1955 – portretfotografie) die overigens als één van de eerste Nederlandse fotografen doorbrak in het buitenland in de jaren negentig, Rineke Dijkstra (1959 – documentaire portretfotografie), Inez van Lamsweerde (1963 – geënceneerde fotografie), Frank van der Salm (1964 – geënceneerde/ documentaire landschap- en architectuurfotografie) en Céline van Balen (1965 – documentaire portretfotografie) boeken veel nationale en internationale successen.

Waardoor is dit Hollandse fotografiesucces in het buitenland, maar ook in het binnenland te verklaren? Wat maakt hedendaagse Nederlandse fotografie speciaal? Is het iets typisch Nederlands dat zowel in het binnen- als in het buitenland geliefd is? Is er bijvoorbeeld een bepaalde Nederlandse identiteit in hedendaagse Nederlandse fotografie te ontdekken? Vragen die ik niet kon beantwoorden, maar waar ik dolgraag het antwoord op wilde weten. Die zoektocht naar antwoorden resulteerde in mijn masterthesis.

¹ World Press Photo <<http://www.worldpressphoto.org/content/interviews-2012-multimedia-contest-jury>> (16 maart 2012).

² Anoniem, ‘*Afrikaner Blood* wint multimediaprijs World Press Photo’, <<http://www.photoq.nl/articles/nieuws/actueel/2012/03/15/afrikaner-blood-wint-multimediaprijs-world-press-photo/>> (16 maart 2012). Met de ‘squirm factor’ bedoelde juryvoorzitter Vincent Laforet dat de hele jury zich een beetje ongemakkelijk voelde.

³ Niels Posthumus, ‘Nederlanders winnen multimediaprijs World Press Photo’, in: *NRC.nl*. *NRC* <<http://www.nrc.nl/nieuws/2012/03/16/nederlanders-winnen-multimediaprijs-world-press-photo-bekijk-producties-drie-finalisten/>> (16 maart 2012). Photo of the Year International (POY) is één van de oudste en grootste wedstrijden omtrent fotojournalistiek in de wereld.

Voor mijn masterthesis wil ik graag mijn lieve omgeving bedanken die altijd voor mij klaar stond en staat. Tevens wil ik mijn tweede lezer, dr. Patrick van Rossem, bedanken die mijn scriptie heeft gelezen en beoordeeld. Mijn grootste dank gaat echter uit naar dr. Sandra Kisters die mij het afgelopen jaar heeft begeleid.

Ellemieke van Ommen

Inleiding

‘Madonna zou Madonna niet zijn als ze niet precies wist welke fotograaf [...] hot, hip en happening is. Dus niks American Pie; Hollandse koek. Dat is het.’⁴

Zo beschreef popjournaliste en schrijfster Hester Carvalho (1964) de clip van het nummer *American Pie* dat de succesvolle Amerikaanse zangeres Madonna (1958) in 2000 uitbracht. De zangeres wist het origineel uit 1971 van de Amerikaanse zanger Don MacLean (1945) om te toveren in een eigentijdse versie. In de clip toont Madonna de volgens haar minder glorieuze kanten van de Amerikaanse samenleving. In *American Pie* is dan ook niet het gelukkige plaatje van blanke Amerikaanse moeders die appeltaarten bakken te zien, maar blanke, donkere, mannelijke, vrouwelijke, hetero- en homoseksuele Echte Amerikanen die geportretteerd zijn zonder glamour, op straat of in de supermarkt. Madonna zelf danst in de clip met een diamanten diadeem in haar haren als ‘een koningin: als de *queen of style*.’⁵ Volgens de schrijfster is de zangeres niet de enige die een kroontje verdient: Carvalho beweert dat de Nederlandse fotografe Rineke Dijkstra (1959) de werkelijke koningin van deze clip is. Volgens de journaliste zou Madonna in haar clip namelijk verwijzen naar de fotoportretten van Dijkstra. De fotografe maakt vanaf het eind van de twintigste eeuw foto’s van gewone mensen: tienermeisjes in badpak op het strand, jonge stierenvechters na hun gevecht en pubers in een discotheek in Liverpool. Ze legt ze vast terwijl ze recht in de camera kijken waarmee ze hen op een weerloos moment vangt. Een weerloos moment waarin hun onzekerheden en emoties tentoongesteld zijn. De Echte Amerikanen in *American Pie* zijn eveneens in een weerloos moment gevangen:

‘Al zijn het geen echte foto’s, maar nauwelijks bewegende videobeelden vermomd als foto – compleet met de flits-bij-daglicht van Dijkstra. De portretten delen het beeld met Madonna en ze stelen de show: de twee zusjes in bikini in de tuin, de zwangere jonge vrouw, het armoedige blanke stel.’⁶

American Pie en de bijbehorende clip werden in de uitvoering van Madonna een hit. In veel landen bereikte het nummer de eerste plaats in de muziekhitlijsten. Volgens Carvalho is dit succes te verklaren doordat niemand beter weet wat hot, hip en happening is dan Madonna.⁷ De popjournaliste doelt hiermee zodoende op Dijkstra en schrijft het succes van de clip *American Pie* niet toe aan de typische *American Pie*, maar aan de ‘hippe, hotte, Hollandse koek.’⁸ Al is de clip van Madonna (evenals de recensie van Carvalho) uit 2000, dit betekent

⁴ Hester Carvalho, ‘Boterkoek’, in: *NRC – Cultureel Supplement* 17 maart 2000.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

niet dat Dijkstra tegenwoordig aan populariteit heeft ingeboet. Op het moment van schrijven (oktober 2012), wordt in het Solomon R. Guggenheim Museum een solotentoonstelling met een overzicht van Dijkstra's werk getoond wat het nationale en internationale succes van de hedendaagse Nederlandse fotografie kan onderschrijven.⁹

Diverse Hollandse fotografen als Anton Corbijn (1955), Rineke Dijkstra, Inez van Lamsweerde (1963)/ Vinoodh Matadin (1961), Bertien van Manen (1942) en Erwin Olaf (1959) zijn internationaal erkend als topfotografen.¹⁰ Een jongere generatie Nederlandse fotografen als Melanie Bonajo (1978), Kim Bouvy (1974), Wytke van Keulen (1982) volgt hen in nationaal en internationaal succes.¹¹ Dit succes bevraagt het karakter van de fotografie en het fotografische klimaat in Nederland.¹² Waardoor is Nederlandse fotografie nationaal en internationaal succesvol? Bestaat er zoiets als een Nederlandse identiteit in de hedendaagse Nederlandse fotografie?¹³

Om antwoord te kunnen geven op deze vraag moet er worden teruggekeken op de nationale geschiedenis van fotografie vanuit het perspectief van de hedendaagse fotografie in Nederland, waarin bepaalde ontwikkelingen en thema's opvallen.¹⁴ Ontwikkelingen als de vorming van de geësceneerde fotografie in de jaren tachtig, de innovatie binnen de documentaire fotografie, de herleving van klassieke genres als het portret en het landschap in de jaren negentig, het mengen van diverse stijlen en technieken en de groeiende infrastructuur vanaf de eeuwwisseling zijn van belang geweest voor de bloei van de hedendaagse Nederlandse fotografie. Deze veranderingen en ontwikkelingen waren, en zijn, nauw met elkaar verweven en zetten zich voort in de 21^{ste} eeuw.¹⁵

⁹ Annet Maseland, 'Dutch Photography. Nederlandse Fotografie scoort over de grens', in: *Raw Photomagazine* 1 (2012), p. 58.

¹⁰ Flip Bool, Mattie Boom, Frits Gierstberg e.a. (red.), *Dutch Eyes. A Critical History of Photography in the Netherlands*, Zwolle 2007, p. 12.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

¹³ Annet Maseland, 'Dutch Photography. Nederlandse Fotografie scoort over de grens', in: *Raw Photomagazine* 1 (2012), p. 58.

¹⁴ Flip Bool, Mattie Boom, Frits Gierstberg e.a. (red.), *Dutch Eyes. A Critical History of Photography in the Netherlands*, Zwolle 2007, p. 12.

¹⁵ Ibidem.

In de jaren tachtig brak het postmodernisme met het geloof in de werkelijkheid: kunstenaars wilden niet langer de realiteit zo goed mogelijk nabootsen, maar de toeschouwer met een kunstmatige werkelijkheid verrassen en zijn verwachtingspatroon doorbreken. In de fotografie betekende dit dat de camera niet langer de alledaagse buitenwereld vastlegde, maar een constructie die door de fotograaf zelf was opgebouwd in zijn studio: van decoratieve stillevens tot theatrale voorstellingen met aangeklede modellen.¹⁶ De term geënceneerde fotografie is over het algemeen gesproken van toepassing op deze vorm van fotografie en zegevierde in de jaren tachtig vooral in Nederland.

Voor de ontwikkeling van de geënceneerde fotografie in Nederland vormde Rotterdam een belangrijk centrum. Aldaar kwamen diverse Nederlandse fotografen samen die zich graag lieten voorstaan op een realistische aanpak. De Nederlandse geënceneerde fotografie bracht fotografen voort als Rommert Boonstra (1942), Gerard Hadders (1954), Gérald van der Knaap (1959) en Ton Zwerver (1951). Het geënceneerd werk van onder meer deze fotografen werd vanaf de jaren tachtig steeds vaker opgenomen in de context van de beeldende kunst: deze opname was voor de jaren tachtig nog vrij onbekend en daarom erg bijzonder.¹⁷ Nederlandse geënceneerde fotografie speelde daarmee een belangrijke rol in de musealisering van fotografie.

In de jaren negentig werd de ingegane weg door de Nederlandse geënceneerde fotografen voortgezet. Diverse technologische ontwikkelingen als de digitalisering van fotografie, maakten het voor fotografen eenvoudiger om de werkelijkheid te manipuleren.¹⁸ In deze jaren volgde echter ook een tegenreactie in Nederland. Weg van het theater en de verkleedpartijen, koos een jongere generatie Nederlandse documentaire fotografen ervoor om de werkelijkheid te gaan weergeven, voor zover dat mogelijk was. Deze fotografen toonden een interesse in ouderwetse afdruktechnieken en technische camera's. Hun belangstelling daarin is onder meer te danken aan hun afkeer tegen de technologische ontwikkelingen op fotografisch gebied.¹⁹ Tevens drukten zij hun foto's in kleur en op groot formaat af: deze beide technieken waren voorheen voorbehouden aan de reclame- en geënceneerde fotografie. Deze technieken waren dan ook revolutionair en vernieuwend in de documentaire fotografie. Die vernieuwde Nederlandse documentaire fotografie maakte in zowel de nationale als de internationale museale omgeving haar intrede en zou enkele jaren later één van de meest voorkomende vormen van fotografie in het beeldende kunstcircuit zijn.

¹⁶ Rommert Boonstra e.a., *Beyond Photography. Photography and Imagination*, Antwerpen 2008, p. 16.

¹⁷ Martine Derks, *Stilte in de o.t.t. Over de rol van Rineke Dijkstra in de Nederlandse fotografie vanaf de jaren negentig*, Utrecht 2006, p. 40.

¹⁸ Idem, pp. 15 – 17.

¹⁹ Idem, p. 22.

²⁰ Flip Bool, Mattie Boom, Frits Gierstberg e.a. (red.), *Dutch Eyes. A Critical History of Photography in the Netherlands*, Zwolle 2007, p. 26.

Klassieke genres als het portret en het landschap speelden eveneens een belangrijke rol in de ontwikkelingen die de Nederlandse fotografie, met name in de Nederlandse documentaire fotografie, onderging in de jaren negentig.²⁰ De Nederlandse fotografen die zich in de jaren negentig gingen concentreren op het portret besteedden veel aandacht aan het lot van het individu. Hun werk is in lijn met de ontwikkeling, de ontwikkeling waarin identiteit een belangrijke rol ging spelen, die de internationale portretfotografie gekarakteriseerd heeft sinds de jaren negentig. De foto's die gemaakt zijn door Nederlandse portretfotografen, tonen echter over het algemeen gesproken een meer empathisch en minder hard documentair karakter. Die menselijke aanpak van portretteren wordt vaak door zowel het binnen- als het buitenland beschouwd als een sterke Nederlandse traditie.²¹ Voornamelijk veel Nederlandse vrouwelijke portretfotografen als Céline van Balen (1965), Rineke Dijkstra en Hellen van Meene (1972) hebben zich gespecialiseerd in dit genre.

In de jaren negentig ontstond er vanuit de Nederlandse fotografie een hernieuwde interesse in het landschap. Die belangstelling kwam onder meer voort uit een groeiende bewustwording van de discrepantie tussen het traditionele, collectief gekoesterde beeld van het Nederlandse landschap en de realiteit van het zich snel veranderende land.²² Het werk van Nederlandse landschapsfotografen als Theo Baart (1957), Wout Berger (1941), Bas Princen (1975) en Siebe Swart (1957) zijn representatief voor deze ontwikkeling. De foto's van Nederlandse fotografen die zich richten op het leven en veranderingen in de stedelijke omgeving als Hans Aarsman (1951), Nico Bick (1964), Hans Eijkelboom (1949) en Otto Snoek (1966) liggen eveneens in de lijn van deze ontwikkeling. Het werk van deze fotografen werd in veel nationale en internationale musea geëxposeerd.

Een ander benoemenswaardige ontwikkeling in de fotografie in Nederland is het schijnbaar onproblematisch mengen van verschillende genres en technieken.²³ Stonden in de jaren negentig de enscenerende en de documentair werkende fotograaf bijvoorbeeld nog lijnrecht tegenover elkaar, vanaf de eeuwwisseling zijn de grenzen tussen deze twee aan het vervagen. Steeds vaker hanteert de geënceneerde fotograaf technieken uit de documentaire fotografie en andersom. Een goed voorbeeld hiervan is de Nederlandse fotograaf Frank van der Salm (1964) die de stedelijke omgeving in detail vastlegt maar die wereld weer bewerkt met zijn technische camera.

²¹ Ibidem.

²² Frits Gierstberg, 'Hollandse Renaissance', 2006. Via:
<<http://www.nederlandsfotomuseum.nl/content/view/171/184/lang,nl/>> (17 oktober 2012).

²³ Flip Bool, Mattie Boom, Frits Gierstberg e.a. (red.), *Dutch Eyes. A Critical History of Photography in the Netherlands*, Zwolle 2007, p. 27.

²⁴ Frits Gierstberg, 'Hollandse Renaissance', 2006. Via:
<<http://www.nederlandsfotomuseum.nl/content/view/171/184/lang,nl/>> (17 oktober 2012).

Bovendien maken veel jonge fotografen voor hun uiteenlopende opdrachtgevers portretten, modefoto's, landschapsopnamen, architectuurfoto's of een enkele reportage en mengen dat zonder enig probleem in tentoonstellingen en publicaties met zowel hun autonome of vrije artistieke werk en zelfs met hun privéfoto's. Nu, meer dan ooit, vervagen de grenzen tussen analoog en digitaal, tussen kunst en commercie, tussen documentaire-, artistieke fotografie en reclamebeelden, uitmondend in een meer hybride fotografische productie, die tegenwoordig tot het domein van de beeldende kunst wordt gerekend. Alles kan, alles wordt gedaan, alles wordt serieus genomen. In vergelijking met het buitenland lijkt dit fenomeen in Nederland sterk ontwikkeld.²⁴

In de jaren negentig was fotografie dan ook niet meer weg te denken uit de beeldende kunst in zowel Nederland als in het buitenland. Sinds het nieuwe millennium is de term 'fotografiehausa' veelvuldig gevallen. Naast de opkomst van het medium in de context van de beeldende kunst in de jaren tachtig, geven de veel nieuwe fotografische initiatieven, die elkaar sinds de eeuwwisseling opvolgen, onder meer blijk van de betekenisgeving aan dit medium.²⁵ Dit is een internationale ontwikkeling, maar is opmerkelijk van toepassing in Nederland. Sinds het jaar 2000 zijn er in Nederland veel instellingen als het Nederlands Fotomuseum te Rotterdam, het Fotomuseum Amsterdam (FOAM), het Fotomuseum Den Haag en het Huis Marseille te Amsterdam, diverse galeries en festivals actief die zich gespecialiseerd hebben in fotografie. Zij verbeterden de infrastructuur van de fotografie in Nederland. Mede hierdoor ontstond in de jaren negentig een context die de bloei van de hedendaagse Nederlandse fotografie stimuleerde in zowel binnen- als buitenland.

Onderzoeksvraag

Eerder is de vraag gesteld of er een Nederlandse identiteit bestaat in de hedendaagse Nederlandse fotografie. Hierop is antwoord geprobeerd te geven vanuit diverse ontwikkelingen die de hedendaagse (Nederlandse) fotografie zouden kenmerken. Is er met deze ontwikkelingen echter sprake van een Nederlandse fotografische identiteit? Zijn deze tendensen daadwerkelijk typisch Nederlands en wat zou hen typisch Nederlands maken? Als er bovendien een Nederlandse fotografische identiteit zou bestaan, zou die identiteit zowel door het binnen- als door het buitenland gezien worden? Al deze vragen hebben geleid tot de volgende onderzoeksvraag:

Zien het binnen- en buitenland een Nederlandse identiteit in de hedendaagse Nederlandse fotografie? Zo ja, hoe ziet die Nederlandse identiteit in de hedendaagse Nederlandse fotografie er volgens het binnen- en buitenland uit?

Onderzoeksmethode

Om mijn onderzoeksvraag te beantwoorden, ga ik zowel binnen- als buitenlands receptieonderzoek plegen naar drie hedendaagse Nederlandse fotografen, Céline van Balen, Rineke Dijkstra en Frank van der Salm, in dit onderzoek gepresenteerd op alfabetische volgorde, die succesvol zijn in binnen- en buitenland. Per casestudy wordt binnen- en buitenlands receptieonderzoek gepleegd, dat bestaat uit nationale en internationale recensies en besprekingen van haar/ zijn werk en tentoonstellingen. Zowel de binnen- als de buitenlandse recensies zijn afkomstig uit persmappen die vormgegeven zijn door de

²⁵ Martine Derks, *Stilte in de o.t.t. Over de rol van Rineke Dijkstra in de Nederlandse fotografie vanaf de jaren negentig*, Utrecht 2006, p. 43.

Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) te Den Haag, de bibliotheek van het Fotomuseum te Rotterdam, archieven op de websites van kranten en musea.

De reden dat ik voor receptieonderzoek naar drie casestudies heb gekozen, is omdat er in eerdere literatuur als het Nederlandse fotogeschiedenisboek *Dutch Eyes* (2007) nog geen onderzoek is gedaan naar specifieke fotografen. Veel Nederlandse fotografen worden samengenomen, en vaak niet apart besproken. Bovendien bestaat een bespreking van fotografen dikwijls uit hun werk. Ik ben echter van mening dat er meer informatie over een Nederlandse fotografische identiteit gewonnen kan worden als er zowel nationaal als internationaal receptieonderzoek gepleegd wordt waardoor het vaststellen van een identiteit plausibeler wordt.

Verantwoording casestudies

Een ontwikkeling in de fotografie die vaak als typisch Nederlands wordt beschouwd, is de wederopbloei en vernieuwing van portretfotografie en de daarbijbehorende opkomst van Nederlandse vrouwelijke portretfotografen. Wat onderscheidt Nederlandse portretfotografie van internationale portretfotografie en hoe is de opkomst van vrouwelijke fotografen te verklaren? Hebben deze Nederlandse fotografes dezelfde achtergrond en werkwijze of verschillen zij juist van elkaar? Om deze vragen te kunnen beantwoorden, heb ik gebruik gemaakt van receptieonderzoek naar twee Nederlandse (documentaire) portretfotografes, Céline van Balen en Rineke Dijkstra. Door de keuze van twee fotografes kan ik een vergelijking maken en op basis daarvan een conclusie trekken. Nog een Nederlandse fotografische ontwikkeling is te vinden in het mengen van diverse stijlen en technieken. Al eerder is Nederlands fotograaf Frank van der Salm in dit verband genoemd. Ik wil zijn werk en receptie over zijn werk nader onderzoeken en ontdekken wat de ontwikkeling van diversiteit typisch Nederlands zou maken.

Opbouw scriptie

Voordat een antwoord op de onderzoeksvraag gegeven kan worden, is het relevant eerst na te gaan welke belangrijke ontwikkelingen zich in zowel de internationale als in de Nederlandse fotografie hebben voorgedaan en gaande zijn. Op die manier kan er een duidelijk onderscheid worden gemaakt tussen internationale en Nederlandse fotografie.

Hoofdstuk één is een grove behandeling van de geschiedenis en de ontwikkeling van Nederlandse fotografie. Ik heb gekozen voor belangrijke ontwikkelingen die mij helpen antwoord te geven op de onderzoeksvraag. Zo begin ik met de eerste Nederlandse fotografen: Eduard Isaac Asser (1809 – 1894) en Jacob Olie Jbz. (1834 – 1905). Ik behandel Asser en Olie vrij uitgebreid omdat zij als eerste Nederlandse fotografen twee genres, het portret en het landschap, beoefenden. Beide genres spelen in de hedendaagse Nederlandse fotografie nog steeds een belangrijke rol. Bovendien zal ik een relevante stroming in zowel de binnenlandse - als buitenlandse fotografie bespreken: het picturalisme. De picturalisten streden voor de acceptatie van fotografie als kunstvorm. Daarnaast maak ik duidelijk welk eigen kenmerk het picturalisme in Nederland had.

Vervolgens komt Nederlandse fotografie voor en tijdens de Tweede Wereldoorlog aan bod. In deze tijden speelde fotografie een belangrijke rol in het verzet, en waren genres als het portret en het landschap van ondergeschikt belang. Daarna leg ik de situatie na de Tweede Wereldoorlog uit: fotografie werd na de oorlog slechts ingezet als een objectieve documentatievorm van de wederopbouw. De jaren tachtig kenmerkten zich voornamelijk door geënceneerde fotografie waarin de werkelijkheid gemanipuleer werd. Vanaf de jaren negentig voerde echter de documentaire fotografie met genres als het portret en het landschap de boventoon.

Vanaf de 21^{ste} eeuw kwamen er ook steeds meer musea, galeries, culturele instellingen, opleidingen en boeken die speciaal gericht zijn op (Nederlandse) fotografie waardoor er een levendige infrastructuur rondom (Nederlandse) fotografie ontstond. In dit hoofdstuk is er gebruik gemaakt van literatuur als *Dutch Eyes* (2007) en *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen* (vanaf 1997) om deze ontwikkelingen binnen Nederlandse fotografie te bespreken. Voor het beschrijven van stromingen als het picturalisme en Nieuwe Fotografie zijn onder andere boeken als de tentoonstellingscatalogus *In atmosferisch licht* (2010) en *De Nieuwe Fotografie in Nederland* (1989) van belang geweest. Voor internationale ontwikkelingen in de fotografie is literatuur als *Photography: A Critical Introduction Third Edition* (2004) gebruikt. Ik heb de keuze gemaakt voor literatuur waarin internationale ontwikkelingen in fotografie en fotografie als geheel worden behandeld.

Het tweede hoofdstuk is bedoeld om de ontwikkelingen vanaf de jaren negentig zoals de interesse in identiteit in fotografie, de opkomst van de infrastructuur in en de diversiteit in de hedendaagse Nederlandse fotografie, die behandeld zijn in deze inleiding en in hoofdstuk één, verder toe te lichten en een zo volledig mogelijk beeld te schetsen van een Nederlandse identiteit in Nederlandse fotografie. Bovendien komen verschillende visies van critici, fotografen, galeriehouders en museumdirecteuren daarin aan bod. Zijn de besproken ontwikkelingen typisch Nederlands en wat maakt hen Nederlands? Dit hoofdstuk is tevens bedoeld om het werk en het receptieonderzoek van de drie casestudies beter te kunnen duiden en te vergelijken.

In de volgende drie hoofdstukken, waarin de casestudies Céline van Balen, Rineke Dijkstra en Frank van der Salm, naar voren komen, probeer ik een link te leggen met de geschiedenis en ontwikkeling van de Nederlandse fotografie en haar identiteit. Gelden die internationale en nationale kenmerken die in hoofdstuk twee zijn besproken ook voor deze drie fotografen of hebben zij een eigen identiteit? Elk hoofdstuk van een casestudy begint met een korte biografie en uitleg van het werk van de fotografen. Vervolgens is er telkens een paragraaf gewijd aan binnenlands en buitenlands receptieonderzoek.

In de conclusie probeer ik een antwoord te geven op de vraag of zowel het binnenland als het buitenland een bepaalde Nederlandse identiteit in de hedendaagse Nederlandse fotografie zien en wat die identiteit volgens hen dan is. Hier breng ik alle hoofdstukken samen. Overigens moet vermeld worden dat in de scriptie afbeeldingen niet in de hoofdstukken weergegeven zijn, maar in een afbeeldingenlijst die na de conclusie te vinden is. In dit onderzoek is gebruik gemaakt van diverse literatuur: een volledig overzicht zal gegeven worden in de literatuurlijst. Voor de volledigheid is er van elke fotograaf in een aparte bijlage een expositiegeschiedenis opgenomen.

Met mijn onderzoek over een Nederlandse identiteit in de hedendaagse Nederlandse fotografie hoop ik een bijdrage te kunnen leveren aan de huidige zoektocht naar de Nederlandse identiteit en een verklaring te geven voor het huidige succes van de Nederlandse fotografie. Wie weet ontdek ik dat speciale ingrediënt dat het Nederlandse koekje klaarblijkelijk zo lekker maakt...

Hoofdstuk 1: Nederlandse fotografie: Geschiedenis en ontwikkeling

In 1839 vond de Franse schilder en uitvinder Louis Jacques Mandé Daguerre (1787 – 1851), de daguerreotypie uit.²⁶ Met de daguerreotypie konden voor het eerst op grote schaal foto's gemaakt en ontwikkeld worden: deze foto's waren echter geen exacte kopie van het origineel. In 1841 ontstond in Engeland via de calotypie ofwel de Talbottypie, ontwikkeld door de Engelse uitvinder William Henry Fox Talbot (1800 – 1877), de mogelijkheid om negatieven te maken waardoor exacte kopieën van het origineel gemaakt konden worden.²⁷

Frankrijk en Engeland hebben zodoende een belangrijke rol gespeeld in de ontwikkeling van fotografie: aldaar werden verscheidene fotografische ontdekkingen gedaan, was de grootste markt voor fotografie en waren de meeste fotografen actief. Nederland heeft relatief weinig bijgedragen aan de vele uitvindingen die de geschiedenis van fotografie in de negentiende eeuw karakteriseerden. De kennis over fotografie en de producten ervan werden geïmporteerd uit landen als Frankrijk en Engeland. Er waren wel twee uitzonderingen in Nederland: advocaat Eduard Isaac Asser en theoloog Abraham Dirk Loman (1823-1897).²⁸

Vanaf 1842, toen de daguerreotypie en Talbottypie net op de markt waren, ging Eduard Isaac Asser met fotografie experimenteren. Vanaf 1857 verlegde hij zijn aandacht steeds meer op de uitvinding en verbetering van het fotolithografisch procedé, dat bekend is geworden onder de naam *Procedé Asser*.²⁹ Dit was een procedé om kleine structuren aan te maken voor bijvoorbeeld een printplaat. De techniek bestond erin om eerst een zogenaamd masker aan te maken, waarop de structuur al dan niet vergroot stond, en door belichting werd de structuur met een objectief afgebeeld op een fotogevoelige laag. Twee jaar later, in 1859, verkreeg Asser een Belgisch octrooi en Franse en Engelse patenten op zijn procedé. Licenties op zijn methode werden echter niet verkocht.³⁰

Abraham Dirk Loman ontwikkelde in 1889 een reflexcamera met een zogenaamde gordijnsluiters: de *Holland Reflex*. Met deze camera was het mogelijk om de compositie en scherpte exacter te bepalen dan met een daguerreotypie en Talbottypie het geval was. Loman verwierf in Duitsland patent op dit type camera. Een Engels patent werd een maand later verkregen en een jaar later in Frankrijk.³¹

²⁶ Liz Wells, *Photography: A Critical Introduction Third Edition*, Londen/ New York 2004, p. 49.

²⁷ Aaron Scharf, *Uit de geschiedenis van de fotografie, een verzameling van woorden en beelden beschreven en samengesteld door Aaron Scharf*, Amsterdam/ Brussel 1980, p. 14.

²⁸ Flip Bool, Mattie Boom, Frits Gierstberg e.a. (red.), *Dutch Eyes. A Critical History of Photography in the Netherlands*, Amsterdam 2007, pp. 58 – 59.

²⁹ Ingeborg Th. Leijerzapf (red.), *Geschiedenis van de Nederlandse Fotografie in monografieën en thema-artikelen*, Alphen aan den Rijn 1997, p. 1.

³⁰ Idem, p. 2.

³¹ *Nederlandse Camera* < <http://www.nederlandsecamera.nl/loman-info.html> > (9 juli 2012).

§1.1: De eerste Nederlandse fotografen

Eén van de eerste Nederlandse fotografen was de Amsterdamse schilder en handelaar in kunstartikelen, Christiaan Julius Lodewijk Portman (1799 - 1868). Portman vertaalde de handleiding van de daguerreotypie in het Nederlands en schafte in september 1839 een daguerreotypie-uitrusting aan waarmee hij foto's maakte. De huidige verblijfplaats van Portmans daguerreotypieën is onbekend. Slechts berichten in Nederlandse kranten en tijdschriften als het *Nederlandsch Magazijn* en een door Portman zelf geschreven brief getuigen van zijn fotografische activiteiten.³²

Na Portman bleef het een aantal jaar stil in de Nederlandse fotografie tot aan 1842. Vanaf toen verschenen er langzaamaan rondreizende fotografen in Nederland. Tot 1850 waren dit voornamelijk fotografen die geen thuisbasis opbouwden, maar van stad tot stad in Nederland reisden. Aan hun namen te zien, waren de meesten van hen afkomstig uit Frankrijk en België. Eén van de bekendste onder hen was Édouard François (1886 - ?) die met zijn naam suggereerde dat hij Frans was. Een paar jaar geleden is echter ontdekt dat hij een Nederlander was, geboren in Amsterdam met de Nederlandse naam Eduard de Prouw. Het pseudoniem zal bedoeld zijn om meer klanten aan te trekken door te pretenderen dat hij Frans was. Hij fotografeerde tussen 1842 en 1860 in Amsterdam. Nadat de daguerreotypie van het toneel verdween, verdween François ofwel De Prouw eveneens.³³

Er is maar weinig bekend over andere fotografen in Nederland uit die tijd. De enige twee Nederlandse fotografen waar informatie over beschikbaar is, zijn twee amateurfotografen uit Amsterdam: de eerdergenoemde Eduard Asser en Jacob Olie Jbz.

Asser heeft ruim veertien daguerreotypieën, 200 negatieven, zoutprints en fotolithografen gemaakt en bewaard. Asser was in eerste instantie, net als veel vroege fotografen, een schilder: vanaf zeer jonge leeftijd kreeg hij les in tekenen en schilderen. Hij volgde vanaf 1829 lessen bij de Nederlandse historie- en portretschilder Jan Adam Kruseman (1804 – 1862). Kruseman was in zijn tijd een geliefd portretschilder van de Hollandse gegoede burgerij. Hij besteedde veel aandacht aan de weergave van de attributen van maatschappelijke welstand als modieuze kapsels, kanten accessoires en luifelhoeden. Evenals zijn leermeester ging Assers voorkeur uit naar het portretschilderen. In Assers fotografisch oeuvre kwam die aandacht voor het portret en de compositie daarin terug.³⁴

De Amsterdamse fotograaf liet op de zolder van zijn huis aan de Singel een studio inrichten, waar hij zijn modellen, als zijn echtgenote, liet poseren en fotografeerde. Hij maakte gebruik van het licht dat van bovenaf viel en van een neutrale achtergrond waarmee hij de ruimtelijkheid van de vormen accentueerde. De nadruk lag op de houding en de kleding, maar de grootste aandacht ging uit naar de uitdrukking van het gezicht. De gezichten op de portretten toonden een sterke expressie waarbij minder aandacht was gelegd op het

³² Flip Bool, Mattie Boom, Frits Gierstberg e.a. (red.), *Dutch Eyes, A Critical History of Photography in the Netherlands*, Amsterdam 2007, p. 60.

Het tijdschrift het *Nederlandsch Magazijn*, ter verspreiding van nuttige kundigheden verscheen in de negentiende eeuw elke week en bestond uit ongeveer acht bladzijden. Het blad had geen echte omslagen, maar het artikel op de eerste pagina werd gesierd met een aantrekkelijke illustratie.

³³ Ibidem.

³⁴ Ingeborg Th. Leijerzapf (red.), *Geschiedenis van de Nederlandse Fotografie in monografieën en thema-artikelen*, Alphen aan den Rijn 1997, pp. 1 - 3.

uiterlijk en de status van het model. Dit was overigens in tegenstelling tot zijn leermeester Kruseman die in zijn portretschilderingen de nadruk juist legde op de attributen en de status van zijn modellen.³⁵

Asser was ook één van de eerste Nederlanders die zichzelf fotografeerde. Hij maakte van 1845 tot 1855 een reeks van zes opnamen van zichzelf in verschillende gemoedstoestanden die hij eronder beschreef. Asser gaf op de titelpagina van de reeks aan dat het een fotografische autobiografie betrof: een zelfonderzoek. In één opname was Asser te zien van voren waarin zijn houding en uitdrukking hetzelfde waren: *Autre déclaration non moins sincère*. Op het volgende portret trok hij verschrikt zijn wenkbrauwen op: *Effrayé de tant de déclarations et de tant de perfidies*. De vijfde foto, *Etat maladif – conséquence* – getiteld, toonde het effect van schrik.³⁶ (zie afb. 2)

Niet alleen portretten maakten deel uit van het oeuvre van Asser: het stadsgezicht was tevens een terugkerend thema in het werk van de fotograaf. De vroegst overgebleven bewaarde foto's van Amsterdam en Haarlem zijn van Assers hand. Asser is één van de weinig vroege Nederlandse fotografen die een groot en veelzijdig oeuvre heeft nagelaten.³⁷

De architect, graveerder en tekenleraar, Jacob Olie Jbz, heeft tussen 1861 en 1864 meer dan 400 foto's in de vorm van zoutprints, negatieven en albumprints gemaakt. Er is niets bekend over de opleiding van Olie in fotografische technieken. Hoe hij met fotografie in aanraking is gekomen, is tevens onduidelijk. Wel was Olie door zijn opleiding tot bouwkundig tekenaar, vertrouwd met het weergeven van perspectivische ruimtelijkheid, met het maken van een goede compositie en het kiezen van een doelmatig standpunt.³⁸

Olie begon met het maken van portretten, veelal van familie en vrienden. Hij had, net als Asser, zelf twee studio's ingericht in de tuin achter zijn huis in Amsterdam. In tegenstelling tot Asser maakte Olie wel gebruik van diverse attributen. Een tafeltje, een stoeltje en een vaas met bloemen bijvoorbeeld moesten een huiskamer suggereren. Olie maakte ook portretten op straat, meestal groepsportretten van kennissen, burens of kinderen uit de buurt.³⁹

Later maakte hij opnamen van bouwputten, grachten, straathoekjes, werkplaatsen en huizen in zijn geboortestad Amsterdam die hij vastlegde met zijn zelfgemaakte camera. Enige jaren daarna, van 1890 – 1904, fotografeerde hij landschappen en boerderijen rondom de stad en in de provincie. Olie's oeuvre valt te omschrijven als een topografische fotografie van Amsterdam en omgeving. (zie afb. 3) De architectuur van de stad en de mens die daarin woont en er de sfeer in aanbrengt, hadden zijn voornaamste belangstelling. Een steeds terugkomend thema waren de veranderingen die plaatsvonden in de stad. Olie fotografeerde stedelijke transformaties als het dempen van de grachten, verbreding van kades, de bouw van

³⁵ Idem, p. 3.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Idem, p. 8.

³⁸ Idem, p. 3.

³⁹ Ibidem.

de eerste grote warenhuizen en kantoren.⁴⁰ (zie afb. 4) Het fotografisch oeuvre van Jacob Olie heeft in zijn tijd geen publieke aandacht gehad. Tegenwoordig is zijn werk een belangrijke bron voor divers historisch onderzoek.⁴¹

Het aantal professionele en amateurfotografen groeide na Asser en Olie in de late negentiende eeuw in zowel Nederland als in het buitenland door diverse verbeteringen en vereenvoudigingen van fotografie.

§1.2: Nederlandse fotografie in de late negentiende en vroege twintigste eeuw

In de late negentiende eeuw werd de techniek van fotografie verbeterd en vereenvoudigd: deze ontwikkelingen vonden voornamelijk plaats in Frankrijk en Engeland. Zo werden in Frankrijk in 1854 zoutprints en daguerreotypieën vervangen door papieren albumprints die cartes-de-visite werden genoemd.⁴² De carte-de-visite was goedkoper dan de daguerreotypie omdat in één keer meerdere en kleinere afbeeldingen, veelal portretten, op het papier gemaakt konden worden. De lage prijs van de carte-de-visite bood mensen uit meerdere klassen de mogelijkheid om zich te laten portretteren.⁴³ In Frankrijk en Engeland werd de carte-de-visite geliefd onder vele lagen van de bevolking. Ook in Nederland bleef het succes van de Franse uitvinding niet uit. Het aantal portretten binnen de Nederlandse fotografie nam in de negentiende eeuw met de komst van de carte-de-visite sterk toe.⁴⁴

Het portret was in de negentiende eeuw reeds een geliefd genre binnen de Nederlandse kunst. Die voorkeur voor het portret kwam grotendeels voort uit het overwicht van het protestantisme in de 17^{de}-eeuwse Nederlandse schilderkunst.

‘We remember that in the Netherlands, where the tradition of good craftsmanship was so strong, painters had to concentrate on certain branches of painting to which there was no objection on religious grounds. The most important of these branches that could continue in a Protestant community, [...], was portrait painting.’⁴⁵

Ondanks dat in de negentiende eeuw de overhand van het protestantisme afnam, bleef het portret een belangrijke rol spelen in de Nederlandse schilderkunst. De 19^{de}-eeuwse Hollandse fotografie stond tevens in het teken van het portret, met name het portret op de carte-de-visite. Dit genre van het fotografisch Nederlandse portret kende echter geen specialisatie: veel

⁴⁰ Idem, p. 5.

⁴¹ Idem, p. 6.

⁴² Liz Wells, *Photography: A Critical Introduction Third Edition*, Londen/ New York 2004, p. 128.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Flip Bool, Mattie Boom, Frits Gierstberg e.a. (red.), *Dutch Eyes. A Critical History of Photography in the Netherlands*, Amsterdam 2007, pp. 64 – 66.

⁴⁵ Ernst H. Gombrich, *The Story of Art*, Londen 1989, (1956), p. 310.

portretten oogden hetzelfde.⁴⁶ De poses, de kleding en het interieur binnen de portretten kwamen herhaaldelijk overeen. Geportretteerden zaten regelmatig op een grote stoel tegen een effen achtergrond. Ze werden volledig of van aan de borst op gefotografeerd en belicht met het licht dat viel vanuit een raam. Door die overeenkomstige manier van portretteren waren er geen sociale verschillen te herkennen tussen personen op de portretten. Bovendien betekende de identieke wijze van portretteren dat er weinig onderscheid bestond tussen amateur- en professionele fotografen.⁴⁷

Fotografie als kunstvorm: het picturalisme

Veel Nederlanders zagen fotografie slechts als een nieuwe technologie en niet als een kunstvorm. Een kijk op fotografie die niet alleen in Nederland werd ervaren, maar ook in de rest van de wereld.⁴⁸ Die situatie werd echter aan het einde van de negentiende eeuw door een groeiende groep fotografen wereldwijd als te beperkt ervaren. Die groep van fotografen werd de picturalisten genoemd. Het picturalisme was de eerste internationale stroming waarbij fotografie als een op zichzelf staande kunstvorm werd gezien.⁴⁹

De term picturalisme, wat schilderachtig betekent, was afkomstig uit Engeland, waar het voor het eerst voorkwam in het essay 'Pictorial Effect in Photography' (1868) van Engels fotograaf Henry Peach Robinson (1830 – 1901) die zich vanaf 1864 volledig op kunstzinnige fotografie was gaan richten.⁵⁰ In zijn essay adviseerde Robinson fotografen terug te gaan naar de regels van de schilderkunst, met name de regels van de impressionistische schilderkunst. In het Impressionisme werd het onmiddellijke beeld weergegeven van het waargenomene zoals het zich op dat moment toonde. Het beeld was een uitdrukking van de atmosfeer en stemming,

⁴⁶ Flip Bool, Mattie Boom, Frits Gierstberg e.a. (red.), *Dutch Eyes. A Critical History of Photography in the Netherlands*, Amsterdam 2007, pp. 64- 66.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Liz Wells, *Photography: A Critical Introduction Third Edition*, Londen/ New York 2004, pp. 12-13.

⁴⁹ Maartje van den Heuvel, Janrense Boonstra & Jan van Dijk, tent. cat. *In atmosferisch licht, Picturalisme in de Nederlandse fotografie 1890-1925/ In Atmospheric Light, Pictorialism in Dutch Photography 1890-1925*, Amsterdam (Rembrandthuis) 2010, p. 11.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ernst H. Gombrich, *The Story of Art*, New York 1995, pp. 519-527.

waarbij geen fijne en duidelijke afgelijnde tekeningen van de voorwerpen zichtbaar waren.⁵¹

In de picturalistische fotografie werd het uitdrukken van atmosfeer en stemming eveneens een belangrijk streven. De kracht van een artistieke foto lag volgens Robinson niet in het realistisch weergeven van bijvoorbeeld een landschap, maar in het illustreren van een idee of een emotie die veroorzaakt werd door de natuur. Robinson formuleerde dit als volgt: 'There is no reason why this scene, if represented in photography, should be a mass of mere detail.'⁵² Het illustreren van een idee of een emotie werd vaak bereikt door foto's te maken in zwart-wit en met een onscherp of wazig beeld, wat vaak een impressionistisch effect gaf. Om zo'n effect te bereiken, werd gebruikt gemaakt van speciale filters en lenzen. De diverse technieken die de picturalisten gebruikten, waren de start van de fotomontage.⁵³

Binnen het picturalisme was sprake van een groot levendig internationale infrastructuur bestaande uit diverse netwerken van fotografieclubs, -verenigingen, tijdschriften, vakliteratuur en tentoonstellingen. Voor tentoonstellingen werd wereldwijd opgeroepen tot het inzenden van fotografiewerk, dat vervolgens door internationaal samengestelde jury's, vaak picturalistische fotografen, werd beoordeeld. Fotografen ontmoetten elkaar in het buitenland op tentoonstellingen en hielden vaak schriftelijk contact. Het picturalisme verspreidde zich op die manier vanuit Engeland naar Europa, en van daaruit naar Noord-Amerika, Australië en Japan.⁵⁴

In Nederland werd het picturalisme eveneens een toonaangevende stroming binnen de fotografie. Nederlandse fotografen bouwden daarbij voort op de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw. Stilleven van Willem Kalf (1619 – 1693) en landschappen in de stijl van Jacob van Ruisdael (1628 – 1682) verbeeldden zij opnieuw met fotografie.⁵⁵ Fotograaf Henri Berssenbrugge (1873 – 1959) bijvoorbeeld wist in zijn stadsgezichten van *Rotterdam* (ca. 1910), *Brugge* (1914) en *Naaldwijk* (1921), de subtiele combinatie van alledaagsheid en dezelfde compositie en ruimtelijke ordonnantie te bereiken die hij ook in de genrestukken en stadsgezichten van Nederlands schilder Johannes Vermeer (1632 – 1675) had

⁵² Henry Peach Robinson, 'Pictorial Effect in Photography', Londen 1893.

⁵³ Maartje van den Heuvel, Janrense Boonstra & Jan van Dijk, tent. cat. *In atmosferisch licht, Picturalisme in de Nederlandse fotografie 1890-1925/ In Atmospheric Light, Pictorialism in Dutch Photography 1890-1925*, Amsterdam (Rembrandthuis) 2010, p. 12.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Idem, p. 15.

⁵⁶ Ibidem.

gezien.⁵⁶ (zie afb. 5 en 6)

Vergeleken met het buitenland had het Nederlandse picturalisme echter ook nog een eigen kenmerk. Waar picturalisme uit andere landen de nadruk legde op landschappelijke en stedelijke foto's, was er bij de Nederlandse picturalisten een uitgesproken gebruik te zien van het realistische portret.⁵⁷ Een voorbeeld hiervan is het portret van een zekere heer Povel (?) uit 1921 door Nederlands portretfotograaf Jacob Merkelbach (1877 – 1942). De heer Povel stond natuurlijk en ontspannen op het portret, maar straalde wel een zekere voornaamheid uit door zijn pose en verzorgde uiterlijk. Zijn aanwezigheid werd geprononceerd door de schuine val van het licht op zijn hoofd, herhaald in de lichtstreep in de achtergrond, die zijn gezicht liet oplichten uit de verdere donkere omgeving. Het portret was in lijn met de sobere voornaamheid uit de zeventiende eeuw waarin de Amsterdamse regentenstand zich door Nederlandse schilders liet afbeelden.⁵⁸

§1.3: Vooroorlogse Nederlandse fotografie

Rond 1900 was het picturalisme in Nederland en in de rest van de wereld de meest dominante stroming in de fotografie. Ondanks dat het picturalisme van groot belang is geweest voor de acceptatie van fotografie als kunstvorm in zowel binnen- als buitenland, vond er echter aan het einde van de jaren twintig van de twintigste eeuw een ommekeer plaats in de Nederlandse fotografie. Een jongere generatie Nederlandse fotografen wilde de Nederlandse fotografie losmaken uit de conventies dat een foto geslaagder was naarmate zij meer leek op een romantisch schilderij of een impressionistische tekening.⁵⁹ Die beweging zou later de Nieuwe Fotografie gaan heten. Fotografen als Jan Kamman (1898 – 1983), Paul Schuitema (1897 – 1973) en Piet Zwart (1885 – 1977) waren belangrijke vertegenwoordigers binnen die Nieuwe Fotografie.⁶⁰ Zij wilden niet langer de schilderkunst imiteren, maar de camera gebruiken waar zij volgens hen goed in was: het maken van objectieve en haarscherpe beelden vol met details. Bovendien moest er niet gekeken worden naar wat was geweest, maar wat er zich op dat moment afspeelde. Dit hield in dat foto's werden genomen van machinale en alledaagse voorwerpen als gloeilampen en thermosflessen. Kamman en Schuitema toonden daarbij een voorkeur voor het weergeven van materialen als glas, metaal en porselein die bijzondere lichteffecten opleverden.⁶¹ Tevens hadden zij een voorliefde voor de strakke lijn en een filmische suggestie van beweging dat bereikt werd door de herhaling van identieke vormen.

De Nieuwe Fotografen daagden het begrip fotomontage bovendien verder uit en begonnen te experimenteren met extreem hoge en lage standpunten, close-ups, afsnijdingen,

⁵⁷ Idem, p. 16.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Kees Broos & Flip Bool, *De Nieuwe Fotografie in Nederland*, Amsterdam 1989, p. 11.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Idem, p. 12.

herhaling van vormen en patronen, optische vervorming, fotomontage, fotocollage en fotogram. Kamman verstond zelf onder Nieuwe Fotografie een complex van mogelijkheden, en niet zozeer een genre:

‘Moderne fotografie gooit alle aangeleerde conventionele begrippen van esthetica, alle vastgeroeste zienswijzen overboord. Haar consequentie is: elk ding op zijn meest karakteristieke wijze te zien in het geestelijk en maatschappelijk verband van den tijd...’⁶²

Het fotografiewerk van Schuitema en Zwart kreeg aandacht op een reeks internationale tentoonstellingen die gewijd was aan fotografie. Deze tentoonstellingen als *Gefesselter Blick* (1930) en *Das Lichtbild* (1929), vonden tot 1933 voornamelijk plaats in Duitsland.⁶³ In Duitsland was een gelijkwaardige stroming, het Neue Sehen genaamd. De fotografen van het Neue Sehen beoogden evenals de Nederlandse Nieuwe Fotografen ingeroeste opvattingen over compositie, standpunt, kadrering en belichting, ideeën die voornamelijk door de picturalisten waren opgelegd, te bevrijden en te vervangen door een dynamische houding die aansloot bij de technische vooruitgang van die tijd. In Duitsland was daarnaast eveneens veel aandacht voor het experimenteren met fotografie. Het foto-experiment kwam vanuit Duitsland in Nederland veelal in tijdschriften als *G-Zeitschrift für Gestaltung* (1923 – 1924) en het *Bauhaus Zeitschrift* (1926).⁶⁴

Nadat er in de jaren twintig een intensieve wisselwerking tussen Nederland en Duitsland was geweest, kon er na 1933, nadat Adolf Hitler (1889 – 1945) aan de macht kwam in Duitsland, alleen nog maar sprake zijn van eenrichtingsverkeer.⁶⁵ Opgejaagd door het nationaalsocialisme, zochten veel Duitse fotografen hun toevlucht in Nederland. Diverse gevluchte en Nederlandse fotografen, veelal uit de Nieuwe Fotografie, documenteerden tijdens de oorlog de Duitse bezetting als een vorm van verzet.⁶⁶

§1.4: Nederlandse fotografie na de Tweede Wereldoorlog

Fotografie had in de jaren na de Tweede Wereldoorlog, afgedaan als kunstvorm doordat het tijdens de oorlogsjaren slechts werd beschouwd als een medium voor de registratie van de werkelijkheid. In de jaren zestig en zeventig veranderde echter die houding tegenover fotografie. Veel nationale en internationale kunstenaars herontdekten het medium van fotografie en gebruikten het steeds vaker. Daarnaast werd de vermeende objectiviteit van fotografie en het daarbij behorende documentaire beeld, dat buiten de grenzen van de

⁶² Jan Kamman, ‘Moderne Fotografie’, in: *Lux – De Camera* 40 (1929), p. 494.

⁶³ Kees Broos & Flip Bool, *De Nieuwe Fotografie in Nederland*, Amsterdam 1989, p. 20.

⁶⁴ Idem, p. 15.

⁶⁵ Idem, p. 30.

⁶⁶ Flip Bool, Mattie Boom, Frits Gierstberg e.a. (red.), *Dutch Eyes. A Critical History of Photography in the Netherlands*, Amsterdam 2007, p. 392.

⁶⁷ Martine Derks, *Stilte in de o.t.t.. Over de rol van Rineke Dijkstra in de Nederlandse fotografie vanaf de jaren negentig*, Utrecht 2006, p. 14.

beeldende kunst altijd heersten, steeds meer in twijfel getrokken.⁶⁷ Het besef dat de onbetwiste werkelijke wereld onmogelijk in een foto getoond kon worden, maakte dat veel fotografen niet meer de werkelijkheid, maar datgene dat ontsproot aan de fantasie onderwerp van hun afbeeldingen maakte.⁶⁸ De term geënceneerde fotografie, in scène gezette fotografie, is over het algemeen gesproken van toepassing op deze vorm van fotografie.

In de jaren tachtig zegevierde deze geënceneerde fotografie vooral in Nederland. De jaren tachtig worden vaak gezien als het begin van een tijd die als postmodern wordt aangeduid. Het geloof in de werkelijkheid brokkelde af, dé werkelijkheid werd steeds vaker gezien als een illusie. Een ieder leeft volgens postmoderne filosofen in zijn eigen fragment van de werkelijkheid. Dé werkelijkheid zou dus niet bestaan. Een foto zou daarmee ook niet de werkelijkheid kunnen tonen: een foto is een weergave van de eigen werkelijkheid van de fotograaf. Veel, met name Nederlandse, fotografen gingen in hun foto's daarom hun eigen werkelijkheid en wereld creëren. Dit betekende dat in de studio of in het atelier de vreemdste creaties en taferelen, variërend in kleur en in formaat van zeer klein tot levensgroot, werden geconstrueerd en gefotografeerd.⁶⁹ De geënceneerde fotografie uit de jaren tachtig liet zich dan ook kenmerken door haar verscheidenheid: diversiteit in onderwerpen. Voor de ontwikkeling van de geënceneerde fotografie in Nederland vormde Rotterdam een belangrijk centrum. Onder meer werk van Gérald van der Kaap, Lydia Schouten (1948), Henk Tas (1949) ontstond in het aldaar heersende klimaat. Velen haalden hun inspiratie uit het werk van de Nieuwe Fotografen waar tevens sterk in werd gemanipuleerd.

De geënceneerde foto's werden vanaf de jaren tachtig steeds vaker in diverse Nederlandse en buitenlandse musea voor beeldende kunst als autonome kunstwerken tentoongesteld. Een voorbeeld hiervan is de fototentoonstelling *Fotografia Buffa* (1986) in het Groninger Museum. De expositie gaf een beeld van de stand van zaken in de Nederlandse geënceneerde fotografie. In de tentoonstellingen waren foto's opgenomen van vijftien Nederlandse (geënceneerde) fotografen als Teun Hocks (1947), Henk Tas en Ton Zwerver (1951). Hocks en Zwerver worden tegenwoordig als de belangrijkste vertegenwoordigers van de geënceneerde fotografie in Nederland beschouwd.

§1.5: Hedendaagse Nederlandse fotografie

De weg die ingeslagen was door de geënceneerde fotografie, werd in de jaren negentig voortgezet. Diverse technologische ontwikkelingen vereenvoudigden de mogelijkheid om de fantasie te laten spreken in een fotografisch beeld.⁷⁰ Digitalisering maakte het bijvoorbeeld mogelijk om beelden te manipuleren: de computer werd voor een groep fotografen een belangrijk hulpmiddel. De series *Thank You Thighmaster* (1993) en *Final Fantasy* (1993), bestaande uit samengestelde beelden van diverse beroemdheden, barbiepoppen en kinderen, van Inez van Lamsweerde (1963) vormden de meest bekende voorlopers van deze

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Idem, pp. 15 – 17.

ontwikkeling. (zie afb. 7)

De geënceneerde fotografie uit de jaren tachtig bestond ook uit het werk van een aantal Nederlandse fotografen dat vanaf het midden van de jaren negentig bekendheid kreeg en de computer geen (of een minder grote) rol toebedeelde. In hun werk kwam eenzelfde construerend aspect naar voren als in dat van hun voorgangers. Meer dan de fotografen die ensceneerden uit de jaren tachtig, namen deze jongere fotografen echter de realiteit als uitgangspunt. Zij overdreven eerder de realiteit, construeerden een werkelijkheid dan dat zij een imaginaire wereld creëerden.⁷¹ De werken van Elspeth Diederix (1971), Marnix Goossens (1967), Edwin Zwakman (1969) en Frank van der Salm kunnen in dit kader als voorbeelden worden genoemd en spelen vandaag de dag nog steeds een belangrijke rol. (zie afb. 8)

Vernieuwing in de documentaire fotografie

Vanaf het einde van de jaren tachtig en aan het begin van de jaren negentig, ontlokte de geënceneerde fotografie echter een tegenreactie in Nederland. In tegenstelling tot de gecreëerde scènes die met de camera werden vastgelegd, ging een groot aantal fotografen zich op de registratie van de werkelijkheid richten. ‘Misschien niet dé werkelijkheid, maar wel een werkelijkheid.’⁷² Nederlands fotograaf Hans Aarsman (1951) was een belangrijke voorloper in die beweging. Zelf zei hij hierover:

‘En dan eindelijk blijkt er een medium te zijn dat, mits juist gehanteerd, bijna net zo werkelijk is als de saaie realiteit zelf. Dat aan de verbeelding kan ontsnappen door simpelweg te laten zien hoe het een en ander eruitziet. Dat doodgewoon is en toch intrigerend. In zo’n plaatje kan heerlijk worden rondgekeken zonder interpretaties, symboolwerking, mooimakerij of wat voor sensatie dan ook. Doorzichtig kan de fotografie zijn, onbemiddeld en meerduldig, zoals het daarbuiten is.’⁷³

Met Aarsman en zijn werk *Hollandse Taferelen* (1989) voorop, begon de beschrijvende documentaire fotografie in Nederland aan een opmars, nadat zij in de jaren tachtig volledig was overschaduwde door de geënceneerde fotografie.⁷⁴ Aarsmans *Hollandse Taferelen* bestond uit documentairefoto’s van landschappen. Deze foto’s had hij genomen op het dak van zijn camper toen hij een jaar door Nederland trok. Het waren volgens Aarsman typisch Hollandse landschappen met de molens, het water en de dijken. De natuur had hij niet geïdealiseerd in beeld gebracht en/of gemanipuleerd op de computer: Aarsman had de natuur gefotografeerd zoals zij was, inclusief bebouwing en in kleur. (zie afb. 9) Kleur werd in die tijd namelijk juist in verband gebracht met de kunstmatigheid van reclame of de geënceneerde fotografie, terwijl zwart-wit vaak werd toegeschreven aan echtheid, omdat dit de geijkte kleuren waren voor documentaire fotografie tot het einde van de jaren tachtig. Het

⁷¹ Idem, p. 17.

⁷² Idem, p. 20.

⁷³ Hans Aarsman geciteerd door Frits Gierstberg, *Vrij Spel, Nederlandse kunst 1970 – 1990*, red. Willemijn Stokvis & Kitty Zijlmans, Amsterdam 1993, p. 113.

⁷⁴ Martine Derks, *Stilte in de o.t.t.. Over de rol van Rineke Dijkstra in de Nederlandse fotografie vanaf de jaren negentig*, Utrecht 2006, p. 22.

gebruik van kleur in documentairefoto's door Aarsman was toentertijd revolutionair.

In tegenstelling tot de geënceneerd werkende fotografen, stond Aarsman een objectieve benadering van zijn te fotograferen onderwerpen na. Zo min mogelijk wilde hij van zichzelf, als beeldbepalend fotograaf, laten spreken, om zo veel mogelijk de realiteit uit te laten komen in zijn foto's.⁷⁵ Aarsman fotografeerde de verschillende landschapstaferelen hiertoe steeds vanaf eenzelfde standpunt, dat vooraf bepaald was. Ook de keuze om een technische camera – toentertijd gebruikt voor reclame- en architectuurfotografie – te gebruiken, kwam de objectiviteit van de gedetailleerde beelden ten goede. Dat die ouderwetse camera herontdekt werd, was onder meer te danken aan de technologische ontwikkelingen op fotografisch gebied. De afkeer tegen deze ontwikkelingen als digitalisering maakte dat diverse fotografen zich in oude technieken gingen verdiepen om te onderzoeken of daar mogelijkheden lagen om de (documentaire) fotografie verder te ontwikkelen.

Hollandse Taferelen werd tentoongesteld in het Stedelijk Museum te Amsterdam. Het werk zou model kunnen staan voor een nieuwe vorm van en hernieuwde interesse in de documentaire (landschaps)fotografie in de jaren negentig dat vandaag de dag nog een belangrijke rol speelt in de hedendaagse Nederlandse fotografie.⁷⁶ Na de Tweede Wereldoorlog hadden weinig professionele fotografen aandacht geschonken aan het fotografisch genre van het landschap. Vanaf de jaren negentig veranderde dit in de Nederlandse fotografie. Niet zozeer het natuurlijke, maar vooral het publieke landschap, de openbare ruimte en de veranderingen daarin stonden centraal. Er werden nieuwe manieren ontwikkeld om het landschap in beeld te brengen, zoals met stereofoto's of door camera's aan vliegers te hangen.⁷⁷ Nederlandse fotografen als Theo Baart, Wout Berger en Hans van der Meer waren belangrijke vertegenwoordigers binnen de documentaire landschapsfotografie van de jaren negentig. De werken van deze fotografen werden opgenomen in diverse nationale en internationale musea en galleries.

De hang naar authenticiteit speelde vanaf het begin van de jaren negentig ook een rol in de portretfotografie die eveneens een ervaring beleefde. Na de negentiende eeuw waarin fotografen als Asser en de picturalisten het portret vaak als uitgangspunt namen, had het ten tijde van de Nieuwe Fotografen aan populariteit ingeboet. Het fotografisch portret in de Nederlandse fotografie, zoals dat zich kenmerkte in de negentiende en vroege twintigste eeuw, onderging in de jaren negentig echter enige veranderingen. Het karakter van de geportretteerde stond niet meer in de belangstelling zoals dat in de negentiende en vroege twintigste eeuw het geval was, maar het lot van het individu. Tevens was een eenzelfde objectieve benadering als Aarsman terug te vinden in het werk Nederlandse portretfotografen als Rineke Dijkstra (1959), Romy Finke (1961), Koos Breukel (1962), Céline van Balen (1965) en Cuny Janssen (1975). Allen werkten met een technische camera en, op Breukel en

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Idem, p. 24.

⁷⁷ Frits Gierstberg, 'Hollandse Renaissance', 2006. Via:

<<http://www.nederlandsfotomuseum.nl/content/view/171/184/lang.nl/>> (17 oktober 2012).

⁷⁸ Martine Derks, *Stilte in de o.t.t.. Over de rol van Rineke Dijkstra in de Nederlandse fotografie vanaf de jaren negentig*, Utrecht 2006, p. 24.

Finke na, voornamelijk in kleur.⁷⁸ Ook de werken van deze fotografen werden tentoongesteld in verscheidene Nederlandse en buitenlandse musea en galeries.

Stonden in de jaren negentig de geësceneerde en de documentaire fotografie nog lijnrecht tegenover elkaar, tegenwoordig zijn de grenzen tussen deze twee aan het vervagen. Steeds vaker gebruiken geësceneerde fotografen technieken uit documentaire fotografie, en andersom. Inderdaad heeft de fotografie zich in Nederland in de laatste twintig sterk ontwikkeld, zij het in verschillende richtingen zodat zij vandaag de dag dikwijls moeilijk onder één noemer valt te vangen. Hedendaagse Nederlandse fotografie is soms een wirwar aan stijlen, alles wordt door elkaar gebruikt en alles wordt serieus genomen. Diverse Nederlandse musea, galeries, festivals en boeken nemen Nederlandse fotografie namelijk steeds vaker op. Toonaangevende fotobeurzen, festivals, gespecialiseerde uitgeverijen, postacademische opleidingen en masterclasses die zich allemaal gespecialiseerd hebben in fotografie, zijn aan de orde van de dag. Deze vele nieuwe fotografische initiatieven die in de jaren negentig en 21^{ste} eeuw steeds meer zijn opgekomen en nog steeds gaande zijn, geven tegenwoordig blijk van de betekenisgeving van dit medium in Nederland. De vraag is of deze initiatieven en de verschillende besproken ontwikkelingen specifiek aan de Nederlandse fotografie zijn voorbehouden en of zij samen een Nederlandse fotografische identiteit vormen.

Hoofdstuk 2: Een Nederlandse identiteit in de hedendaagse Nederlandse fotografie

Het idee dat identiteit een stabiele, onveranderlijke eenheid is, werd lang als waarheid beschouwd. Dit waarheidsbeeld maakte echter in de postmoderne visie plaats voor een andere visie. Vanaf de jaren tachtig ontstond het besef dat identiteit allesbehalve vaststaand of eenduidig is, en dat zij juist als gefragmenteerd en dynamisch beschouwd moet worden.⁷⁹ Een goed voorbeeld hiervan is de uitspraak die de Argentijnse Máxima (1971), Prinses der Nederlanden, deed bij de presentatie van het WRR-rapport *Identificatie met Nederland* te Den Haag op 24 september 2007 toen zij beweerde dat De Nederlander niet bestaat. Volgens de prinses is ‘Nederland veel te veelzijdig om in een cliché samen te vatten.’⁸⁰ Als er al twijfel bestaat over een nationale Nederlandse identiteit, valt er dan nog wel te spreken over een Nederlandse identiteit in de hedendaagse Nederlandse fotografie?

Er zijn diverse ontwikkelingen geweest in de fotografie die in Nederland hun eigen kleur hadden. In hoeverre zijn zij te vergelijken met internationale ontwikkelingen? In hoeverre zijn de tendensen Nederlands en valt er een eigen Nederlandse identiteit aan hen toe te schrijven?

§2.1: Identiteit in fotografie

Het gegeven dat identiteit een steeds belangrijkere rol speelt binnen de hedendaagse kunst en fotografie en dat mensen steeds vaker hun eigen identiteit zelf vormgeven, blijkt uit het feit dat in 1995 het toenmalige Nederlands Foto-Instituut te Rotterdam een project startte waarbij het thema ‘Constructing Identity’ het uitgangspunt vormde. Een drietal fotografen – Rineke Dijkstra, Wendy Ewald (1951, Verenigde Staten) en Paul Seawright (1965, Ierland) – werd in de gelegenheid gesteld ruim een jaar lang aan een onderwerp van interesse binnen dit kader te werken. In 1995 werden hun werken aan het publiek gepresenteerd in de tentoonstelling *PhotoWork(s) in Progress/ Constructing Identity*. Dijkstra toonde een video waarin jonge discogangers de hoofdrol vervulden. Ewald richtte zich op een drietal groepen Nederlandse kinderen, elk met een andere achtergrond. Seawright tenslotte gaf mensen zonder identiteit, als daklozen en vermisten, een gezicht.⁸¹ Twee jaar later, in 1997, vond de tweede editie plaats onder de naam *PhotoWork(s) in Progress/ Constructing Identity II*. Ditmaal toonden

⁷⁹ Martine Derks, *Stilte in de o.t.t.. Over de rol van Rineke Dijkstra in de Nederlandse fotografie vanaf de jaren negentig*, Utrecht 2006, p. 37.

⁸⁰ Uitspraak van Prinses der Nederlanden, Máxima tijdens haar toespraak bij de presentatie van het WRR-rapport (Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid) *Identificatie met Nederland* op 24 september 2007, toespraak geciteerd van: *Koninklijk Huis* <<http://www.koninklijkhuis.nl/content.jsp?objectid=20871>> (23 juni 2012).

⁸¹ Linda Roodenburg (red.), tent. cat. *PhotoWork(s) in Progress / Constructing Identity*, Rotterdam (Nederlands Foto Instituut) 1995.

⁸² Linda Roodenburg (red.), tent. cat. *PhotoWork(s) in Progress / Constructing Identity II*, Rotterdam (Nederlands Foto Instituut) 1997.

Wout Berger, Korrie Besems (1961), Noor Damen (1949) en Joachim Schmid (1955, Duitsland) hun werk. Berger en Damen legden het dagelijkse leven vast van mensen uit hun directe omgeving. Op Besems foto's vormden woningbouwprojecten het onderwerp. Schmid verzamelde verschillende beelden uit de gedrukte media.⁸² De verschillende wijzen waarop door de fotografen invulling werd gegeven aan het gegeven thema van de tentoonstellingen *Constructing Identity*, maakt duidelijk dat het begrip identiteit niet eenduidig te interpreteren is. Bovendien laten beide tentoonstellingen zien dat het begrip identiteit niet alleen een rol speelt in hedendaagse Nederlandse fotografie, maar dat er internationaal belangstelling is voor de kwetsbaarheid en identiteit van het individu.

In de jaren negentig werden vragen over wie wij zijn, vragen over onze identiteit belangrijk.⁸³ Fotografie ging daarom niet langer over hetgeen wat ver weg stond van de fotograaf, maar over datgene dat dichtbij hem stond, dat intiem voor hem was. Veel meer dan voorheen werd in de kunsten van de jaren negentig waarde gehecht aan intimiteit. Nederlands beeldend kunstenaar en curator Carel Balth (1939) omschreef het begrip intimiteit als volgt:

‘In de kunst, roept “de schoonheid van intimiteit” associaties op met werken, die gericht zijn op het innerlijk van de toeschouwer en de intimiteit van de waarneming. [...] Intimiteit is een ingewikkeld begrip, dat hier wordt benaderd middels de esthetiek van de kunstenaar; dit gaat verder dan “iemand's eigen geheime intimiteit” en tracht medelijden te ontwijken. De schoonheid van intimiteit wordt door de toeschouwer meestal gevoelsmatig ervaren – een beloning voor zijn aandacht, soms een waardevol bijverschijnsel in een reeks andere overdenkingen en waarnemingen.’⁸⁴

De eigen sociale en intieme context werd in de jaren negentig vaak een onderwerp van interesse. Het besef ontstond dat gebeurtenissen die zich afspeelden in de eigen omgeving van de fotograaf, net zo interessant konden zijn als momenten die ver van de fotograaf afstonden. De fotograaf had daarnaast in zijn eigen omgeving eenvoudig toegang tot mooie, interessante, pijnlijke, kwetsbare, ontroerende momenten.⁸⁵ Het werk van de Amerikaanse fotografe Nan Goldin (1953) is één van de meest opmerkelijke voorbeelden van deze ontwikkeling. Haar gehele oeuvre is opgebouwd uit foto's die gemaakt zijn in de privé-sfeer. Dit voorbeeld, evenals de werken van de tentoonstelling *Constructing Identity II*, tonen aan dat de interesse in de eigen sociale en intieme context een internationale ontwikkeling is.

Dat fotografen hun privéleven vast gingen leggen, was niet zozeer bijzonder. Wat daarentegen wel opmerkelijk was, was het feit dat deze foto's steeds vaker in de openbaarheid kwamen. In Nederland kwamen de foto's die Nederlands portretfotograaf Koos Breukel (1962) maakte van zijn beste vriend Eric Hamelink (geboorte- en sterfjaar onbekend) vanaf

⁸³ Martine Derks, *Stilte in de o.t.t.. Over de rol van Rineke Dijkstra in de Nederlandse fotografie vanaf de jaren negentig*, Utrecht 2006, p. 38.

⁸⁴ Carel Balth, tent. cat. *The Beauty of Intimacy*, Den Haag (Haags Gemeentemuseum) 2000, pp. 7-9.

⁸⁵ Martine Derks, *Stilte in de o.t.t.. Over de rol van Rineke Dijkstra in de Nederlandse fotografie vanaf de jaren negentig*, Utrecht 2006, p. 25.

⁸⁶ Idem, p. 30.

zijn studietijd tot aan zijn dood en de serie *Mannen* waarin Bertien van Manen (1942) haar vader, man en zoon fotografeerde, in diverse tentoonstellingen te hangen. ‘De betrokkenheid die ten grondslag lag aan dergelijke private foto’s, werd ook door veel fotografen in hun werk buiten de private context nagestreefd.’⁸⁶ De foto’s die Van Manen bijvoorbeeld maakte voor haar buitenlandse projecten *A hundred summers, a hundred winters* (1994), *East wind, west wind* (2001) en *Give me your image* (2006) straalden eenzelfde subjectiviteit, vriendschappelijkheid en vertrouwdheid uit als de foto’s uit haar *Mannen*.

De foto’s die in de intieme kring waren ontstaan, gaven blijk dat in de jaren negentig de kleine, persoonlijke en intieme verhalen gingen overheersen. De Grote verhalen van de westerse beschaving waren dood en de van elkaar losstaande persoonlijke verhalen waarin belangrijke thema’s van het leven als geboorte, dood, geluk en verdriet niet gemeden werden, werden springlevend. De Nederlandse cultuursocioloog Carl C. Rohde (1953) zag het als de opdracht van de postmoderne mens om deze kleine verhalen te vertellen en te respecteren:

‘We kunnen weinig anders in onze postmoderne cultuur dan ons eigen kleine verhaal te laten horen. Hoe fragiel dat verhaal ook klinken mag als we het vergelijken met de geronk en de retoriek van de Grote Verhalen van weleer. En vervolgens is de postmoderne opdracht om dat eigen kleine verhaal te laten horen met respect voor al die andere kleine verhalen die gehoord mogen en moeten worden. Dat respect is het beste waar onze postmoderne cultuur van doordrongen kan en moet zijn. En waartoe ze uitnodigt.’⁸⁷

Deze opdracht was toebehouden aan de postmoderne mens wereldwijd. De eerder besproken buitenlandse voorbeelden gaven blijk dat het vertellen van kleine verhalen zowel nationaal als internationaal een rol speelde. Als de Nederlandse (documentaire) fotografie uit de jaren vijftig bijvoorbeeld vergeleken werd met die uit de jaren negentig, was die verschuiving van Grote naar kleine verhalen op te merken. De documentaire fotografen, actief in de jaren tijdens en vlak na de oorlog, werkten van vanuit een maatschappelijk geëngageerd oogpunt en niet vanuit een artistieke en persoonlijke kijk. Hun interesse voor de mens kwam voort uit de behoefte om de sociale en politieke problematiek een gezicht te geven. In de hedendaagse Nederlandse fotografie is die interesse voor de mens er nog steeds, maar komt niet meer voort uit een sociaal of politiek oogpunt.⁸⁸ ‘Het persoonlijke is in de optiek van deze makers al lang niet meer ook het politieke.’⁸⁹

Het maatschappelijk engagement is vandaag de dag niet alleen in Nederland naar de achtergrond getreden: ook internationaal is er plaats gemaakt voor engagement dat zich meer

⁸⁷ Carl C. Rohde, ‘Het vertoog van de waardigheid’, in: Frits Gierstberg (red.), tent. cat. *Human conditions, intimate portraits. Conditions humaines, portraits intimes*, Rotterdam (Nederlands Foto Instituut) 1999, p. 17.

⁸⁸ Martine Derks, *Stilte in de o.t.t.. Over de rol van Rineke Dijkstra in de Nederlandse fotografie vanaf de jaren negentig*, Utrecht 2006, p. 32.

⁸⁹ Frits Gierstberg, ‘Human conditions, intimate portraits. Conditions humaines, portraits intimes’, in: Frits Gierstberg (red.), tent. cat. *Human conditions, intimate portraits. Conditions humaines, portraits intimes*, Rotterdam (Nederlands Foto Instituut) 1999, p. 11.

⁹⁰ Martine Derks, *Stilte in de o.t.t.. Over de rol van Rineke Dijkstra in de Nederlandse fotografie vanaf de jaren negentig*, Utrecht 2006, p. 32.

⁹¹ Sven Lütticken, ‘Rineke Dijkstra’, in: *De Witte Raaf* 16 (2002) 95, p. 31.

op individueel en persoonlijk niveau afspeelt.⁹⁰ Als tegenwoordig over geëngageerde fotografie gesproken wordt, wordt dan ook vaak die laatstgenoemde vorm van engagement bedoeld. Toen bijvoorbeeld Karel Schampers (1950), directeur van het Frans Halsmuseum in Haarlem, in een voordracht verkondigde dat hij van ‘eigentijdse geëngageerde fotografie een speerpunt van zijn beleid wilde maken’, doelde hij op fotografie van ‘kunstenaars die het leven van alledag tot uitgangspunt namen, waardoor de werkelijkheid in haar hevigheid kon worden beleefd.’⁹¹ Over maatschappijkritische, sociale of politieke intenties sprak hij niet.

De belangstelling voor het lot en het leven van de individuele mens heeft bijgedragen aan de internationale wederopbloei van de portretfotografie in de jaren negentig. Opvallend hierbij is echter dat met name in Nederland de portretfotografie grote belangstelling en vernieuwing, als het fotograferen en afdrucken in kleur en groot formaat, onderging. Een verklaring hiervoor kan liggen in het feit dat het portret al sterk ontwikkeld was in de 17^{de}-eeuwse Nederlandse kunst en later in de fotografie, zoals de fotoportretten van Asser en Olie. Het portret was ten tijde van de negentiende eeuw en de picturalisten een belangrijk genre in de Nederlandse fotografie, en vaak ook een Nederlands kenmerk in fotografie, maar werd in de twintigste eeuw ondergesneeuwd door de sociaal geëngageerde en geënceneerde fotografie. Diverse technologische vooruitgangen in de fotografie wekten bij een groot aantal fotografen afkeer op waardoor zij terugkeerde naar klassieke benaderingen en technieken van fotografie. Het portret dat ontstond vanaf de jaren negentig is echter anders dan het portret uit de negentiende eeuw. In het hedendaagse portret staat namelijk veel meer het lot van de geportretteerde centraal, zonder medelijden op te wekken. In het 19^{de}-eeuwse portret was het karakter van het model het belangrijkste. Een voorbeeld hiervan is terug te vinden in de fotoportretten van 19^{de}-eeuws Nederlands portretfotograaf Eduard Asser die veel aandacht besteedde aan het karakter en de expressie van het model.

Bovendien is het opmerkelijk dat in de wederopbloei van de portretfotografie in Nederland de Gerrit Rietveld Academie te Amsterdam een belangrijke rol speelde. Aan deze academie heerste een klimaat waar het portretgenre zich verder zou ontwikkelen. Willem van Zoetendaal (1950), hoofddocent van de afdeling fotografie van 1992 tot 2002 aldaar, heeft hier een belangrijke rol in gespeeld. ‘Het portret was een belangrijke fase op de Rietveld. Dat was een cultuur. En dat had ook met mij te maken. Ik was erg gericht op het portret’, aldus Van Zoetendaal.⁹² Het portret was een persoonlijke voorkeur van Van Zoetendaal. Internationaal waren er geen academies die zich zo met het portret bezighielden.

Vanuit de positie als hoofddocent, had Van Zoetendaal de mogelijkheid op zijn afdeling een groep van documentaire portretfotografen om zich heen te creëren. Op zijn initiatief werden (jonge) portretfotografen, onder wie Koos Breukel, Rineke Dijkstra, Paul Kooiker (1964) en Annaleen Louwes (1959) aangesteld om (gast)lessen te verzorgen. Dat die groep haar invloed heeft uitgeoefend op de jongere generatie, bleek uit het grote aantal portretfotografen dat onder hun begeleiding van school kwam, onder wie Céline van Balen,

⁹² Willem van Zoetendaal door Martine Derks geciteerd in: *Stilte in de o.t.t.. Over de rol van Rineke Dijkstra in de Nederlandse fotografie vanaf de jaren negentig*, Utrecht 2006, p. 34.

⁹³ Martine Derks, *Stilte in de o.t.t.. Over de rol van Rineke Dijkstra in de Nederlandse fotografie vanaf de jaren negentig*, Utrecht 2006, p. 34.

⁹⁴ Hans den Hartog Jager, ‘Ontluikende meisjes maken misselijk’, in: *NRC* 17 februari 2000.

Sara Blokland (1969), Anuschka Blommers (1969), Niels Schumm (1969), Koen Hauser (1972), Marijn de Jong (1975), Hellen van Meene (1972), Diana Monkhorst (1977), Arno Nollen (1964) en Carla van de Puttelaar (1967). ‘Allemaal hebben ze een tik van Willem van Zoetendaal’, zo stelt Hripsimé Visser (geboortejaar onbekend), hoofd conservator fotografie van het Stedelijk Museum te Amsterdam. Veel van deze fotografen kwamen na hun opleiding terecht in de galerie van Van Zoetendaal. De jaren negentig, en de jaren die daarop volgden, werden nationaal en internationaal gedomineerd door veel van deze fotografen.⁹³

§2.2: Infrastructuur en diversiteit in de hedendaagse Nederlandse fotografie

Met de alsmaar groeiende populariteit van de fotografie, nam echter ook de kritiek op het medium toe. Met name criticus Hans den Hartog Jager (1968) was kritisch op het medium en noemde fotografen in zijn essay ‘Luie schilders’ (2003) luie schilders. Vooral is hij verbaasd en sarcastisch over het succes van Nederlandse vrouwelijke fotografen als Céline van Balen en Rineke Dijkstra. Hij gelooft niet in een vrouwelijke esthetiek: hun intieme portretten noemt hij zelfs misselijkmakend doordat de ontluikende meisjes op de portretten van té dichtbij zijn gefotografeerd.⁹⁴ Fotografe Van Balen gelooft echter wel in een vrouwelijke esthetiek en dankt haar succes naar eigen zeggen onder meer aan het feit dat ze een vrouw is. Volgens haar kunnen vrouwen veel dichterbij hun onderwerpen komen dan mannen waardoor haar foto’s direct worden, direct op de toeschouwer afkomen.⁹⁵ Die directe benadering beschrijft directrice van Huis Marseille, Els Barents (geboortejaar onbekend), als typisch Nederlands en als een kenmerk van een Nederlandse fotografische identiteit. Die directheid komt volgens haar ook voort uit de structuur van de Nederlandse kunstwereld. Nederland is klein, de lijnen naar de instellingen en galeries zijn kort en niet hiërarchisch: er is bij de vele Nederlandse musea, galeries en media veel aandacht voor jonge cultuur; kunstenaars kunnen makkelijk van richting veranderen zonder dat ze weer van onder af aan hun netwerk moeten opbouwen.⁹⁶ Barents ziet hierin een verklaring voor het succes van de hedendaagse Nederlandse fotografie.

Vanaf de jaren negentig is fotografie ook niet meer weg te denken in de beeldende kunst en de context hiervan. Sinds het nieuwe millennium is de term ‘fotografiehousse’ dan ook veelvuldig gevallen. Frits Gierstberg (1959), hoofd tentoonstelling Nederlands Fotomuseum te Rotterdam, geeft in zijn essay ‘Fotografie en beeldende kunst’ (1993) aan dat voor deze musealisering bepaalde factoren bepalend zijn geweest.

‘Van belang waren de ontwikkelingen binnen de beeldende kunst en het gebruik van het medium door kunstenaars, de (kunst)geschiedschrijving en het daarmee verband houdende

⁹⁵ Céline van Balen, ‘Hollands Dagboek’, in: *NRC.nl*. NRC <<http://retro.nrc.nl/W2/Lab/Zeven/dagboek.html>> (9 augustus 2012).

⁹⁶ Pay-Uun Hiu, ‘Een soort botheid’, in: *De Volkskrant* 14 november 2002.

⁹⁷ Frits Gierstberg, ‘Fotografie en beeldende kunst’, in: Willemijn Stokvis & Kitty Zijlmans (red.) *Vrij Spel. Nederlandse Kunst 1970-1990*, Amsterdam 1993, p. 102.

⁹⁸ Hans den Hartog Jager, ‘Luie schilders. De armoede van de hedendaagse fotografie’, in: *Haai op sterk water*, Amsterdam 2008, p. 139.

tentoonstellings- en verzamelbeleid van musea, en het postmodernisme en de daaraan gelieerde kunstkritiek en –theorie.’⁹⁷

Den Hartog Jager verbaast zich echter over de onverzadigbaarheid van fotografie in Nederland. Hoe langer hij over het feit nadenkt dat er in het begin van de 21^{ste} eeuw zo veel musea voor fotografie zijn opgericht, hoe vreemder hij het vindt. Aparte musea voor schilderkunst bestaan niet, net zomin als musea voor tekenkunst, legt hij uit. Als er een apart museum voor een kunstvorm wordt opgericht, betekent dat meestal dat die discipline bedreigd wordt, zoals de klassieke beeldhouwkunst. Zo’n kwetsbaarheid valt bij de fotografie tegenwoordig maar moeilijk vol te houden, aldus Den Hartog Jager. Bovendien vindt hij, gooien alle fotografiemusea alle fotografie op één hoop zonder daar een heel duidelijk beleid in te hebben.⁹⁸ Den Hartog Jager wijst wel op een belangrijk punt: de overvloed aan culturele instellingen die zich specifiek richten op fotografie in Nederland. In vergelijking met het buitenland is dit sinds de eeuwwisseling sterk ontwikkeld in Nederland. Een verklaring hiervoor zou kunnen liggen in de uitspraak van Gierstberg waarin hij beweert dat Nederlanders goed zijn in het netwerken en creatief ondernemen.

Fotohistorica Mirelle Thijsen (geboortejaar onbekend) reageerde fel op Den Hartog Jager in het essay ‘Zeer productieve beeldmakers’ (2003). Thijsen licht toe dat de vier fotografiemusea die Nederland tegenwoordig telt juist helder omschreven doelstellingen hebben en zich in allerlei opzichten onderscheiden van bijvoorbeeld fotomanifestaties. Huis Marseille te Amsterdam toont hoogwaardige fotografie, vaak in samenwerking met andere foto-instellingen. Fotomuseum Den Haag kiest voor een breed humanistische benadering. Het Nederlands Fotomuseum (NFM), voortgekomen uit het samengaan per januari 2003 van drie nationale foto-instellingen, waaronder het NFI, gaat grensoverschrijdend en interdisciplinair te werk en het Fotografiemuseum Amsterdam (Foam) bevordert de journalistieke, reclame- en modefotografie. Samen vormde de fotomusea de knooppunten in het netwerk van Nederlandse fotocollectionerende en –presenterende instellingen in Nederland. Van museale luiheid is dan volgens Thijsen ook niet te spreken. In de fotomusea opereren specialisten die de ontwikkelingen in de fotografie van de afgelopen twintig, 25 jaar op de voet gevolgd hebben. De kwaliteitscriteria liggen volgens haar hoog en worden voortdurend getoetst aan presentaties in het buitenland. Regelmatig worden coproducties aangegaan met enkele buitenlandse zusterinstellingen als Fotomuseum Winterthur of Photographers’ Gallery in Londen.⁹⁹ Nederlanders zouden volgens Gierstberg goed zijn in het nationaal netwerken en creatief ondernemen dat terug te zien is in de internationale samenwerkingen die diverse Nederlandse fotografie-instellingen hebben.¹⁰⁰ Hier zou onder andere een verklaring kunnen liggen voor het nationale en internationale succes van Nederlandse fotografie.

Naast dat het beleid van de Nederlandse fotomusea zich richt op bepaalde stromingen in de hedendaagse Nederlandse fotografie, houdt zij ook rekening met de diversiteit in de Nederlandse fotografie. Alles wordt in de Hollandse fotografie door elkaar heen gebruikt. Dit

⁹⁹ Mirelle Thijsen, ‘Zeer productieve beeldmakers’, in: *NRC* 9 oktober 2003.

¹⁰⁰ Annet Maseland, ‘Dutch Photography. Nederlandse Fotografie scoort over de grens’, in: *Raw Photomagazine* 1 (2012), p. 58.

gebeurt overal, maar gebeurt in Nederland alleen opvallend vaak. Nederlandse fotografen hebben onder andere door de vele diverse fotografische instellingen de ruimte om te kunnen experimenteren. Al het werk wordt serieus genomen. Een kenmerk van een Nederlandse identiteit in hedendaagse Nederlandse fotografie zou daarom kunnen liggen in de diversiteit en de vrijheid van de wereld van fotografie.

Naast deze kenmerken, zijn de wederopbloei en vernieuwing van de portretfotografie, de opkomst van vrouwelijke (portret)fotografen, de directheid, de opkomst en emancipatie van de infrastructuur, voorbehouden aan de hedendaagse Nederlandse fotografie. Deze kenmerken zouden een Nederlandse identiteit in de hedendaagse Nederlandse fotografie kunnen vormen.

Hoofdstuk 3: Céline van Balen

‘Iedereen wil mooi op de foto. Maar dat is mijn doel niet. Mooi is iemand die volledig zichzelf is.’¹⁰¹

De Nederlandse fotografe Céline van Balen (1965) legt in haar werk een grote betrokkenheid met de samenleving en de mensen die erin leven en er buiten vallen, vast. Van Balen geeft een voorkeur aan zogenaamde buitenstaanders van de maatschappij: mensen aan wie de voorspoed van het leven voorbij is gegaan als kansarmen en kwetsbaren, zoals haar serie zwart-witfoto's van zwervers en alcoholisten uit 1990.¹⁰² De fotoportretten gemaakt door Van Balen, zijn meerdere malen geëxposeerd in nationale en internationale musea en galleries. Veel buitenlandse curatoren en galeriehouders zijn lovend over Van Balen en zien in haar werk een Nederlandse stijl van fotograferen.

§3.1: Céline van Balen: haar leven en werk

Céline van Balen is geboren en opgegroeid in Amsterdam, waar zij nu nog steeds werkt en woont. Na haar HAVO-studie ging van Balen handvaardigheid studeren aan de lerarenopleiding, maar na twee jaar studeren stopte ze met de studie.¹⁰³ Ze probeerde een VWO-studie aan de avondschool, maar ook die studie beëindigde ze. Van Balen had toentertijd diverse baantjes, maar geen enkele hield ze lang vol. Uiteindelijk kwam ze via de sociale dienst terecht bij een werkloosheidsproject. Daar kwam ze in contact met diverse mensen die aan de rand van de samenleving stonden: zwervers, junkies, alcoholisten... Van Balen raakte geïntegreerd door deze mensen en besloot hen te fotograferen. Daarvoor ging ze in 1991 cursussen fotografie volgen, onder andere aan het Amsterdamse Centrum voor Fotografie De Moor.¹⁰⁴ Na slechts een paar fotorolletjes volgeschoten te hebben, voelde ze dat fotografie een belangrijke rol zou gaan spelen in haar leven: ‘Dit is mijn ding! Eindelijk iets waar ik goed in ben!’¹⁰⁵ Ze schafte vervolgens een 35 mm kleinbeeldcamera aan en zwierf

¹⁰¹ Céline van Balen, ‘Hollands Dagboek’, in: *NRC.nl*. NRC <<http://retro.nrc.nl/W2/Lab/Zeven/dagboek.html>> (9 augustus 2012).

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Maaïke Staffhorst, ‘Contact zoeken via foto's’, in: *Spits* 21 februari 2002.

¹⁰⁴ Ibidem. *Amsterdams Centrum voor Fotografie* <<http://www.acf-web.nl/>> (28 augustus 2012): De Moor heet overigens nu het Amsterdams Centrum voor Fotografie. Dit is een culturele instelling in Amsterdam die diverse exposities, workshops, masterclasses en presentaties aanbiedt voor zowel amateur- als professionele fotografen. Exposities bestaan onder andere uit foto's van deelnemers aan de workshops en masterclasses.

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ Een (35 mm) kleinbeeldcamera was tot aan de opkomst van de digitale fotografie de meest gebruikte film in de consumentenmarkt.

ermee door Amsterdam waar ze buitenstaanders van de maatschappij vastlegde.¹⁰⁶ Van Balen wilde de pijn die deze mensen voelden en hun overlevingsmechanismen fotograferen. Zo fotografeerde ze, toen ze 25 jaar was, diverse zwervers en krakers: ‘Ik heb een fascinatie voor mensen die door anderen met de nek worden aangekeken, die niet doorsnee zijn.’¹⁰⁷ Die interesse voor mensen die anders zijn, is in lijn met de belangstelling, die vanaf de jaren tachtig en negentig ontstond, van veel kunstenaars voor de kwetsbaarheid en de waardigheid van het menselijk bestaan. In de postmoderne cultuur zijn van elkaar losstaande persoonlijke verhalen momenteel springlevend. Dit is een ontwikkeling die ook in Nederland te vinden is, voornamelijk bij Nederlandse documentaire portretfotografes, als Van Balens Rietvelddocente Annaleen Louwes. Haar modellen zoekt ze in buitenstaanders van de maatschappij: ze vindt ze op straat, in de buurt, in psychiatrische inrichtingen of in de gevangenis. Louwes toont in haar documentaire portretten de kwetsbaarheid en de soms onwaardigheid van het menselijk bestaan. Louwes is slechts één voorbeeld van een Nederlandse portretfotografe die belangstelling heeft voor de ander, voor de ander die genegeerd wordt. Ook in meerdere gebieden van de wereld is er interesse in buitenstaanders. Zo gaf de Ierse fotograaf Paul Seawright de zogenaamde identiteitslozen – de mensen die op straat leven en die vermist zijn – een gezicht in zijn foto’s. Zijn foto’s zijn documentair van aard: in kleur en objectief gefotografeerd met een technische camera. Dit fotografisch werk van Seawright is in lijn met het werk van Van Balen waarin zij daklozen toont. Feitelijk is Van Balen een product van haar tijd: in een postmoderne samenleving wil zij de kwetsbaarheid van de mens laten zien.

Vanaf het eerste moment dat zij een fotocamera in haar handen kreeg, wilde Van Balen portretten van haar onderwerpen fotograferen, maar ze had een grote angst hiervoor. De fotografe durfde niet te dichtbij haar subjecten te komen. Ze fotografeerde ze het liefst zo snel mogelijk.

‘Ik was ook een bleue angsthaas. Die fascinerende, maar keiharde en doodenge grote mensenwereld. Zag ik al fietsend door de stad iets interessants, dan stopte ik snel, pakte mijn toestel uit mijn tasje, klak en wegwezen. Up and go.’¹⁰⁸

Op haar dertigste, in 1995, besloot Van Balen naar de Gerrit Rietveldacademie te Amsterdam te gaan.¹⁰⁹ Daar volgde ze een fotografieopleiding. Op de academie was het documentaire

¹⁰⁷ Céline van Balen, ‘Hollands Dagboek’, in: *NRC.nl*. *NRC* <<http://retro.nrc.nl/W2/Lab/Zeven/dagboek.html>> (9 augustus 2012).

¹⁰⁸ Aart van der Kuijl, ‘Elke foto een van Balenfoto’, in: *NRC Handelsblad* 23 februari 2002.

¹⁰⁹ De Gerrit Rietveldacademie is sinds 1934 een gerenommeerde Nederlandse hogeschool voor Beeldende Kunst en Vormgeving. De Rietveldacademie is gevestigd in Amsterdam en staat internationaal bekend om haar eigenzinnige en autonome karakter

¹¹⁰ Annaleen Louwes heeft een fotografieopleiding gevolgd aan de Rietveldacademie. Louwes fotografeert mensen met aandacht voor het opmerkelijke. Haar foto’s vragen om nauwkeurig en vaker bekeken te worden. Ze roepen bevreemding op of tonen ingehouden onrust die terloops aan de oppervlakte verschijnt. Louwes laat zien hoe eigenaardig het is om mens te zijn. Zij wordt vertegenwoordigd door Van Zoetendaal Collections en exposeert in binnen- en buitenland.

portret onder invloed van fotografiedocent Willem van Zoetendaal toentertijd een belangrijke genre. Hier kreeg Van Balen een tik van mee: ze leerde documentaire portretten te fotograferen. Naast les te hebben gehad van Van Zoetendaal, kreeg zij ook gastcolleges van Annaleen Louwes. Van haar leerde Van Balen onder andere om haar angst te overwinnen, geduldiger en zelfverzekerder te worden.¹¹⁰ Bovendien, zegt ze, ‘de rust die nodig is om met de techniek om te gaan. Evenmin onbelangrijk. Die camera, het licht, alles moet vanzelfsprekend zijn. Pas dan kun je op het moment dat het nodig is ook doen wat nodig is.’¹¹¹ Dit gaf Van Balen de moed om portretten te gaan fotograferen. Ze durfde veel dichterbij haar onderwerpen te komen en haar tijd te nemen dat vaak nodig was. Om de lens scherp te kunnen stellen, moest Van Balen onder een doek duiken om een teveel aan licht te weren. Het beeld was door de lens op zijn kop te zien, zodat ze weer van onder het doek tevoorschijn moest komen, om te kijken of iemand nog wel goed zat. Pas dan kon er afgedrukt worden. Van beide partijen vroeg die tijdrovende werkwijze veel concentratie. De resultaten waren beeldvullende en haarscherpe close-ups. Die close-ups werden in groot formaat afgedrukt: sommige foto’s betroffen een hoogte van 145 centimeter. Met een technische camera, die ze leerde te gebruiken op de academie (op de academie was de technische camera dé camera om documentaire portretten mee te fotograferen), legde ze elk oneffenheid vast: het deukje in een droge lip, een moedervlek of de stof van een hoofddoekje.¹¹² Ze legde de portretten vast vanuit haar eigen intuïtie. Nog voordat ze het eindresultaat had gezien, voelde ze naar eigen zeggen, of de foto goed was.¹¹³ Ook haar onderwerpen werden vanuit haar intuïtie gekozen: tijdens gesprekken bleek vaak of het model het soort persoon was dat Van Balen zocht.

Naast portretten maakte Van Balen ook foto’s van mensen waarop het gezicht juist ontbrak. Een voorbeeld hiervan was de foto, gemaakt in 1996, van een wat oudere Surinaamse vrouw. Alleen het bovenlichaam was afgebeeld, gehuld in een wit nachthemd, de armen naar voren gestoken. Blikvanger is de tatoeages, aangebracht op de binnenkant van beide armen. ‘Ik was een keer mijn kat kwijt en heb toen overal in de buurt aangebeeld, zo heb ik deze

¹¹¹ Céline van Balen door Eddie Marsman geciteerd in: ‘Kwetsbaar en karaktervol, Céline van Balen en kinderen van zeven’, in: *Foto* (mei 1999), p. 50.

¹¹² Met een technische camera kan heel gedetailleerd gefotografeerd worden. Het werken met een technische camera dwingt de fotograaf om rustig en beheerst te werk te gaan. Het resulteert in negatieven die net zo groot zijn als postkaarten en die op zeer groot formaat kunnen worden afgedrukt (dikwijls op A2 formaat).

¹¹³ Aart van der Kuijl, ‘Elke foto een van Balenfoto’, in: *NRC Handelsblad* 23 februari 2002.

¹¹⁴ Céline van Balen door Lydia Heida geciteerd in: ‘Op het tweede gezicht’, in: *Z 8* (23 februari – 8 maart 2002), nummer 5, p. 19.

¹¹⁵ Maaike Staffhorst, ‘Contact zoeken via foto’s’, in: *Spits* 21 februari 2002.

¹¹⁶ Aart van der Kuijl, ‘Elke foto een van Balenfoto’, in: *NRC Handelsblad* 23 februari 2002.

¹¹⁷ Maaike Staffhorst, ‘Contact zoeken via foto’s’, in: *Spits* 21 februari 2002.

¹¹⁸ Ibidem.

vrouw ontmoet.¹¹⁴ Met deze uitspraak gaf Van Balen gehoor aan de tendens van fotografen die foto's maakten die waren ontstaan in de privésfeer en die vanaf de jaren negentig veelvuldig hun weg naar buiten vonden.

In 1996 legde Van Balen, als onderdeel van haar eindexamen aan de Rietveldacademie, als een serie, een aantal portretten van Islamitische meisjes met een hoofddoek vast. Het maken van een serie foto's gebeurde nog wel in de documentaire fotografie vanaf de jaren negentig, maar de beelden zouden veel meer op zichzelf staan, veel autonomer worden. Ze konden nog wel deel uitmaken van een serie of reeks, maar ze waren veel minder aan elkaar verbonden dan bij de klassieke documentaire het geval was. Zo waren de moslimmeisjes bij Van Balen allemaal individuen ondanks dat ze in een serie gepresenteerd werden. Van Balen beschreef zelf het maken van haar serie als volgt:

‘Ik had een gigantisch vooroordeel tegen die hoofddoekjes; ik stond er heel negatief tegenover. Ik vond het dus best wel spannend, zag er zelfs tegen op. Maar het ging heel makkelijk. Het zijn kinderen net als andere kinderen. Lief, open en heel geduldig, én dat viel me op: ontzettend beleefd.’¹¹⁵

De meisjes keken strak de camera in. Ze waren gefotografeerd zoals ze waren: geen opgelegde poses en zonder opsmuk. De titels van de foto's bestonden slechts uit de namen van de meisjes en de jaartallen waarin de foto's waren gemaakt. Titels zouden volgens de fotografe de fantasie blokkeren, de toeschouwer hinderen om te kijken, zelf te ontdekken wat hij zag. Er zaten nog zwarte randen met tabjes om de foto's heen die afkomstig waren van de rand van de cassette waar het onbelichte deel inging. (zie afb. 10) Van Balen:

‘’t Hoort erbij. Ik wil mijn foto's precies zoals ik het gezien heb. Niet achter glas – of nog erger: in een lijstje. Nee, zo sec mogelijk. ‘t Moet confronteren.’¹¹⁶

Van Balen koesterde de hoop dat anderen positief gingen kijken naar de personen die ze fotografeerde: ‘Dat ze hen accepteren, liefhebben, of wat dan ook.’¹¹⁷ Net zoals Van Balen zelf de meisjes met de hoofddoekjes had leren accepteren:

‘Mij heeft het geleerd om dat eigen oordeel te vormen. [...] En ik wilde iets moois maken. [...] Misschien heb ik de meisjes daarom wel open voetstuk gezet. Terwijl de hoofddoek een deel van hun schoonheid verbergt, brengt het op deze foto's juist veel schoonheid met zich mee.’¹¹⁸

De fotografe kreeg in 1999 haar eerste grote foto-opdracht, afkomstig van het Rijksmuseum in Amsterdam. Het Rijksmuseum gaf vanaf 1975 jaarlijks documentaire foto-opdrachten aan diverse Nederlandse fotografen. Het museum werkte voor deze opdrachten samen met *NRC Handelsblad* onder de naam *Document Nederland*. Van Balen maakte voor deze opdracht

Kinderen van Zeven dat bestond uit veertig foto's op groot formaat, 93,5 x 145 centimeter, van 26 kinderen. Op de bijschriften stond vermeld waar de kinderen geboren waren, in welke plaats ze woonden en naar welk schooltype ze gingen. Tevens stond het geboorteland van hun ouders erbij. Dat was naast Nederland in Brazilië, Canada, Ghana, Hongarije, Nigeria, Rusland, Somalië, Suriname, Turkije en Zuid-Afrika. Elk kind had een eigen woonomgeving, een eigen achtergrond en een eigen toekomst. Het enige dat de kinderen met elkaar gemeen hadden, was dat ze allemaal zeven waren en in Nederland woonden. Van Balen hield bij de opdracht ook een dagboek bij waarin ze vertelde over het maken van de foto's. Zo beschreef ze de kinderen en haar werkwijze in het dagboek. Het dagboek werd gepubliceerd in *NRC Handelsblad*. Ze schreef op de eerste dag van het dagboek, maandag 15 december 1997:

‘Ik maak foto's vanuit mijn gevoel; ik fotografeer wat ik zie. [...] Het eerste kind dat ik voor Document Nederland fotografeer is mijn vroegere buurjongetje Oswald. Ik ken hem al vanaf zijn vierde. Een heel bijzonder jongetje; hij is grappig en wijs. Hij was helemaal niet ongeduldig voor de camera. [...] Dit was de eerste foto, ik ben het onderwerp nog aan het aftasten. Ik had Oswald een plastic fluit in zijn handen gegeven maar dat blijkt er op de foto belachelijk uit te zien. Eén van de foto's waarop hij een harmonica vastheeft, is wel mooi.’¹¹⁹

Op zondag 25 januari 1998 noteerde Van Balen:

‘Vandaag heb ik Arjuna en zijn broertje Sunny gefotografeerd. Die twee jongetjes doen me heel erg denken aan mijn zusje en mij op die leeftijd. Ik fotografeer met een Linkof Technica, een technische camera. Die camera gebruik ik sinds het eerste jaar op de Rietveldacademie. De foto's zijn bloedscherp. Levensecht. Je kunt ze opblazen zonder dat ze hun scherpte verliezen.’¹²⁰

Van Balen schreef op maandag 14 december 1998 over het contact met haar opdrachtgevers:

‘Vandaag overleg gehad met de opdrachtgevers, *NRC Handelsblad* en het Rijksmuseum. Zeven mensen en één fotograaf. [...] Voor mij is fotografie een manier om me uit te drukken en niet per sé een weergave van de werkelijkheid. Ik weet niet goed hoe ik moet reageren als mensen opmerkingen maken als: waarom staan de voeten van dat meisje niet op de foto? Zo is hoe ik fotografeer.’¹²¹

Ook een reflectie op haar eigen werk ontbreekt niet in het dagboek. Op dezelfde dag staat er in het dagboek:

¹¹⁹ Céline van Balen, ‘Hollands Dagboek’, in: *NRC.nl. NRC* <<http://retro.nrc.nl/W2/Lab/Zeven/dagboek.html>> (9 augustus 2012).

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ Ibidem.

¹²² Ibidem.

¹²³ Céline van Balen door Arno Haijtema geciteerd in: ‘Op de huid. Fotografe Céline van Balen zoekt mensen die kracht uitstralen’, in: *De Volkskrant* 21 februari 2002.

‘Ik weet zeker dat je over twintig jaar kunt zien dat deze foto's eind jaren negentig gemaakt zijn. Ze zijn nú gemaakt, dat is voor mij genoeg. Het gaat om kleine dingetjes. Hoe ze kijken. Welke plaatjes ze op hun arm hebben. Welk jurkje ze aan hebben.’¹²²

Van Balen is in al die jaren de outcasts in de postmoderne samenleving altijd trouw gebleven. Ondersteund door diverse gemeentesubsidies en haar subsidies die zij ontving van het Fonds BKVK in 1999 tot en met 2002, maakte zij nog veel foto's van mensen die anders werden geacht en foto's van mensen in persoonlijke kringen.

Haar werk werd, en wordt, in zowel het binnen- als buitenland geëxposeerd, vaak met andere Nederlandse documentaire portretfotografes. Haar werk staat in lijn met portretfotografes als Annaleen Louwes, die hun onderwerpen ook zoeken in buitenstaanders. Ondanks dat het opvallend is dat er veel overeenkomsten zijn, gelooft Van Balen niet in een culturele traditie of in een Nederlands fotografische identiteit:

‘Ik voel me wel heel Nederlands, als je dat bedoelt. We zijn gewend dicht op elkaar te leven, en daarom proberen we tolerant te zijn. Dat vertaalt zich in mijn werk. Maar daarbij: ik ben opgegroeid in Amsterdam, ik ben een echte stadsbewoner. Ik fotografeer wat ik zie, en dat zijn geen koeien of weidse landschappen.’¹²³

§3.2: Céline van Balen: nationaal receptieonderzoek

Van Balen rondde haar studie aan de Rietveld Academie af in 1996: een tijd waarin het klimaat voor fotografen in Nederland zeer gunstig was. Fotografie was een gewaardeerde kunstvorm, fotografen ontvingen subsidies en veel culturele instellingen speciaal gericht op fotografie waren in opkomst. Willem van Zoetendaal was bijvoorbeeld al in de jaren negentig een eigen galerie in Amsterdam gestart, waar hij fotografiewerk van oud-studenten, collega's en andere fotografen tentoonstelde, met name van veel Nederlandse documentaire portretfotografes. Van daaruit legde Van Zoetendaal contact met andere galeries en musea die het werk van zijn fotografen aankocht.

Als oud-leerlinge van Van Zoetendaal, kwam Van Balen terecht in zijn galerie. Ze exposeerde er haar afstudeerfoto's van de Islamitische meisjes. Tijdens de expositie legde Van Zoetendaal contact met museumdirecteur Wim van Krimpen (1941), toentertijd directeur van het Fries Museum, en verkocht hem een werk van Van Balen. De museumdirecteur zei hierover: ‘Ik was de eerste die haar werk aankocht, [...]. Ik werd als een magneet door haar werk aangetrokken. Zoals zij van iedere foto een Van Balen-foto maakt, weergaloos.’¹²⁴ Wat dan een Van Balen-foto zou zijn, daar geeft Van Krimpen echter geen antwoord op.

Na de expositie bij Van Zoetendaal en de aankoop van het Fries Museum, begon het balletje nog sneller te rollen. Van Balen werd namelijk niet alleen door de directeur van het Fries Museum opgemerkt: het Rijksmuseum gaf haar in 1999 opdracht voor *Document Nederland*. De tentoonstelling werd wisselend ontvangen. In veel recensies werd haar werk beschreven en hoe het tot stand kwam, maar een duidelijke mening werd vaak niet gegeven.

¹²⁴ Wim van Krimpen door Aart van der Kuijl geciteerd in: ‘Céline van Balen: eigenzinnig en gedreven. Onstuitbare opmars van een portretfotografe’, in: *NRC Handelsblad* 2 maart 2002.

¹²⁵ Françoise Ledeboer, ‘Céline van Balen geeft eenzijdig beeld van jonge levens. Ernstige foto's van 7-jarigen’, in: *Het Parool* 8 mei 1999.

Françoise Ledeboer, journaliste bij *Het Parool*, was niet al te positief over het werk *Kinderen van Zeven*. Het dagboek dat Van Balen voor dat werk had bijgehouden, leverde volgens Ledeboer stereotype verhalen op over verdeelde weekschema's van kinderen. Het stelde de journaliste teleur dat een paar ouders vertelde dat hun kinderen gedragsproblemen hadden. Ledeboer kon zich niet voorstellen dat kinderen geen vrolijkheid meer kenden en dat er nooit meer een lach vanaf kon. De journaliste kon er niet bij dat kinderen al zo serieus waren, niet meer buiten op straat speelden en met hun knuffel sliepen. Ledeboer was dan ook van mening dat Van Balen een te eenzijdige beeldvorming over die jonge levens liet zien.¹²⁵ Overigens leek de journaliste meer kritiek op het dagboek te hebben dan op de foto's van Van Balen.

De mening van Ledeboer werd niet door iedereen gedeeld. Zo waardeerde Karel Schampers de veelzijdigheid van de geportretteerden. Juist die variatie zou volgens Schampers de kracht zijn van het werk Van Balen.

‘Of het nou kinderen van zeven zijn, ouderen die in een sociaal isolement zitten. Oost-Europese jongeren in Berlijn, die teleurgesteld zijn in de maatschappij, moslimmeisjes of slapende honden: je voelt de betrokkenheid en de interesse van de fotografe, zonder belerend te willen zijn.’¹²⁶

De mening van Schampers paste in het speerpunt van zijn toenmalige beleid van het museum: de museumdirecteur wilde foto's aankopen van kunstenaars die het leven van alledag als uitgangspunt namen, waardoor de werkelijkheid in al haar hevigheid kon worden beleefd. Schampers toonde zijn bewondering voor Van Balen toen hij een solotentoonstelling voor haar organiseerde in het Frans Hals Museum in 2002. De Nederlandse kritieken die Van Balen en het museum kregen waren echter soms vrij hard. Zo werd Van Balen in *De Volkskrant* afgestraft, omdat ze de zwarte randen om de fotolijsten had laten zitten wat als hinderlijk werd ervaren. Die randen zouden een storend contrast vormen waarmee de fotografe een misplaatste positie zou innemen.¹²⁷ Niet alleen stoorden critici zich aan de zwarte randen, de inrichting van de expositie door het museum viel ook niet in goede aarde. Fotopublicist Eddie Marsman beschreef dat het merendeel van de foto's opgehangen was tegen drie brede scheef in de ruimte geplaatste grijze schotten. Hier en daar stonden die schotten ook nog eens pal tegen de stenen steunpilaren in het midden van de ruimte. Dit zou een goedkoop en slecht overzicht geven van het werk Van Balen dat hij wel prees.¹²⁸

Er waren ook positieve geluiden te horen over de tentoonstelling. Els Barents noemde Van Balen naar aanleiding van de expositie een ‘hoogst bijzonder portretfotograaf.’¹²⁹ ‘Iemand die van de mens zelf uitgaat, niet modieus en wars van rangen en standen.’¹³⁰ Die

¹²⁶ Karel Schampers door Maaïke Staffhorst geciteerd in: ‘Contact zoeken via foto's’, in: *Spits* 21 februari 2002.

¹²⁷ Anoniem, ‘De blik op niemand gericht’, in: *De Volkskrant* 28 februari 2002.

¹²⁸ Eddie Marsman, ‘Oude en jonge gezichten door elkaar’, in: *NRC Handelsblad* 2 en 3 maart 2002.

¹²⁹ Els Barents door Aart van der Kuijl geciteerd in: ‘Céline van Balen: eigenzinnig en gedreven. Onstuitbare opmars van een portretfotografe’, in: *NRC Handelsblad* 2 maart 2002.

¹³⁰ Ibidem.

uitspraak van Barents is van toepassing op de internationale en nationale ontwikkeling waarbij sinds de jaren tachtig en negentig steeds meer wordt gekeken naar buitenstaanders en het persoonlijke in de maatschappij. Een voorbeeld hiervan is de expositie *Conditions humaines - portraits intimes* in het Nederlands Foto Instituut te Rotterdam in 1999 waarin Van Balen samen met twee andere Nederlandse portretfotografes Rineke Dijkstra en Hellen van Meene exposeerde. Het uitgangspunt van de expositie waren fotografen die zich richten op de individuele mens in z'n sociale context. De interesse in de individuele mens en zijn identiteit is een internationale ontwikkeling in de portretfotografie, maar het empathische karakter wordt als een sterke Nederlandse traditie beschouwd. Diverse Nederlandse portretfotografes vallen in die traditie.

Van Balen wordt dan ook vaker in verband gebracht met het werk van Nederlandse portretfotografes als Rineke Dijkstra en Hellen van Meene. Alle drie fotograferen ze dezelfde onderwerpen, op dezelfde manier: met een technische camera, in groot formaat, kleur en objectief. Dit is ook niet opmerkelijk, aangezien zij op de Rietveldacademie les hebben gehad.

Beeldend kunstenares en kunstcritica Pam Emmerik (1964) merkte echter wel op dat het werk van bijvoorbeeld Dijkstra in enkele opzichten anders is dan de foto's van Van Balen. Het werk van Dijkstra zou volgens Emmerik veel dichter bij de traditionele studiofotografie zitten waarin iemand voor een decor gefotografeerd wordt. De achtergronden die zij gebruikt: de zee, een park, een interieur, werken ruimtelijk, als een horizon een zicht op de wereld. De kunstcritica beweert dat dat zicht op de buitenwereld er bij Van Balen niet of nauwelijks is en dat haar werk veel claustrofobischer van aard is. Ondanks dat het werk van beide Nederlandse fotografes in dezelfde traditie vallen, verschillen zij toch van elkaar. Diversiteit in een genre, en daarmee diversiteit in de hedendaagse Nederlandse fotografie, zou een belangrijk kenmerk van een Nederlandse fotografische identiteit kunnen zijn.

Emmerik ziet tevens bepaalde lijnen tussen de Vlaamse schilder Rogier van der Weyden (1399 of 1400 – 1464) en het werk van Van Balen. Van Balen zegt zelf ook inspiratie uit zijn portretschilderijen te hebben gehaald. In het *Cultureel Supplement* van *NRC Handelsblad* worden door de kunstcritica het portret van een jonge vrouw (1440 – 1445) van Rogier van der Weyden en Van Balens *Figen* (1996) naast elkaar gelegd. (zie afb. 11 en 12) Het portret van Van der Weyden is een levendig portret van een jonge vrouw in een eenvoudig wollen jurk, ze draagt een muts die ook haar hals bedekt. Binnen dit werk van Van der Weyden is de onbevengene blik te zien waarmee de vrouw de toeschouwer aankijkt, wat erop zou kunnen duiden dat ze iemand moet zijn geweest met wie hij vertrouwd was, een familielid wellicht, een zusje, nichtje of echtgenote, in elk geval geen chique opdrachtgeefster die naar de mores van die tijd immer met zedig neergeslagen ogen diende te worden afgebeeld. Van dit schilderij is het volgens Emmerik maar een kleine stap naar Van Balens eigen portretten. De moslimmeisjes, met hoofddoekjes, lijken dwars door ruimte en tijd heen de directe verwanten van deze naamloze jonge Vlaamse vrouw te zijn.¹³¹ Opvallend is dat Emmerik een vergelijking maakt tussen het werk van Van Balen en het schilderij van de 15^{de} - eeuwse Vlaamse Van der Weyden in plaats van het werk van een 17^{de}- eeuwse Nederlandse schilder. Het buitenland vergelijkt de foto's van Van Balen dikwijls met het werk van 17^{de}- eeuwse Nederlandse schilders, zoals later aan bod zal komen. Dit is opmerkelijk omdat Van Balen zelf aangeeft dat ze haar inspiratie onder andere uit het werk van Van der Weyden haalt. Waarom legt het buitenland dan toch een relatie met haar werk en het werk van 17^{de}- eeuwse Nederlandse schilders?

Bovendien is het opmerkelijk dat veel Nederlandse kritieken vrij neutraal zijn over

¹³¹ Pam Emmerik, 'Céline's UFO's. De portretten van Céline van Balen', in: *Cultureel Supplement – NRC Handelsblad* 9 januari 2001.

Van Balens werk en soms zelf negatief, met name over haar *Kinderen van Zeven* uit 1999 en haar solotentoonstelling in het Frans Hals Museum. Ten tijde dat haar kritieken in Nederland af en toe negatief zijn, raakte het buitenland echter niet uitgepraat over haar.

§3.3: Céline van Balen: internationaal receptieonderzoek

Van Balen zette al snel voet op buitenlands grondgebied. Haar eerste internationale tentoonstelling was in 2000 in het Fotomuseum Winterthur te Zwitserland dat veel contacten heeft met Nederlandse fotografiemusea. Zij kreeg een foto-opdracht van het Zwitserse fotomuseum. De curatoren van Winterthur hadden de onuitgesproken verwachting dat Van Balen in Berlijn een vervolg zou maken op haar moslimmeisjes. ‘Het museum wilde iets van me met multicultureel Berlijn.’¹³² Dit pakte echter anders uit: het werken in opdracht was één van Van Balens mindere punten. Van Balen sprak in Berlijn ramenwassers aan die hopen op een fooi bij stoplichten hun diensten aanboden aan automobilisten, en maakte een afspraak. Zo poseerden de Poolse en Russische, maar ook Joegoslavische jongens en meisjes, doorgaans schuw voor camera’s en openbaarheid voor Van Balen tegen de achtergrond van een blauwe buitenmuur. Ondanks dat het werk niet helemaal in lijn lag met de verwachting van de curatoren van het Fotomuseum, was het persbericht dat de medewerkers van Winterthur uitbrachten, positief over de foto’s die Van Balen uiteindelijk afleverde. In het bericht was te lezen dat ‘schrijnend en verbijsterd zijn de foto’s van [...] mensen die zich niet aan de maatschappelijke norm houden en afwijkend gedrag vertonen.’¹³³ Hierbij is het overigens relevant te vermelden dat Van Balen haar werk niet zo ziet zoals in de beschrijving van de medewerkers van Winterthur is gegeven. ‘[...] Maar ik vind het niet erg, als zij dat doen. Mijn foto’s zijn iets van mijzelf en hoe de buitenwereld daar tegen aankijkt is iets anders.’¹³⁴ In deze uitspraak is bovendien Van Balens eerdere mening van toepassing waarin zij aangeeft dat zij niet gelooft in een culturele identiteit: haar foto’s zijn van haarzelf.

Een jaar later exposeerde zij te Berlijn in de Daadgalerie en het Neuer Berliner Kunstverein. Recensies van deze expositie waren helaas niet te vinden. Verder was het ook het jaar waarin Van Balen voor het eerst buiten de grenzen van Europa exposeerde. Haar werk kwam samen met de foto’s van Nederlandse documentaire portretfotografe Carla van de Puttelaar (1967) te hangen in de Julie Saul Gallery te New York. Van de Puttelaar was eveneens een student aan de Rietveldacademie waar zij les kreeg van Van Zoetendaal en Louwes. Ook hier zijn lijnen te trekken tussen Van de Puttelaar en Van Balen: beiden zijn documentaire portretfotografes die in kleur fotograferen. Een groot verschil tussen beide portretfotografes is echter dat Van de Puttelaar veelal volledige naaktfoto’s van vrouwen maakt, terwijl dat nooit het onderwerp is en zal zijn van Van Balen. Opvallend is dat beiden in principe hetzelfde uitgangspunt hebben, documentaire fotoportretten, maar dat de uitkomsten

¹³² Céline van Balen door Arno Haijtema geciteerd in: ‘Op de huid. Fotografe Céline van Balen zoekt mensen die kracht uitstralen’, in: *De Volkskrant* 21 februari 2002.

¹³³ Arno Haijtema, ‘Op de huid. Fotografe Céline van Balen zoekt mensen die kracht uitstralen’, in: *De Volkskrant* 21 februari 2002.

¹³⁴ Céline van Balen door Arno Haijtema geciteerd in: ‘Op de huid. Fotografe Céline van Balen zoekt mensen die kracht uitstralen’, in: *De Volkskrant* 21 februari 2002.

¹³⁵ Bodo Niemann door Pay-Uun Hiu geciteerd in: ‘Een soort botheid’, in: *De Volkskrant* 14 november 2002.

¹³⁶ Chantal Grande door Pay-Uun Hiu geciteerd in: ‘Een soort botheid’, in: *De Volkskrant* 14 november 2002.

ervan heel anders zijn. Dit principe van hetzelfde uitgangspunt, maar een andere uitkomst kan ook betrokken worden op het werk van Rineke Dijkstra.

In hetzelfde jaar, 2001, kwam het werk van Van Balen terecht bij de Berlijnse galeriehouder Bodo Niemann (geboortejaar onbekend). Zelf zei hij over haar werk: ‘De foto's van Céline van Balen zijn een transformatie van de Lichtfindung van de schilder. Daar heb ik lang op gewacht.’¹³⁵ Niemann verwees met zijn uitspraak naar de Lichtfindung die hij bij de 17^{de}-eeuwse Nederlandse schilders had gezien. Van Balen wist volgens de galeriehouder het spel tussen licht en schaduw, clair obscur, waar 17^{de}-eeuwse Nederlandse schilders in excelleerden, te bereiken in haar foto's. De gezichten van Van Balens portretten zijn zo duidelijk aanwezig en belicht, terwijl de achtergrond vaag is en bijna wegvalt. Op die manier trekt Van Balen de toeschouwer in de foto. Een manier waarin een 17^{de}-eeuwse schilder als Rembrandt van Rijn (1606 of 1607 – 1669) grootmeester in was. Niemann ziet dus in feite een voortzetting van een traditie: een voortzetting van clair obscur in de 17^{de}-eeuwse Nederlandse schilderkunst, en niet van de 15^{de}-eeuwse Vlaamse schilder Van der Weyden, naar de hedendaagse Nederlandse fotografie.

Galeriehoudster van Galería Forum, Chantal Grande (geboortejaar onbekend), ziet echter een Nederlandse identiteit in hedendaagse fotografie terug in de nieuwe taal in fotografie die Van Balen maakt. Grande prees Van Balen om haar intimiteit. ‘Van Balen is heel respectvol met de mensen die ze fotografeert. Ze is in staat de ziel van haar subject eruit te halen.’¹³⁶ Die persoonlijke benadering, ofwel die nieuwe taal, is niet alleen toe te schrijven aan Van Balen: meerdere Nederlandse portretfotografes weten hun onderwerpen van dichtbij te fotograferen. In 2002 kwam het werk van Van Balen overigens te hangen in Galería Forum te Tarragona. In 2004 kwam Van Balen terecht in Institut Néerlandais te Parijs. Helaas waren hier weinig tot geen recensies over te vinden. Hetzelfde geldt voor haar werk dat tentoongesteld werd in 2005 in Paleis voor Schone Kunsten te Brussel en in Maison Européene de la Photographie te Parijs.

Het werk van Van Balen maakt inmiddels onderdeel uit van diverse internationale collecties als de collectie van Musea in Cleveland en de LaSalle Bank Collection in Chicago. Zij heeft tot nu toe echter nog geen solotentoonstelling in het buitenland gehad. Een verklaring hiervoor is helaas niet direct te geven. Wellicht is haar oeuvre nog niet groot genoeg om een volledige solotentoonstelling te kunnen vullen. Eerder werd zij in combinatie met andere Nederlandse portretfotografes als Dijkstra en Van de Puttelaar tentoongesteld. Wat hierbij opvalt, is dat zij van hetzelfde uitgangspunt vertrekken, documentaire portretfotografie en aandacht voor het lot van de ander, maar dat de uitwerking heel anders is. Dit gegeven zou kunnen aantonen dat er binnen één genre, in dit geval documentaire portretfotografie, veel variatie kan zijn. Bovendien zou die variatie binnen één genre kunnen duiden op veel diversiteit binnen de hedendaagse Nederlandse fotografie. Die diversiteit zou een kenmerk van een Nederlandse identiteit in de hedendaagse Nederlandse fotografie kunnen zijn. Bovendien bevestigt het werk van Van Balen de sterke empathie die vaak als een sterke Nederlandse traditie wordt beschouwd.

Hoofdstuk 4: Rineke Dijkstra

‘Het liefst zou ik als fotografe onzichtbaar zijn, zodat de mensen zich niet mooier proberen te maken dan ze zijn. Ik wil ze laten zien zoals ze zijn wanneer ze alleen zijn.’¹³⁷

Altijd op zoek naar universele gevoelens en abstracte begrippen en tegelijkertijd zoekende naar het unieke en specifieke in individuen als een gebaar of een oogopslag, legt de Nederlandse fotografe Rineke Dijkstra (1959) de wereld vast. Toen zij op 19-jarige leeftijd voor het eerst een fotocamera in haar handen kreeg, wist Dijkstra dat fotografie haar leven zou gaan worden. De inmiddels 53-jarige fotografe heeft met haar foto's zowel nationaal als internationaal vele successen behaald. Haar werk is tegenwoordig niet meer weg te denken uit de wereld van de nationale en internationale fotografie.

§ 4.1: Rineke Dijkstra: haar leven en werk

Rineke Dijkstra werd geboren in Sittard als dochter van een technicus en kunstenares. Na de middelbare school schreef Dijkstra zich in 1978 in aan de Vrije Leergangen der Vrije Universiteit (VLVU) te Amsterdam voor de lerarenopleiding handvaardigheid en textiele werkvormen. Die opleiding beviel haar echter niet en een jaar later volgde zij een cursus fotografie, georganiseerd door jongerencentrum Het Paard van Troje te Den Haag. In 1980 probeerde zij weer de lerarenopleiding handvaardigheid en textiele werkvormen, ditmaal aan d'Witte Lelie te Amsterdam. Tegelijkertijd volgde zij, net als fotografe Céline van Balen, bij het Cultureel Centrum De Moor een cursus fotografie waar zij les kreeg van documentair fotograaf Hans Aarsman die haar stimuleerde om portretten te maken.¹³⁸ Fotografie beviel Dijkstra zo goed dat zij besloot definitief met de docentenopleiding te stoppen om fotografie te gaan studeren aan de Rietveldacademie te Amsterdam, evenals Van Balen. Tijdens haar opleiding aan de academie ontwikkelde Dijkstra zich, onder andere door de invloed van hoofddocent Willem van Zoetendaal, verder in het portretteren van mensen.

Na het voltooien van haar studie in 1986, werkte ze zeven jaar als freelancerfotografe voor tijdschriften als *Elle*, *Avenue*, *Elegance* en *Quote*. Dijkstra probeerde de grenzen, die het werken in opdracht van met zich meebracht, te doorbreken, maar dit viel haar zwaar. Ze verloor na verloop van tijd haar interesse voor het fotograferen in opdracht: een desinteresse die zich eveneens ontwikkelde bij Van Balen. Zelf zei Dijkstra hierover: ‘Die mensen weten precies hoe ze op een foto willen staan, daar gaat het mij niet om. Steeds vaker gaat mijn aandacht uit naar mensen wiens zelfbeeld nog wankel is, die niet weten hoe ze zich voor een camera moeten bewegen en die dit voor de camera uitproberen.’¹³⁹

¹³⁷ Rineke Dijkstra geciteerd door David Brittain in: *Creative Camera* 357 (April – Mei 1999), pp. 20-27.

¹³⁸ Jennifer Blessing & Sandra Philips, tent. cat. *Rineke Dijkstra: A Retrospective*, New York (Solomon R. Guggenheim Museum) 2012, pp. 14 – 16.

¹³⁹ Rineke Dijkstra geciteerd door David Brittain in: *Creative Camera* 357 (April – Mei 1999), pp. 20-27.

In 1990 laste Dijkstra een periode van rust in om te overdenken hoe verder te gaan met haar werk. Aan het einde van die periode brak ze haar heup, waardoor de tijd van overdenken werd verlengd met een aantal maanden, omdat ze gedurende die tijd op bed moest liggen. Tijdens haar revalidatie werd ze zich bewust van haar eigen kwetsbaarheid. Door het besef van haar eigen zwakheid besloot ze foto's te gaan maken van haar spiegelbeeld.¹⁴⁰ De fotografe onderkende dat de mens kwetsbaar was op vele verscheidene manieren, net als zij. 'Mensen willen zich op een bepaalde manier presenteren, maar kunnen er niks aan doen dat er altijd een andere kant van hen te zien is.'¹⁴¹ Een kwetsbare kant en lot. Precies die kwetsbare kant en lot van mensen wilde Dijkstra fotograferen. Ze wilde alledaagse, universele en abstracte gevoelens en begrippen speciaal maken. Ze wilde mensen een nieuwe en andere kant van het leven laten zien.¹⁴²

De fotografe besloot voor zichzelf te gaan werken en te onderzoeken hoe ze met haar camera een persoon kon veranderen. Dijkstra maakte monumentale foto's van mensen, geschoten met een technische camera, evenals Van Balen, die zij vervolgens tentoonstelde in de context van een kunstgalerie. Dijkstra legde de trots, de vreugde en de vermoeidheid vast van vrijwel naakte moeders die net bevallen waren, staande met hun pasgeboren baby in de armen. In één van die foto's beschermde een moeder, genaamd Julie (geboortjaar onbekend), haar pasgeboren kind tegen de flitsen van de camera terwijl zij zelf niets minder dan een wegwerpbroekje droeg die meestal gebruikt werd na de geboorte van het kind. (zie afb. 13) De emoties die Julie een uur geleden tijdens de bevalling had meegemaakt, waren te zien in haar ogen. Zoals in veel gezichten van de onderwerpen van Dijkstra, viel er ook bij de moeder een ontzette blik in haar gelaat af te lezen. Die verbaasde emotie van Julie was waarschijnlijk te verklaren door de psychologische veranderingen die geassocieerd werden met een natuurlijk geboorte van een kind (door een golf aan adrenaline en hormonen).

Voor de serie *Strandportretten* (1992-1994) fotografeerde zij tussen 1992 en 1994 verschillende pubermeisjes en -jongens, op stranden in Amerika, België, Kroatië en Polen. De meisjes en de jongens verschilden allemaal in nationaliteit, uiterlijk, gewicht, huidskleur en zwemkleding. Ze haalde hen uit het groepje waar zij bij hoorden en liet ze vaak alleen – soms met z'n tweeën of drieën – kwetsbaar en onzeker in hun zwemkleding voor de camera poseren. Hierdoor isoleerde Dijkstra de jongeren van hun oorspronkelijke omgeving en toonde hen in existentiële eenzaamheid.¹⁴³ De pubers keken recht in de camera: ze keken onzeker maar toch ook wel met enige verwachting. Ondanks hun isolatie bleven de meisjes en de jongens zichzelf. Ze legde de pubers vast in monumentale kleurenfoto's, genomen met een technische camera, een camera die vaak gebruikt werd op de academie, en flitslicht. Dijkstra fotografeerde de jongeren op een leeftijd dat ze nog aan het twijfelen waren en op zoek waren

¹⁴⁰ Martine Derks, *Stilte in de o.t.t. Over de rol van Rineke Dijkstra in de Nederlandse fotografie vanaf de jaren negentig*, Utrecht 2006, pp. 63 – 65.

¹⁴¹ Hrimpsimé Visser, 'Rineke Dijkstra biografie' in: Ingeborg Th. Leijerzapf (red.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie*, Alphen aan den Rijn 1997, p. 5.

¹⁴² Rineke Dijkstra geciteerd door David Brittain in: *Creative Camera* 357 (April – Mei 1999), pp. 20-27.

¹⁴³ Hrimpsimé Visser, 'Rineke Dijkstra biografie' in: Ingeborg Th. Leijerzapf (red.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie*, Alphen aan den Rijn 1997, p. 5.

naar hun identiteit. Die zoektocht naar identiteit en het belang daarvan zijn zowel nationale als internationale ontwikkelingen die de portretfotografie vanaf de jaren negentig kenmerkt, maar in de Nederlandse fotografie over het algemeen empathischer en met een minder hard documentair karakter worden getoond. Die laatstgenoemde gegevens worden vaak genoemd als sterke Nederlandse tradities. In dit opzicht zou het werk van Dijkstra daar deel van uit maken.

Dijkstra's foto's toonden momenten waarin een ongemakkelijke en onzekere pose door een tiener werd gevormd. Hetgeen wat Rineke Dijkstra probeerde, was de ruimte tussen bedoeling en effect vast te leggen in de strandportretten:

'Mensen denken dat ze zich op de ene manier presenteren, maar ze kunnen er niets aan doen dat ze ook nog iets anders laten zien. Het is onmogelijk om alles onder controle te hebben. Maar wanneer ik iemand probeer te fotograferen, vooral met het hele lichaam, doet dat hen altijd afvragen "Oh, wat moet ik met mijn handen doen, etc." En ik denk, terugkijkend, dat ik dat min of meer hebt gebruikt in de strandfoto's.'¹⁴⁴

Zo was op de foto *Hilton Head Island, S.C., USA, June 24, 1992* (1992) het blonde meisje met haar oranje bikini zichtbaar bezig met haar uiterlijk en probeerde zij te poseren als een model op het Amerikaanse strand van Hilton Head Island. Het Amerikaanse meisje was duidelijk in de groei: ze begon borsten en bredere heupen te krijgen. (zie afb. 14) Alle strandportretten leken op het eerste gezicht hetzelfde, vanwege het gebruik van dezelfde techniek en de onzekere pubers als onderwerp. Dijkstra koos voor elke foto een laag standpunt op een afstand die de pubers volledig toonde. Met flitslicht gaf zij een dergelijk artificieel karakter aan de opnames en scherpte tegelijkertijd de details. Bovendien was de achtergrond van de *Strandportretten* telkens het stand en de zee. Alle foto's verschilden echter individueel erg van elkaar. Zo was er een grote culturele afstand tussen een puber uit Amerika en een puber uit Oost-Europa. Het Poolse meisje op de foto *Kolobrzeg, Poland, July 26, 1992* (1992) is op precies dezelfde wijze gefotografeerd als het Amerikaanse meisje op de foto *Hilton Head Island, S.C., USA, June, 1992*. De puber uit Polen had in tegenstelling tot het Amerikaanse meisje nog een kinderlijk en hoekig lichaam, maar had tegelijkertijd wel de vrouwelijke houding van de Venus van Botticelli aangenomen. (zie afb. 15) De serie *Strandportretten* lijkt op het eerste gezicht hetzelfde, maar een betere blik toont aan dat de foto's individueel erg verschillen. Dit werk valt hiermee in de ontwikkeling, zowel nationaal als internationaal, waarbij individuen in een serie steeds meer op zichzelf komen te staan, zoals te zien is bij de serie *Moslina's* van Céline van Balen.

Na de *Strandportretten* maakte Dijkstra nog meer series waarin zij op zoek ging naar een vorm van emotionaliteit die de grenzen van het fotografeerbare raakte. Ook deze series bestonden uit onbekende maar tegelijkertijd universele individuen. Zo fotografeerde Dijkstra de Fransman Olivier (geboortjaar onbekend). Iedere keer wanneer zij hem bezocht, leek hij niets veranderd te zijn. Zodra hij echter voor de camera stond, zag Rineke de verandering in zijn ogen. De veranderingen waren subtiel, maar Dijkstra zag ze door haar camera heel duidelijk. Op die manier maakte ze het universele en het abstracte en tegelijkertijd het unieke en het specifieke in mensen zichtbaar. Andere bekende portretten zijn de serie's van *Almerisa* (1994 - 2005), haar *Berlijnse parkportretten* (1998 - 2003) en de *Israëliëse soldaten* (1999 - 2003). Veel van deze portretten zijn opgenomen in diverse nationale en internationale collecties.

¹⁴⁴ Rineke Dijkstra geciteerd door David Brittain in: *Creative Camera* 357 (April – Mei 1999), pp. 20-27.

Het werk van Dijkstra valt in de ontwikkeling waarbij portretfotografie een opleving doormaakte, voornamelijk bij Nederlandse fotografes. Haar werk is in lijn met dat van Van Balen, wat overigens ook niet wonderlijk is, aangezien zij beiden dezelfde fotografische leerweg, als het Cultureel Centrum de Moor en de Rietveldacademie, hebben doorlopen. Onderling verschillen zij echter wel van elkaar. Van Balen isoleert haar werk meer dan bij Dijkstra het geval is. Bij Dijkstra is namelijk meer de achtergrond van haar portretten te zien. Een voorbeeld hiervan is haar serie *Strandportretten* waarbij de zee en het strand achter de tieners te zien zijn. Hierdoor kan gesteld worden dat er binnen één genre, in dit geval portretfotografie diversiteit bestaat. Die verscheidenheid is al vaker genoemd als kenmerk van een Nederlandse fotografische identiteit. Bovendien toont het werk van Dijkstra aan dat zij één van de Nederlandse portretfotografen is die een zekere empathie en minder hard documentair karakter in haar fotoportretten legt. Dit wordt vaak genoemd als een sterke Nederlandse traditie.

§4.2: Rineke Dijkstra: nationaal receptieonderzoek

Dijkstra studeerde af in een rijk fotografisch klimaat in Nederland. Steeds meer Nederlandse culturele instellingen verlegden hun aandacht naar fotografie. Onder de vleugels van haar oud-docent Van Zoetendaal begon ook Dijkstra tijdens het maken van haar *Strandportretten* langzaam aandacht te krijgen voor haar werk in Nederland. Een eerste selectie van haar strandportretten werd in 1993 tentoongesteld in een groepsexpositie op het *Fotofestival Naarden*. *Fotofestival Naarden* gaf naar eigen zeggen de actuele stand van zaken in de Nederlandse fotografie.¹⁴⁵ Opvallend is dat Dijkstra in 1993, toen ze nog maar net afgestudeerd was, al tot de Nederlandse fotografie werd gerekend en exposeerde op één van de grootste Nederlandse fotografiefestivals.

Daarnaast exposeerde zij, tevens in 1993, op de tentoonstelling *De Kracht van Heden* in Loods 6 te Amsterdam. De tentoonstelling werd georganiseerd door het Fonds BKVB als een zogenaamde samenvatting van de eerste vijf jaren van ondersteuning van artistiek experiment door het Fonds zelf. *De Kracht van Heden* was een tentoonstelling die gold als de definitieve afrekening met de periode waarin kunstsubsidie gezien werd als een vorm van sociale hulp. Naar eigen zeggen toonde de kunst zich in *De Kracht van Heden* zelfbewust en aantrekkelijk en zeker niet hulpbehoevend. De grootschalige groepstentoonstelling bevatte werken van onder andere Hans Aarsman. Iedere kunstenaar die in de jonge Nederlandse kunst van toentertijd wat te betekenen had, zat erbij. Zo ook Rineke Dijkstra.¹⁴⁶ *De Kracht van Heden* liet zien dat Dijkstra al snel door kunstcritici en –kenners werd beschouwd als een belangrijk Nederlands kunstenares die hoorde bij de Nederlandse kunst, terwijl zij toentertijd nog niet veel had geëxposeerd in Nederland, en helemaal niet in het buitenland. Opvallend is dat ook Van Balen, eveneens onder de vleugels van Van Zoetendaal, vrij snel na haar afstuderen aandacht kreeg voor haar werk. Hieruit kan opgemaakt worden dat Van Zoetendaal belangrijk is geweest voor de ontwikkeling en het succes van hedendaagse Nederlandse

¹⁴⁵ *Fotofestival Naarden* <<http://www.fotofestivalnaarden.nl/archief/>> (8 juni 2012).

¹⁴⁶ *Loods 6* <<http://www.loods6.nl/paginas/gebouwIndex1.htm>> (8 juni 2012).

¹⁴⁷ Hrimpsimé Visser, *SMBA* 10 (17 december 1994).

¹⁴⁸ Rineke Dijkstra werkt vaak met een laag en frontaal standpunt.

portretfotografie.

Aan het einde van het jaar 1994, werd er door Hripsimé Visser (geboortjaar onbekend), fotocurator van het Stedelijk Museum te Amsterdam, in het Stedelijk Museum Bureau Amsterdam (SMBA) een tentoonstelling georganiseerd met de foto's van Dijkstra en de sculpturen van Tom Claassen (1964). Visser toonde in die expositie portretten van verschillende series die Dijkstra de voorgaande jaren had gemaakt. In het persbericht dat het SMBA uitgaf, noemde Visser Dijkstra en Claassen makers van enkelvoudige beelden. Volgens de fotocurator toonden beide kunstenaars dingen zoals ze zijn, op zichzelf, ontdaan van alles wat overmatig is. De foto's van Dijkstra lieten mensen zien die niet opgingen in een verhaal of in hun omgeving. Visser was zeer lovend over de werken van de fotografe en vond dat haar series een heel bijzonder evenwicht vonden tussen monumentaliteit en intimiteit.¹⁴⁷ Wat Visser interessant vond aan Dijkstra's werk, was dat zij zich ondanks de consequentheid van haar methode niet laat vangen door zoiets als een stijl.¹⁴⁸ Volgens de fotocurator bezaten de foto's van Dijkstra de onnadrukkelijke, op directe observatie van de werkelijkheid gebaseerde monumentaliteit, die kenmerkend zou zijn voor een essentiële traditie in de Nederlandse documentaire fotografie.¹⁴⁹ Een traditie van Nederlandse documentaire fotografie waarbij de werkelijkheid het uitgangspunt is.

Naar aanleiding van de tentoonstelling van Dijkstra en Claassen in het SMBA verschenen veel recensies. Zo beschreef Ineke Schwartz, cultuurcritica voor *De Volkskrant*, in 1995, Dijkstra's camera als 'meedogenloos'.¹⁵⁰ Volgens Schwartz telde elk detail in het werk van Dijkstra en waren er veel verschillende emoties in de foto's te zien. Schwartz noemde het onderwerp van de tentoonstelling in het SMBA typisch Dijkstra. Typisch Dijkstra was volgens Schwartz dat Dijkstra erin slaagde om zelfs de aangeleerde pose van volwassenen op gevoelige, emotionele momenten te laten varen en hun onderliggende drijfveren en emoties te verraden. Alle foto's van Dijkstra noemde Schwartz dermate indringend, persoonlijk en intiem, dat ze zich afvroeg hoe de fotografe het in vredesnaam klaarspeelde.¹⁵¹ 'Hoe ze al die mensen zover kreeg dat ze hen zo onbarmhartig mocht vastleggen en hoe het mogelijk is dat op een gegeven moment alles klopt? De esthetiek, de formaliteit en de afstandelijkheid van het resultaat lijken te vloeken met de emotionele lading van de foto.'¹⁵² Dijkstra werkte ook intuïtief: ze wist welk soort moment ze zocht, maar niet hoe dat er precies uitzag. Eenzelfde werkwijze als Van Balen. Die intuïtieve werkwijze zou een oorzaak kunnen zijn voor het empathische en minder hard documentaire karakter die wordt beschouwd als een sterke

¹⁴⁹ Ibidem.

¹⁵⁰ Ineke Schwartz, 'Meedogenloze camera van Rineke Dijkstra', in: *De Volkskrant* 7 januari 1995.

¹⁵¹ Ibidem.

¹⁵² Ibidem.

¹⁵³ Ineke Schwartz, 'Lolita's uit de Liverpoolse disco, Galerie Paul Andriessse', in: *Couleur Locale* 1996.

Nederlandse traditie.

Van mei tot en met juni 1995 exposeerde Dijkstra in Galerie Paul Andriessse te Amsterdam. In een persbericht dat de galerie uitgaf, stond dat Dijkstra sporen juist niet wilde verdoezelen ten gunste van een aangenaam beeld, maar dat ze ze juist benadrukte waardoor haar personen wonnen aan emotionele intensiteit. Het is die trouw aan de werkelijkheid, zoals Visser dat al eerder beschreef, die haar werk verbindt met een belangrijke traditie in de Nederlandse documentaire portretfotografie waarin het lot van het individu, het lot van de ander centraal staat, zonder de werkelijkheid te manipuleren.

In 1996/1997 exposeerde Dijkstra opnieuw in Galerie Paul Andriessse te Amsterdam, dit keer met net verschenen werken uit de serie *The Buzz Club, Liverpool, England/Mysteryland, Zaandam, 1996/1997*. Het is opvallend dat Dijkstra vanuit Nederland op haar nieuwe werk *The Buzz Club* vrij negatieve reacties krijgt. De eerst zo lovende Schwartz bijvoorbeeld was dit keer een stuk kritischer: Schwartz bleef de foto's uit de *The Buzz Club* serie goed vinden, maar de aanpak van de foto's was voor haar niet meer zo verrassend. Telkens werd een andere jongere in een ander land frontaal geportretteerd tegen een witte of neutrale achtergrond. Dat werkte wel, maar was volgens Schwartz op den duur ook voorspelbaar.¹⁵³ Pam Emmerik schreef in *De Groene Amsterdammer* tevens vrij negatief over het nieuwe werk van Dijkstra. Emmerik was van mening dat Dijkstra's foto's er zo eenzaam uitzagen dat de kijker er naar van werd. Met weinig middelen wist Dijkstra volgens Emmerik zo'n indringend portret neer te zetten van een stel jonge meisjes dat het hartverscheurend was. Wat Dijkstra toonde, was volgens de schrijfster de schoonheid van het imperfecte. De betovering van de portretten werd echter voor Emmerik gedoofd door het besef dat zij nooit zou weten hoe het afliep.¹⁵⁴ De opmerking van Emmerik is opmerkelijk. Vijf jaar later schreef zij namelijk over het werk van Céline van Balen. Van Balen legde de aandacht volgens Emmerik naar het gezicht, waarbij de achtergrond niet meer zichtbaar was. Dijkstra deed dit minder volgens de schrijfster. Over het werk van Van Balen was zij zeer positief, terwijl Van Balen haar modellen juist meer dan Dijkstra isoleert. Wellicht is Emmerik in de loop der jaren het werk van Dijkstra meer gaan waarderen.

Diverse Nederlandse musea en galeries bleven Dijkstra's werk veelvuldig exposeren. In 1998 kreeg Dijkstra voor het eerst een echte solotentoonstelling in Nederland, in Museum Boijmans van Beuningen te Rotterdam. Vele tentoonstellingen in diverse Nederlandse musea, galeries en festivals volgden nog zoals in bijlage twee te lezen valt. Wat opgevallen is, is dat Dijkstra na haar afstuderen snel in het Nederlandse kunstcircuit terecht kwam. Opmerkelijk is dat Dijkstra zich, evenals Van Balen, onder invloed van haar docent Van Zoetendaal verder ontwikkelde in de portretfotografie. Al eerder is dan ook aangestipt dat Van Zoetendaal een belangrijke rol speelde in de ontwikkeling van de Nederlandse portretfotografie en wellicht ook wel in de opkomst van veel vrouwelijke Nederlandse (portret)fotografen. Haar werk ligt in lijn met het werk van andere Nederlandse portretfotografes zoals Van Balen waarin identiteit en de zoektocht daarnaar een belangrijke rol spelen. De tijdgeest zou een reden voor de overeenkomstige interesses. Toch verschilt het werk van Dijkstra van bijvoorbeeld het werk van Van Balen: Dijkstra isoleert minder haar beelden, dan dat Van Balen doet. Overigens geeft de laatst genoemde fotografe aan dat de werkelijkheid een ondergeschikte rol speelt in haar werk, terwijl de weergave van de werkelijkheid in het werk van Dijkstra als een

¹⁵⁴ Pam Emmerik, 'Bezopen meisjes', in: *De Groene Amsterdammer* 13 november 1996.

¹⁵⁵ Andy Grundberg, 'Summer review 32 shows worldwide, Out of the Blue: Rineke Dijkstra', in: *Artforum: international* (mei 1997), paginanummer ontbreekt.

typisch Nederlandse traditie wordt genoemd. De foto's van Dijkstra zouden vallen in de Nederlandse traditie van documentaire fotografie waarbij de aandacht ligt op het lot van het individu.

Wat overigens ook opvallend is, is dat zowel Dijkstra als Van Balen na verloop van tijd, meer negatieve recensies krijgen over hun werk en tentoonstellingen in Nederland. Een verklaring hiervoor valt helaas niet direct te geven. Ten tijde van de negatieve recensies in Nederland, ontving Dijkstra, evenals Van Balen, positieve recensies in het buitenland.

§4.3: Rineke Dijkstra: internationaal receptieonderzoek

Het feit is dat de Photographers' Gallery in Londen reeds in 1997 Dijkstra's werk in een grote solotentoonstelling presenteerde. Over het jaar 1997 kan dan ook wel met enige zekerheid gezegd worden dat het de internationale doorbraak betekende van Dijkstra. Op 15 juni 1997 was Dijkstra namelijk met haar *Strandportretten* te zien in de Biënnale van Venetië waar zij lovende kritieken ontving. Volgens kunstcriticus en curator Andy Grundberg (geboortejaar onbekend) verwezen Dijkstra's portretten naar het individu en het volwassen worden: die interesse voor het individu is overigens een internationale ontwikkeling. De foto's van Dijkstra ontstegen echter volgens de curator ook hun geografische en culturele grenzen. Ze is volgens Grundberg respectvol naar de pubers die zij vastlegt in een directe stijl, dit is een opmerking die Van Balen ook kreeg.¹⁵⁵ Die directe stijl wordt vaker beschouwd als kenmerk van een Nederlandse fotografische identiteit.

Daarnaast exposeerde Dijkstra in verschillende delen van de wereld zoals in bijlage twee te zien is. Zo was zij te vinden in Edinburg, Schotland, met *The European Face* in Talbot Rice Gallery en in *Zeitgenössische Fotokunst aus den Niederlanden* in Neuer Berliner Kunstverein. Tevens exposeerde de fotografe wederom in de Photographers' Gallery te Londen. De Engelse kunstcritica en curator Sacha Craddock (geboortejaar onbekend) schreef hierover in *The Times* dat Dijkstra het voor elkaar kreeg om haar subjecten op een directe en sympathieke manier te fotograferen. Wederom komt hier de directe (Nederlandse) aanpak om de hoek kijken. Dijkstra's betrokkenheid met de pubers zorgde volgens Craddock eveneens voor een relatie met de kijker. Zowel de groot formaat kleurenfoto's, groot formaat is een veelvuldig gebruik in Nederlandse documentaire fotografie, tonen een dergelijke kwetsbaarheid.¹⁵⁶ Over dezelfde expositie in de Photographers' Gallery schreef de Australische kunstcritica Jennifer Higgie in *Frieze* over Dijkstra dat zij het voor elkaar wist te krijgen dat foto's er moeiteloos uitzagen. Haar foto's waren nooit sentimenteel en dit maakte Dijkstra volgens Higgie tot een zeer gepassioneerde kunstenaar.¹⁵⁷ Ze gebruikte de natuurlijke nieuwsgierigheid van de mens zelf, een gegeven dat met name in de postmoderne cultuur heerst: nieuwsgierigheid naar de ander, zonder medelijden te hebben. Dijkstra maakte volgens Higgie haar portretten zeer menselijk herkenbaar. Ze waren zo bedekt met geheimen

¹⁵⁶ Sacha Craddock, 'Photographers' Gallery London', in: *The Times* 16 december 1997.

¹⁵⁷ Jennifer Higgie, 'Rineke Dijkstra: The Photographers' Gallery Londen', in: *Frieze* (maart/april 1998).

¹⁵⁸ Ibidem.

¹⁵⁹ Ibidem.

¹⁶⁰ Ibidem.

¹⁶¹ Eunice Lipton, 'The Youth of Today', in: *The Guardian* 4 januari 2005.

dat de foto's bijna ademen. Wellicht had het volgens de kunstcritica iets te maken met het formaat van de foto's die groot en onmogelijk in één keer te bekijken waren.¹⁵⁸ Dijkstra's palet was volgens Higgie bijna zo subtiel en perfect als haar 17^{de}- en 18^{de}- eeuwse voorgangers. Zoals de Nederlandse portretschilders de wereld bekeken met ogen die fotografie in de toekomst zagen, zo zou Dijkstra naar zeggen van Higgie de cirkel rondmaken door fotografie door de lens van historische schilderkunst te zien.¹⁵⁹ In haar *Strandportretten* positioneerde zij pubers in het midden van de compositie in de meest klassieke symmetrische manier. Ondanks haar gebruik van simpele middelen, wist Dijkstra verscheidenheid te creëren in plaats van uniformiteit. Higgie kon zich geen tentoonstelling herinneren waarbij het publiek zo lang voor afbeeldingen van de gewone mens stond als de expositie van Dijkstra.¹⁶⁰ Niets dan lovende woorden voor Dijkstra waarin Nederlandse kenmerken als verscheidenheid en de vergelijking met de 17^{de}-eeuwse Nederlandse schilderkunst terugkeren. Zo wordt Dijkstra door kunstcritica Eunice Lipton in *The Guardian* vergeleken met de 17^{de}-eeuwse Nederlandse schilder Johannes Vermeer: de pubers zijn onaf, maar tegelijkertijd heroïsch.¹⁶¹

In de jaren die volgden, exposeerde de fotografe weer wereldwijd in landen als Argentinië, Finland, Rusland en Zwitserland. In 2004 tot en met 2009 ging Dijkstra zelfs exposeren in de expositie *Lonely Planet* in de Contemporary Art Gallery te Mitto, Japan en in de Sharjah Biennial 7 te de Verenigde Arabische Emiraten. Hierover waren helaas geen recensies te vinden. Een paar jaar later exposeerde Dijkstra in New York tussen toonaangevende kunstenaars als Jeff Koons (1955) en Thomas Struth (1954). Op het moment van schrijven wordt haar werk tentoongesteld in het San Francisco Museum of Modern Art en in een solotentoonstelling in het Guggenheim te New York.

Opvallend is dat wanneer Nederlandse kritieken rond 1997 scherper beginnen te worden, haar werk in het buitenland juist met veel lof wordt binnengehaald. Het is des te opmerkelijker dat dit bij Van Balen ook gebeurde. Een verklaring is hiervoor niet direct te geven.

Diverse kenmerken van een Nederlandse fotografische identiteit kunnen aan het werk van Dijkstra worden toegedicht. Een steeds terugkerend element is het empathische en minder hard documentair karakter van de hedendaagse Nederlandse portretfotografie waar Dijkstra, evenals Van Balen, onderdeel van uit maakt. Toch verschillen de werken van Nederlandse portretfotografen van elkaar. Er is veel diversiteit binnen één genre: dit zou eveneens kunnen verwijzen naar de diversiteit van de gehele hedendaagse Nederlandse fotografie. Die verscheidenheid kan verwijzen naar een kenmerk van een Nederlandse identiteit in hedendaagse Nederlandse fotografie. De hedendaagse Nederlandse portretfotografie wordt eveneens vaak vergeleken met de 17^{de}-eeuwse Nederlandse schilderkunst, zoals ook blijkt uit het receptieonderzoek naar Dijkstra. Vergelijkingen tussen het werk van Dijkstra en Van Balen worden vaak gemaakt met de schilderijen van Johannes Vermeer. Hieruit zou vernomen kunnen worden dat een traditie voortgezet wordt en die ook wordt vernieuwd. Die voortzetting en vernieuwing van een traditie zou een onderdeel kunnen zijn van een Nederlandse fotografische identiteit. Bovendien is het vasthouden aan de werkelijkheid, of

eigenlijk de controle van de werkelijkheid, een kenmerk dat vaak terugkomt als onderdeel van een Nederlandse fotografische identiteit, zoals ook zal blijken uit hoofdstuk vijf.

Hoofdstuk 5: Frank van der Salm

‘Mijn foto’s zijn niet de herhaling van de werkelijkheid, maar de creatie van een werkelijkheid.’¹⁶²

De lucht, de lage horizon en het typische Hollandse licht zijn vanaf de zeventiende eeuw onuitputtelijke inspiratiebronnen gebleken voor schilders en fotografen. Nieuwe digitale mogelijkheden prikkelen fotografen als Frank van der Salm (1964) om het klassieke genre anders te interpreteren. Van der Salm onderzoekt in zijn foto’s de stedelijke omgeving in de ruimste zin van het woord. Door het manipuleren van elementen als de horizon, de schaal, het perspectief en de afstand componeert Van der Salm in zijn foto’s een nieuwe werkelijkheid. Een fotografische werkelijkheid waar de kijker moeilijk zijn vinger op kan leggen.¹⁶³ Het werk van Van der Salm werd, en wordt, wereldwijd geëxposeerd in diverse solo- en groepstentoonstellingen. Tevens werden zijn foto’s getoond tijdens de Biënnale van Venetië in 2001. Hij werkte daarnaast samen met architectenbureaus als OMA onder de leiding van de internationaal gerenommeerd Nederlandse architect Rem Koolhaas (1944).

§5.1: Frank van der Salm: zijn leven en werk

Frank van der Salm is geboren in Delft en bleef daar na zijn VWO-diploma studeren aan de Technische Universiteit. Hij ontdekte tijdens zijn studie dat hij graag buiten was, maar voor een baan als een geodetisch ingenieur, ook wel een landmeter genoemd, voelde hij zich niet geschikt. Hij besloot om aan de Willem de Kooning Academie te Rotterdam een fotografie-opleiding te volgen. Op de academie kreeg hij les van documentair landschaps- en stadsfotografen Wout Berger (1941) en Erik van Straaten (1955).¹⁶⁴ Van der Salm: ‘Ze zullen me wel beïnvloed hebben, maar het klimaat op de academie was te vrij om van echt inhoudelijke sturing te spreken.’¹⁶⁵ Wat Van der Salm aan de academie vooral geleerd heeft, is naar eigen zeggen dat hij zijn eigen koers moest volgen.¹⁶⁶ Voor Van der Salm is die koers sinds zijn afstuderen in 1992 het najagen van bepaalde plaatsen, die in zijn hoofd al bestaan voordat hij ze in werkelijkheid heeft gevonden. Hij reisde ervoor door heel Europa: door landen als Frankrijk, Italië, Spanje en Zwitserland. ‘Ik ben het liefst in de buurt van steden met een gevarieerde natuurlijke omgeving, zoals de Franse stad Marseille, dat bij zee en

¹⁶² Frank van der Salm door Xandra de Jong geciteerd in: ‘Fotografisch Spanningsveld’, in: *Kunstbeeld* 8 (2004), p. 38.

¹⁶³ Ibidem.

¹⁶⁴ De Willem de Kooning Academie is een hogere opleiding in Rotterdam voor beeldende kunst, vormgeving en docenten beeldende kunst en vormgeving. Docent aldaar, Wout Berger, laat zich inspireren door de ruimtelijke kwaliteiten en uitstraling van die gebieden die van afvalverwerking getransformeerd worden tot recreatieparken. Berger fotografeert zijn steden en landschappen in kleur. Erik van Straaten fotografeert zijn steden en landschappen eveneens in kleur.

¹⁶⁵ Frank van der Salm door Sandra Heerma van Voss geciteerd in: ‘Als fotograaf doe ik wat ik wil. Gesprek met Frank van der Salm’, in: *NRC Handelsblad* 21 maart 2000.

¹⁶⁶ Ibidem.

bergen ligt. Om oude gebouwen geef ik niet veel – in een stad als Amsterdam zou ik niets voor elkaar krijgen.¹⁶⁷ Veel plaatsen legde hij vast met zijn technische camera: een camera die vóór de jaren negentig vooral werd gebruikt in de reclamefotografie en ná de jaren negentig werd ingezet door veel Nederlandse documentaire fotografen als Aarsman, Van Balen en Dijkstra.

Met zijn technische camera ging Van der Salm zich als stedelijk fotograaf richten op het fotograferen van grote, westerse, randstedelijke woon- en bedrijfscomplexen die hij tijdens zijn reizen tegenkwam. Hij wilde de zogenaamde tegenwereld van steden blootleggen, die allesbehalve romantisch kan zijn. In die tegenwereld kwamen geen mensen voor. Van der Salm legde in plaats daarvan de kleur en ritmiek vast van gevels en trappen, ramen en tegelwanden, veelal zeer gedetailleerd en in kleur dat met een technische camera mogelijk was. Het vastleggen in detail en kleur zijn technieken die vanaf de jaren negentig veelal worden gebruikt door documentaire fotografen, als Aarsman, om zo veel mogelijk de werkelijkheid te benaderen. Bij de foto's van Van der Salm is het bij nader inzicht de vraag of het de werkelijkheid is die afgebeeld wordt. In tegenstelling tot veel (documentaire) fotografen die zich bezighouden met de grootstedelijke ruimte en zich daarin meer richten op de nauwgezette registratie dan op de verbeelding, manipuleert Van der Salm zijn foto's.

De moderne metropool herbergt voor Van der Salm onze hedendaagse perceptie van de werkelijkheid. Het stedelijke landschap is voor hem dan ook bij uitstek geschikt om de belangrijkste uitgangspunten in zijn werk, de directe en veelal gemanipuleerde relatie tussen de afbeelding en het afgebeelde, én het realiteitsgehalte van het gefotografeerde beeld zelf, te onderzoeken. Daarnaast bieden de ruimtelijke elementen van een stedelijke omgeving het optimale contrast met het tweedimensionale, fotografische vlak, aldus Van der Salm. 'Het stedelijke landschap biedt een platform van visuele mogelijkheden om een fotografisch spanningsveld te creëren tussen de realistische en de abstracte kanten van een voorstelling.'¹⁶⁸ In zijn werk combineert hij afstand en overzichtelijkheid met een hoge mate van detaillering. Daarbij is met die details vaak iets merkwaardigs aan de hand. Soms zijn ze bijvoorbeeld haarscherp en minutieus, bijwijlen onscherp en nauwelijks herkenbaar – en soms combineert hij beide varianten in één en dezelfde foto. (zie afb. 16) Hij manipuleert echter zijn foto's niet op de computer zoals veel geësceneerde fotografen dat uit de jaren tachtig wel deden. Van der Salm creëert het artificiële karakter in zijn foto's door zijn technische camera waarmee hij controle heeft over het perspectief en kan spelen met scherpte. Met zijn camera kan hij een groothoekbeeld van een landschap of een stad veranderen in dat van een model.

Eén van de eerste foto's waarmee zijn werkwijze bekend werd, was een landschapsfoto: een foto van een Zwitsers bergdal. Doordat de scherpte en vooral de onscherpte ongewoon gekozen waren, leek er een schaalverandering op te treden. Het levensechte bergdal oogde ineens als een maquette van een treinspoorbaan. Die werkwijze heeft Van der Salm toegepast in foto's van diverse steden en de infrastructuur daarin. *Access* (2007) is bijvoorbeeld een foto van een groot verkeersknooppunt, omgeven door bedrijventerreinen en bomen. (zie afb. 17) De gebouwen op de voorgrond zijn scherp, maar de gebouwen naar achteren toe worden steeds waziger. De gebouwen lijken heel klein, de auto's op de snelweg lijken op dinky toys en het groen doet denken aan boompjes in een modelspoorbaan. Toch is het een stadslandschap, van grote hoogte gefotografeerd. Het geheel

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ Frank van der Salm door Xandra de Jong geciteerd in: 'Fotografisch Spanningsveld', in: *Kunstbeeld* 8 (2004), p. 38.

lijkt op een maquette, in plaats van op de werkelijkheid, terwijl het wel de werkelijkheid is, voor zover dat mogelijk is.

De camera is voor Van der Salm dan ook geen documentair middel, maar een middel om mee te schilderen zodat iets nieuws kan worden gecreëerd. De camera is niet slechts een optisch instrument voor Van der Salm: eerder een extensie van hemzelf, hij schildert met de lens. ‘Het fotowerk is niet de reproductie van de werkelijkheid, maar creëert zelf een werkelijkheid. De fotografie levert niet langer het bewijs dat iets daadwerkelijk heeft plaatsgevonden, maar alleen nog het bewijs van het zekere zien.’¹⁶⁹ Met zijn foto’s laat Van der Salm ons nadenken over de wijze waarop samenlevingen zich in een hoog tempo transformeren, wat zichtbaar wordt op de manier waarop leefomgevingen worden ingericht. Hij is in staat ons de zo vanzelfsprekende fragmenten in een wereld van vastgelegde betekenissen opnieuw te laten bekijken en te bevragen. Steeds opnieuw.

§5.2: Frank van der Salm: nationaal receptieonderzoek

Van der Salm had na zijn afstuderen al snel succes met zijn werk. In 1993, een jaar na zijn afstuderen, had hij reeds twee solotentoonstellingen in de Boterhal Art-Centre te Hoorn en in de Fotomania Gallery te Rotterdam. Ondanks zijn solotentoonstellingen werd zijn werk nog niet direct opgemerkt door de media. Recensies bleven toentertijd vrijwel uit. Het heeft daarna een paar jaar geduurd voordat Van der Salm weer ging exposeren: die tussenpose hield verband met de reizen die hij tussendoor ondernam.

In 1997 vond een solotentoonstelling plaats in de Van Wijngaarden Gallery te Amsterdam. Ook hier bleef de kritiek op zijn werk uit. Het daadwerkelijke commentaar kwam twee jaar later, in 1999, waarin hij een solo-expositie genoot in de MK Expositieruimte te Rotterdam. Een anonieme journalist van een bericht in het *Rotterdams Dagblad* vermeldde dat Van der Salm zeer uiteenlopende onderwerpen fotografeerde: landschappen, stadsgezichten en architectuur, maar ook luchten, water en beweging, wat Van der Salm een zeer diverse fotograaf maakte.¹⁷⁰ In die uitspraak zou mogelijkerwijs een kenmerk van een Nederlandse identiteit in hedendaagse Nederlandse fotografie kunnen liggen. Huidige Hollandse fotografen, voornamelijk geësceneerde fotografen, richten zich doorgaans niet meer op één stroming of één genre, maar gebruiken alle genres en technieken door elkaar. Hierdoor is de hedendaagse Nederlandse fotografie zeer uiteenlopend: binnen de Nederlandse portretfotografie, zoals het werk van Van Balen en Dijkstra laat zien, is bijvoorbeeld veel variatie. Die diversiteit binnen de hedendaagse Nederlandse fotografie zou een onderdeel kunnen zijn van een Nederlandse fotografische identiteit.

Een jaar later, in 2000, exposeerde Van der Salm wederom met een solotentoonstelling in de MK Expositieruimte te Rotterdam. In een interview in *NRC Handelsblad* gaf Van der Salm aan dat hij erg tevreden was over de MK en dat hij daarom daar steeds terugkwam. Hij puntte echter wel aan dat buiten de MK, het Nederlandse kunstcircuit in zijn geheel soms zo klein was.¹⁷¹ Rond de eeuwwisseling had Van der Salm met zijn uitspraak gelijk. Nederland kende toentertijd weinig culturele instellingen die zich specifiek op fotografie richten. Pas na

¹⁶⁹ Ibidem.

¹⁷⁰ Anoniem, ‘Tussen verklaring en vervreemding’, in: *Rotterdams Dagblad* 26 januari 1999.

¹⁷¹ Frank van der Salm door Sandra Heerma van Voss geciteerd in: ‘Als fotograaf doe ik wat ik wil. Gesprek met Frank van der Salm’, in: *NRC Handelsblad* 21 maart 2000.

het jaar 2000 begon die infrastructuur op gang te komen in de vorm van diverse fotografiemusea, -galeries, -instellingen en –overzichtswerken die tegenwoordig een belangrijke rol spelen in de fotografiewereld. Die infrastructuur kan nu een onderdeel zijn geworden van een Nederlandse identiteit in hedendaagse Nederlandse fotografie.

In 2004 vond wederom een solotentoonstelling van Van der Salm plaats in de MK. Recensente voor *De Volkskrant* Merel Bem schreef over zijn werk in een artikel in de desbetreffende krant. Bem noemde het opmerkelijk dat hoe verschillende fotografen op hetzelfde moment met dezelfde technieken en op het eerste gezicht dezelfde ideeën bezig konden zijn. Volgens de recensente was hier al langer sprake van in het kleine Nederland, voornamelijk in landschapsfotografie. Ze noemde hierbij fotografen als Martin Luijendijk (1958), Gerco de Ruijter (1961), Edwin Zwakman, Hans Wilschut (1966) en Van der Salm, waarvan velen overigens in de MK hebben geëxposeerd. Deze fotografen namen allemaal het (Nederlandse) landschap als uitgangspunt en bewerkten het vervolgens in hun foto's. In hun werk kwam eenzelfde construerende aspect naar voren als in dat van hun voorgangers als Teun Hocks en Ton Zwerver. Deze laatste twee geënceneerde fotografen uit de jaren tachtig, namen hun fantasie als uitgangspunt in plaats van de werkelijkheid. Zij creëerden de vreemdste scènes in hun studio die zij vervolgens fotografeerden. Meer dan de fotografen die enceneerden uit de jaren tachtig, namen jongere (geënceneerde) fotografen als Van der Salm de werkelijkheid als uitgangspunt, maar manipuleerden die werkelijkheid. Bem noemde het 'typisch Nederlands, dit gepriegel met echt en niet echt, met twee- en driedimensionaliteit.'¹⁷² Die uitspraak kan verwijzen naar de geënceneerde Nederlandse fotografie waarin de werkelijkheid op allerlei manieren gemanipuleerd wordt, maar waarin ook telkens gezocht wordt naar nieuwe manieren om de fotografie en de werkelijkheid te vernieuwen en te veranderen. Bovendien kan er wellicht ook verwezen worden naar de documentaire fotografie waarin de werkelijkheid en de controle hiervan het uitgangspunt vormen, zoals dat bij Dijkstra, en in mindere mate bij Van Balen, het geval is. Zo werd het vasthouden aan de werkelijkheid, en tegelijkertijd de controle over de werkelijkheid in het werk van Dijkstra als een belangrijke Nederlandse traditie beschouwd.

Op Van der Salms tentoonstelling *Multiplicity* in 2008 in de MK werd al zijn werk tentoongesteld dat hij tussen 1998 en 2008 had gemaakt. Dit resulteerde in 26 kleurenfoto's – hoogte of breedte al gauw een meter of anderhalf, een formaat dat veel bij documentaire portretten voorkomt. Van der Salm vermeldde onder zijn werken niet waar hij fotografeerde. In enkele gevallen was er een veelzeggend naambord of een neonreclame die verraadde waar het was gefotografeerd. Eddie Marsman, die eerder de fotoportretten van Van Balen prees, legde uit dat hij als kijker nieuwsgierig bleef, maar dat juist die onbepaaldheid de symbolische lading van Van der Salms foto's verscherpte.¹⁷³ Overigens vermeldde Van Balen tevens niet veel informatie bij haar fotoportretten: bij haar werken ontbraken vaak titels. De reden voor deze anonimiteit was dat Van Balen wilde dat toeschouwers met een open blik naar haar portretten keek zonder bevooroordeeld te zijn. Opvallend is dat Marsman de anonimiteit en de onbepaaldheid prees bij zowel Van Balen als Van der Salm. Tenslotte, schreef Marsman, vroeg de toeschouwer zich bij Van der Salms enkele natuurfoto's waar takken vol groen, een eenzame spar, een bloeiende kastanjeboom te zien waren, ook niet af waar zij waren

¹⁷² Merel Bem, 'Fijn gepriegel met echt en niet echt', in: *De Volkskrant* 21 januari 2004.

¹⁷³ Eddie Marsman, 'De grote stad in één oogopslag', in: *NRC Handelsblad* 13 februari 2008.

¹⁷⁴ Ibidem.

gemaakt.¹⁷⁴ Met Marsmans uitspraak is naar documentair fotograaf Hans Aarsman te verwijzen. Aarsman wilde dat zijn foto's de registratie van de werkelijkheid waren: een documentaire foto van het landschap, zonder enige symboliek. Volgens Marsman is een foto zonder symboliek echter niet mogelijk: de onbepaaldheid van de plek op de foto zorgt altijd voor een symbolische lading. Marsman is niet de enige die van mening is dat een foto nooit de werkelijkheid kan weergegeven.

In het essay 'Constructies van de werkelijkheid' (2012), afkomstig van Merel Bem, citeert Bem Estelle Jussim en Elizabeth Lindquist-Cock, schrijfsters van het boek *Landscape as Photograph* (1985). Met het citaat legt Bem uit dat een landschap altijd een constructie is, gedefinieerd door onze blik en geïnterpreteerd door ons hoofd.¹⁷⁵ Dat betekent dat niemand een landschap ooit kan zien zoals het werkelijk is, omdat het werkelijke landschap niet bestaat. Elk afzonderlijke toeschouwer maakt er weer iets anders van, afhankelijk van de tijd waarin die persoon leeft.¹⁷⁶ Het is de menselijke blik die het landschap en daarmee de foto maakt. Hiermee lijkt te worden aangegeven dat Aarsmans idee over een zo objectief mogelijke foto, achterhaald is en dat het werk van Van der Salm de zienswijze van Jussim en Cock uitdraagt. Opvallend is dat Marsman en Bem de opvatting van de geënceneerde fotografie uit de jaren tachtig lijken uit te dragen.

Sinds kort richt Van der Salm zich op de rol en de werking die visuele media heeft voor de uiterlijkheden van de stedelijke landschappen. In de tentoonstelling *Frank van der Salm. Timeport* die van 12 mei tot en met 2 september 2012 in het Stedelijk Museum Schiedam plaatsvond, waren de eerste resultaten van deze benadering zichtbaar in nog niet eerdere getoonde foto's, video's en installaties. Zijn werk is inmiddels ook opgenomen in collecties onder andere van Huis Marseille, het Haags Gemeentemuseum, het Fries museum, het Stedelijk Museum Schiedam en tevens in particuliere en bedrijevencollecties.

Opmerkelijk is dat Van der Salm herhaaldelijk heeft geëxposeerd in de MK Expositieruimte te Rotterdam. Naast zijn foto's werden daar ook werken van andere Nederlandse geënceneerde stads- en landschapsfotografen tentoongesteld. Met dit gegeven lijkt het alsof de MK één van de eerste galleries in de jaren negentig in Nederland was die geënceneerde stads- en landschapsfotografie exposeerde, evenals Van Zoetendaal de galerie was voor het documentaire portret. Bij besprekingen van werk van Van der Salm komt een Nederlandse fotografische identiteit niet vaak voor. Toch halen veel recensenten kenmerken aan in zijn werk die wel onderdeel kunnen uitmaken van de Nederlandse fotografische identiteit. Ten eerste is het de verscheidenheid van vele onderwerpen die Van der Salm fotografeert: die diversiteit binnen één genre kan onderdeel zijn van een Nederlandse identiteit binnen de hedendaagse Nederlandse fotografie. Bovendien is het ook de vrijheid die die verscheidenheid met zich meebrengt. Veel Nederlandse fotografen combineren allerlei stijlen, onderwerpen en technieken. Zo ook Van der Salm: hij gaat door op de klassieke genres van het landschap en het stadsgezicht. Het zijn twee genres die binnen de documentaire fotografie een belangrijke rol spelen. Binnen die klassieke genres past hij echter nog een fotografische traditie toe, een

¹⁷⁵ Merel Bem, 'Constructies van de werkelijkheid', 2012. *Dutch Scapes*
<<http://www.dutchscapes.info/tekst%20Bem.htm>> (10 oktober 2012).

¹⁷⁶ Ibidem.

¹⁷⁷ Frank van der Salm door Sandra Heerma van Voss geciteerd in: 'Als fotograaf doe ik wat ik wil. Gesprek met Frank van der Salm', in: *NRC Handelsblad* 21 maart 2000.

traditie uit de geënceneerde fotografie: het manipuleren van de werkelijkheid, van het (stedelijk) landschap. Dit zou wel eens een typisch Nederlandse fotografische identiteit kunnen zijn: het voortbouwen op een traditie maar die traditie tegelijkertijd ook vernieuwen.

§5.3: Frank van der Salm: internationaal receptieonderzoek

Van der Salm gaf in een interview uit 2000 aan dat hij wel naar het buitenland moest, omdat het kunstcircuit in Nederland toentertijd zo klein was.¹⁷⁷ Daar kwam nog bij dat hij door zijn reizen veel internationale mensen, waaronder galeriehouders, ontmoette. Die combinatie zorgde ervoor dat hij al snel in het buitenland exposeerde. In 1996 kreeg hij al een Prix de Rome Photography Award. Drie jaar later, in 1999, volgde een eerste solotentoonstelling in Los Angeles in de Jan Kesner Gallery. Op de website van de Jan Kesner Gallery bestempelt de galeriehouders uitdrukkelijk Van der Salm als een hedendaags internationaal gerenommeerde fotograaf.¹⁷⁸ Bij de beschrijving van de fotograaf noemt Jan Kesner de internationale tentoonstellingen die Van der Salm heeft gehad in Frankfurt, Madrid, Milaan en Toulouse. Zijn deelname aan de Biënnale van Venetië in 2001 wordt daarbij genoemd. Bovendien wordt São Paulo vermeld: dit is de plek waar hij samen met negen andere geënceneerde Nederlandse landschaps- en stadsfotografen als Zwakman, exposeerde in 2003 in de tentoonstelling *Post-Nature* in het Instituto Tomie Ohtake. Het werk van Van der Salm ligt overigens dicht tegen de foto's van Zwakman aan, maar is tegelijkertijd heel verschillend.

De foto's van Zwakman lijken op het eerste gezicht in de traditie van de documentaire fotografie te passen. Afgedrukt op een zeer groot formaat zijn huizen in aanbouw, verkeersknooppunten en vergezichten langs de kust te zien. De standpunten zijn welhaast klassiek te noemen: vanuit het vliegtuig door de wolken naar beneden, vanaf het strand over de zee naar de horizon, vanuit een raam met uitzicht op de bebouwde omgeving. Schijn bedriegt echter: wanneer er langer naar deze foto's gekeken wordt, blijken er dingen niet te kloppen: een snelweg mondt uit in zee, een afrit bevindt zich aan de verkeerde kant van de weg. Alles wat op deze foto's te zien is, is namelijk zorgvuldig opgebouwd in het atelier van Zwakman. De straten zijn van geschilderd karton, de huizen zijn breekbare modellen en de auto's zijn dinky toys. (zie afb. 18) Zoals de echte wereld soms onecht lijkt, zo, maar dan omgekeerd, lijkt deze geconstrueerde wereld echt. Het is zelfs dag of nacht in deze wereld, het is bewolkt of de zon schijnt. Het is duidelijk dat hier niet de absolute illusie wordt nagestreefd. Opvallend is echter dat Zwakman de wereld in zijn studio creëert en die dan vervolgens fotografeert, terwijl Van der Salm juist de werkelijkheid fotografeert maar die met zijn camera manipuleert. Het zijn twee Nederlandse landschapsfotografen die beiden de werkelijkheid op een heel andere manier manipuleren en daarmee een nieuwe werkelijkheid creëren. Het zijn voorbeelden van de verscheidenheid in de hedendaagse Nederlandse fotografie. Binnen één genre kan er sprake zijn van veel diversiteit, zoals dat bij documentaire portretfotografie het geval is.

De beschrijving in de tentoonstellingscatalogus licht een Nederlandse identiteit en traditie toe. Het verlangen om het leven te controleren en om realiteit te scheppen zoals Zwakman en Van der Salm dat doen, is iets dat voorkomt in de gehele mensheid. Dromen en verbeelden leiden tot nieuwe ideeën, nieuwe perspectieven en nieuwe mogelijkheden. Kunst,

¹⁷⁸ Jan Kesner Gallery <<http://www.jankesnergallery.com/jkg/artists/frankvandersalm/>> (10 oktober 2012).

¹⁷⁹ Jaap Guldemond & Marente Bloemheugel, tent. cat. *Post-Nature. Nine Dutch Artists*, Rotterdam (Instituto Tomie Ohtake) 2001, p. 5

wetenschap, macht en commercie worden allen gedreven door dit verlangen. Dit is voornamelijk het geval in Nederland, staat in de catalogustekst vermeld. Zo is het controleren van het water een noodzaak om te kunnen overleven in Nederland waardoor het landschap en de natuur vrijwel een geheel menselijke constructie worden. Nu dat er mogelijkheden zijn ontdekt om het landschap te controleren, spelen onderwerpen omtrent het verlangen om realiteit naar eigen inzicht te vormen een belangrijke rol.¹⁷⁹ Die realiteit naar eigen hand omzetten is iets dat Van der Salm doet evenals Zwakman, mede daarom zijn zij opgenomen in de tentoonstelling. Die controle over de werkelijkheid wordt ook door de Vlaamse kunsthistorica Liesbeth Decan beschreven als een kenmerk van het werk van Van der Salm en als kenmerk van een Nederlandse fotografische identiteit.¹⁸⁰ Die controle over de werkelijkheid wordt bij het werk van Dijkstra eveneens beschreven als een typisch Nederlandse traditie.

Nederlanders zijn in staat het water te beheersen. Controle over en bewerking van het landschap, en daarmee controle over en bewerking van de werkelijkheid zijn eigenschappen die aan Nederlanders worden toegeschreven. Die controle over en bewerking van de werkelijkheid op veel verschillende manieren, zoals in het werk van Van der Salm te zien is, zijn kenmerken die ook in de hedendaagse Nederlandse fotografie terugkomen en onderdeel zouden kunnen zijn van een Nederlandse identiteit in de hedendaagse Nederlandse fotografie.

¹⁸⁰ Liesbeth Decan, 'Tussen Leegte & Overbevolking. Over de 'pictures' van Frank van der Salm', in: *Monografie Frank van der Salm*, Rotterdam 2001.

Conclusie

Hedendaags Nederlandse fotografie is vanaf de jaren negentig o zo lekker gaan smaken. Veel hedendaagse Nederlandse fotografen exposeren steeds vaker in binnen- en buitenland, met name in Europa en Noord-Amerika. Die ontwikkeling is opvallend omdat in de negentiende en tot ver in de twintigste eeuw Nederlandse fotografen en fotografie geen grote rol speelden in de internationale fotografiewereld. In dit onderzoek is op zoek gegaan naar het antwoord op de vraag waarom hedendaagse Nederlandse fotografie tegenwoordig in zwang is en of het binnen- en buitenland een bepaalde Nederlandse identiteit in hedendaagse Nederlandse fotografie. Om de vragen te kunnen beantwoorden is er gebruik gemaakt van drie casestudies van hedendaagse Nederlandse fotografen: Céline van Balen, Rineke Dijkstra en Frank van der Salm. Diverse binnen- en buitenlandse recensies en persberichten zijn besproken in de verschillende hoofdstukken. Uit die besprekingen is een aantal kenmerken aan het licht gekomen die samen een Nederlandse identiteit in hedendaagse Nederlandse fotografie vormt.

Uit hoofdstuk één is gebleken dat Nederland in de negentiende eeuw achterliep in de ontwikkeling van fotografie ten opzichte van het buitenland. De Nederlandse fotografie had internationaal weinig contacten en was daardoor erg gebonden aan een eigen genre. Dit genre betrof het portret: het portret was erg geliefd in de Nederlandse kunst, aangezien het in de zeventiende eeuw het enige toegestaande genre binnen de Nederlandse schilderkunst was waarin religieuze afbeeldingen waren verboden. In dit portret stond het karakter en het uiterlijk van de geportretteerde centraal zoals te zien is in de portretten van de eerste Nederlandse fotografen Eduard Asser en Jacob Olie. Ten tijde van het picturalisme, waarin fotografie als kunstvorm werd verheven, kreeg Nederland meer contacten met het buitenland waardoor zij kennis nam van meerdere genres als het landschap. Opvallend is echter dat het portret nog steeds een grote rol bleef spelen in de Nederlandse fotografie. Dit portret was anders dan het fotoportret in het begin van de fotografie. Veel picturalistische fotoportretten waren namelijk gebaseerd op de 17^{de}-eeuwse Nederlandse schilderkunst: een vergelijking met de 17^{de}-eeuwse Nederlandse schilderkunst wordt overigens vaak gemaakt met de hedendaagse Nederlandse fotografie.

Ten tijde van de Tweede Wereldoorlog was fotografie teruggevallen naar een objectieve documentatievorm. In de jaren tachtig, het begin van de postmoderne tijd, ontstond er echter twijfel over die objectiviteit en werkelijkheid van fotografie. Steeds meer manipuleerden fotografen hun foto's: geënceneerde fotografie is over het algemeen gesproken van toepassing op deze vorm van fotografie. Opmerkelijk is dat deze geënceneerde fotografie vooral zegevierde in Nederland. Veel Nederlandse fotografen fotografeerden de meest uiteenlopende onderwerpen. De term diversiteit is dan ook van toepassing op de Nederlandse fotografie uit de jaren tachtig. Wat eveneens opvallend is, is dat in de jaren tachtig fotografie steeds meer in de context van de beeldende kunst werd opgenomen. Dit gebeurde voornamelijk in Nederland. Nederlandse geënceneerde fotografie speelde dan ook een belangrijke rol in de musealisering van fotografie. In de jaren negentig ontstond een tegenreactie in de vorm van de documentaire fotografie. Daarin werd veelal gebruik gemaakt van een technische camera, een objectieve benadering, het afdrukken in kleur en in groot formaat. Bovendien beleefden twee klassieke genres, het portret en het landschap, een opleving en een vernieuwing. Deze foto's kwamen in diverse nationale en internationale musea en galeries terecht. In Nederland waren er in de jaren negentig, naast de galerie van Willem van Zoetendaal en de MKgalerie te Rotterdam, weinig instellingen die zich specifiek gericht hadden op fotografie.

Na de eeuwwisseling ontstond er echter een levendige infrastructuur voor fotografie in Nederland. Inmiddels kent ons land vier musea voor fotografie, vele galeries en andere culturele instellingen die zich gespecialiseerd hebben in fotografie. Opvallend is dan ook dat in Nederland vanaf de eeuwwisseling de infrastructuur voor fotografie sterk is verbeterd. De lijnen naar culturele instellingen voor fotografen zijn minder hiërarchisch. Bovendien wordt alles serieus genomen en jonge fotografen worden gestimuleerd en gesubsidieerd. Dit is in vergelijking met het buitenland sterk ontwikkeld in Nederland. Hiervoor is een bepaalde vrijheid in Nederland en in de hedendaagse Nederlandse fotografie die fotografen de kans geeft om te fotograferen wat zij willen en dit werk vervolgens te tentoonstellen. Hierdoor is er een grote diversiteit ontstaan in de hedendaagse Nederlandse fotografie. Een goed voorbeeld hiervan is te zien in de hedendaagse Nederlandse portretfotografie.

De algehele internationale portretfotografie ontwikkelde zich verder in de jaren negentig: in deze portretfotografie ging identiteit een belangrijke rol spelen. Opmerkelijk is dat in Nederland portretfotografie, nadat het ondergesneeuwd was door onder andere de geënceneerde fotografie, een belangrijke rol ging spelen. Zo stelde Willem van Zoetendaal op de Rietveld Academie te Amsterdam het documentaire fotoportret voorop. Onder zijn leiding studeerden verschillende fotografes als Rineke Dijkstra, Céline van Balen en Annaleen Louwes af in het genre. Het onderwerp in het werk van deze fotografes betreft de identiteit van het individu. Dit is een interesse die niet alleen in Nederland te vinden is, maar het betreft een internationale beweging die in de tijdgeest van het postmodernisme om de hoek is komen kijken. Grote verhalen verdwenen, en er kwam ruimte voor kleine persoonlijke verhalen. In Nederland gebeurde dit alleen opvallend vaak door vrouwelijke portretfotografes. Hun werk leek op elkaar, maar verschilde toch ook wel weer van elkaar.

Het werk van Céline van Balen bijvoorbeeld betreft zich vaak op kinderen en identiteitslozen als zwervers en verslaafden. Ze maakt beeldvullende close-ups in kleur met een technische camera en drukt deze in groot formaat af. Haar werk werd nationaal snel opgepikt, zo kwam ze terecht in de galerie van Van Zoetendaal die haar werk vandaar uit aan diverse andere galeriehouders en museumdirecteuren voorstelde. Nationaal werd zij geroemd om haar werk: haar intuïtieve werkwijze en haar respectvolle manier van benaderen van haar geportretteerden werden daarbij benadrukt. Door het buitenland werden dezelfde kenmerken geliefd. Bovendien zag het buitenland veel vergelijkingen tussen het werk van Van Balen en 17^{de}-eeuwse schilders als Johannes Vermeer. Het spel met het licht, de respectvolle benaderingswijze en onderwerpkeuze werden geloofd. Dit is echter wel opvallend aangezien Van Balen zelf aangaf haar inspiratie eerder te halen uit het werk van de 15^{de}-eeuwse Vlaamse schilder Rogier van der Weyden.

De genoemde kenmerken zijn overigens niet alleen toepasbaar op Van Balen, maar op meerdere Nederlandse portretfotografes. Rineke Dijkstra bijvoorbeeld heeft evenals Van Balen vaak kinderen als onderwerp en onderzoekt in haar foto's het lot van het individu. Haar werk verschilt echter sterk van het werk van Van Balen. Dijkstra betreft bijvoorbeeld meer de achtergrond van haar geportretteerden in haar foto's. Nationaal brak zij, eveneens onder de vleugels van Van Zoetendaal, al snel door. Ze werd opgenomen in diverse tentoonstellingen, alleen of met het werk van andere toonaangevende kunstenaars. Recensies op haar werk waren lovend. Het werk van Dijkstra werd geroemd om het empathische karakter, de manier om haar onderwerpen te isoleren en van elke opname een monumentaal beeld te maken. Kenmerken die eveneens als een sterke Nederlandse traditie worden omschreven. Dijkstra, en Van Balen, maken deel uit van die traditie. Bovendien werd het vasthouden aan de werkelijkheid, of eigenlijk de controle van de werkelijkheid, eveneens geliefd en beschreven als een Nederlands kenmerk. Ook internationaal gooide zij hoge ogen. Het buitenland roemde haar werk om het emotionele karakter. Eveneens werd er internationaal vergelijkingen

gemaakt met de 17^{de}-eeuwse Nederlandse schilders als Johannes Vermeer. Het buitenland ziet dat de Nederlandse schilders al fotografen waren en dat de hedendaagse Nederlandse fotografen schilderen met hun fotocamera. Het is in feite een voortzetting van een traditie, maar die traditie tegelijkertijd vernieuwen.

Vernieuwing is tevens een kenmerk dat bij het werk van Van der Salm toepasbaar is. Van der Salm is een geënceneerd fotograaf, maar geen geënceneerd fotograaf zoals uit de jaren tachtig, maar een fotograaf die de werkelijkheid fotografeert, maar die manipuleert met zijn technische camera. Hij gebruikt technieken uit de documentaire fotografie, maar houdt zich in tegenstelling tot de documentaire fotografie, niet vast aan de werkelijkheid. Het gepriegel met echt en niet echt, komt vaak voor in de hedendaagse Nederlandse fotografie. De controle van de werkelijkheid, in de vorm van vasthouden door documentaire fotografen en/of manipuleren van de realiteit door geënceneerde fotografen, wordt door zowel het binnen- als het buitenland gezien als iets typisch Nederlands. Die controle over de werkelijkheid wordt betrokken op de beheersing van het water in Nederland. Nederland heeft beheersing over de natuur, over de werkelijkheid en dit komt terug in de hedendaagse Nederlandse fotografie. Bovendien is het toepassen van diverse technieken en genres eveneens een Nederlands kenmerk. Het mengen van diverse technieken en stijlen kan allemaal in hedendaagse Nederlandse fotografie en gebeurt vooral hier, omdat veel fotografen in Nederland de vrijheid hebben om fotografie en zichzelf te vernieuwen. Bovendien lijkt Nederland een niet te stillende honger te hebben naar fotografie: de ene fotograaf lijkt de ander op te volgen.

Concluderend valt vast te stellen dat het binnenland vernieuwing ziet, vrijheid voor deze vernieuwing dat zich vertaalt in een steeds grotere fotografisch infrastructuur. Die vernieuwing, vrijheid en die infrastructuur zorgen samen voor veel diversiteit in de hedendaagse Nederlandse fotografie. Opvallend is dat dit in Nederland sterk ontwikkeld lijkt te zijn.

Het buitenland ziet de vernieuwing echter in het vasthouden van bepaalde tradities, als de 17^{de}-eeuwse Nederlandse schilderkunst waar het portret een belangrijke rol in speelde. Deze tradities worden vernieuwd, met vaak revolutionaire technieken. Met name in Nederland is er een continue vernieuwing te vinden in fotografie. Het buitenland ziet tevens in het vernieuwen van het portret de vrouwelijke esthetiek terugkomen. Bovendien spelen het bewerken en het controleren van het landschap en het water en daarmee van de werkelijkheid een belangrijke rol in de Nederlandse identiteit in hedendaagse Nederlandse fotografie.

Ik hoop met deze conclusie een bijdrage te hebben geleverd aan de discussie rondom een Nederlandse identiteit in hedendaagse Nederlandse fotografie. Ik heb mijn best gedaan om het internationale succes van hedendaagse Nederlandse fotografie te verklaren en het speciale ingrediënt van haar te ontdekken. Na al dat onderzoek heb ik trek gekregen in een lekker Nederlandse koekje.

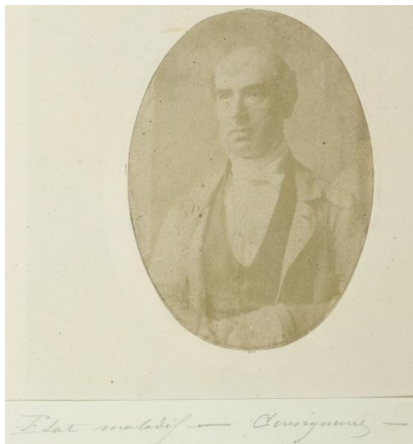
Afbeeldingenlijst

- Voorblad, Afbeelding 1:



Aart Klein, *Grazing cow at Oud-Sabbinge*, Zuid-Beveland 1966, Scan van zilver gelatine negatief, 6 x 6 cm, Nederlands Fotomuseum, Rotterdam. Foto: *Nederlands Fotomuseum*, <http://www.nederlandsfotomuseum.nl/index.php?option=com_nfm_collection&sub=topview&topview=1&collection_id=1&record_id=28369> (16 oktober 2012).

- Hoofdstuk 1, Afbeelding 2:



Eduard Isaac Asser, *Etat maladif – conséquence*, 1845 – 1855, zoutprint, afmetingen onbekend, Rijksmuseum, Prentenkabinet, Amsterdam. Foto: *Rijksmuseum*, <<http://www.rijksmuseum.nl/collectie/zoeken/asset.jsp?id=RP-F-AB12277-P>> (16 oktober 2012).

- Afbeelding 3:



Jacob Olie Jbz., *De achterkant van De Reus werf*, Grote Bickersstraat, Amsterdam, 1862 – 1863, albumprint, 9 x 8,5 cm, Stadsarchief Amsterdam, Amsterdam . Foto: *Stadsarchief Amsterdam*,
<http://stadsarchief.amsterdam.nl/presentaties/fotografen_van_amsterdam/jacob_olie/rondom_de_zandhoek/a418/> (16 oktober 2012).

- Afbeelding 4:



Jacob Olie Jbz., *De bouw van het Stedelijk Museum in 1895* (te Amsterdam), 1895, albumprint, afmetingen onbekend, Stadsarchief Amsterdam, Amsterdam. Foto: *Cultuurwijzer*,
<<http://www.cultuurwijzer.nl/cultuurwijzer.nl/cultuurwijzer.nl/i000779.html>> (27 oktober 2012).

- Afbeelding 5:



Henri Berssenbrugge, *Gezicht op winkels aan de Delftsevaart*, ca. 1912, gelatine zilverprint, 28,5 x 33,2 cm, Gemeentearchief Rotterdam, Rotterdam. Foto: Gemeentearchief Rotterdam, <[http://collecties.gemeentearchief.rotterdam.nl/publiek/detail.aspx?xmlid=35245&tag=afbeeldingen;beeld;geluid;algemeen;video;film;bestellen&view=lijst&volgnummer=0&positie=2&beschrijvingssoort=1122 1090 1137 1182 1272 1302 1242 1197 1227 1152 1167 1287 1212 1257&doc_beschrijvingssoort=1272&a_z=%5BARGS_PLACEHOLDER%5D](http://collecties.gemeentearchief.rotterdam.nl/publiek/detail.aspx?xmlid=35245&tag=afbeeldingen;beeld;geluid;algemeen;video;film;bestellen&view=lijst&volgnummer=0&positie=2&beschrijvingssoort=1122%201090%201137%201182%201272%201302%201242%201197%201227%201152%201167%201287%201212%201257&doc_beschrijvingssoort=1272&a_z=%5BARGS_PLACEHOLDER%5D)> (17 oktober 2012).

- Afbeelding 6:



Johannes Vermeer, *Gezicht op Delft*, 1659, olieverf op canvas, 96,5 x 115,7 cm, Mauritshuis, Den Haag. Foto: *Mauritshuis*, <<http://www.mauritshuis.nl/index.aspx?chapterid=1162&contentid=13389&SchilderijTop10SsOtName=Inventarisatienummer&SchilderijTop10SsOv=92>> (17 oktober 2012).

- Afbeelding 7:



Inez van Lamsweerde, *Final Fantasy (R), Ursula*, 1993, duraflex, plexiglas, 97 x 150.1 cm, Groninger Museum, Groningen. Foto: *DBNL*, <http://www.dbnl.org/tekst/_ons003199801_01/_ons003199801_01_0143.php> (17 oktober 2012).

- Afbeelding 8:



Frank van der Salm, *Sequence*, 2004, enduraprint, dibond, plexiglas, 120 x 262 cm, MKgalerie.nl, Rotterdam. Foto: *Frank van der Salm* <<http://frankvandersalm.nl/photoworks/photo/pagina/104>> (17 oktober 2012).

- Afbeelding 9:



Hans Aarsman, *Hollandse Taferelen, Ringweg Noord*, 1989, chromogenische print, 30,5 x 40,5 cm, Nederlands Fotomuseum, Rotterdam. Foto: *Nederlands Fotomuseum*
<<http://www.nederlandsfotomuseum.nl/content/view/435/620/lang.nl/>> (17 oktober 2012).

- Hoofdstuk 3: Afbeelding 10:



Céline van Balen, *Yesim, Amsterdam*, 1998, C-print, 27,5 x 35 cm, Van Zoetendaal Collections, Amsterdam. Foto: *Conscientious*
<http://jmcolberg.com/weblog/2006/12/cline_van_balen/> (17 oktober 2012).

- Afbeelding 11:



Rogier van der Weyden, *Jonge vrouw*, 1440 – 1445, olieverf, afmetingen onbekend, Gemälde galerie, Berlijn. Foto: *Online Art Gallery* <<http://www.artilim.com/artist/weyden-rogier-van-der/lady-wearing-a-gauze-headdress/>> (17 oktober 2012).

- Afbeelding 12:



Céline van Balen, *Figen*, 1996, C-print, 145 x 120 cm, De Pont, Tilburg. Foto: *HFCollection* <<http://www.hfcollection.org/figen/?lang=nl>> (17 oktober 2012).

- Hoofdstuk 4, afbeelding 13:



Rineke Dijkstra, *Julie*, 1994, chromogenische kleurenprint, 116,2 x 93,7 cm, Museum of Modern Art, New York. Foto: *Museum of Modern Art*
<http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A8139&page_number=3&template_id=1&sort_order=1> (17 oktober 2012).

- Afbeelding 14:



Rineke Dijkstra, *Hilton Head Island, S.C. USA, June 24, 1992*, 1992, chromogenische print, 65,7 x 55 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam. Foto: *Saatchi Online* <<http://magazine.saatchionline.com/category/top-10-shows/nyc>> (17 oktober 2012).

- Afbeelding 15:



Rineke Dijkstra, *Kolobrzeg, Polen July 26, 1992*, 1992, chromogenische print, 65,7 x 55 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam. Foto: *Vincent Borrelli* <<http://www.vincentborrelli.com/cgi-bin/vbb/101174>> (17 oktober 2012).

- Hoofdstuk 5, Afbeelding 16:



Frank van der Salm, *Core, Spain*, 2005, endura print, dibond, plexiglas, 197 x 120 cm, Herzog & De Meuron, Miami. Foto: *Frank van der Salm*
<<http://frankvandersalm.nl/photoworks/photo/80/core/pagina/80>> (31 oktober 2012).

- Afbeelding 17:



Frank van der Salm, *Acces, USA*, 2007, endura print, dibond, plexiglas, 225 x 180 cm, MKgalerie.nl, Rotterdam. Foto: *Frank van der Salm*
<<http://frankvandersalm.nl/photoworks/photo/49/access/year/16>> (17 oktober 2012).

- Afbeelding 18:



Edwin Zwakman, *Tales from the Grid*, 2006, C-print, 190 x 145 cm, eigenaar onbekend. Foto: Edwin Zwakman <<http://www.edwinzwakman.nl/tales-3.html>> (31 oktober 2012).

Literatuurlijst

- Anoniem, 'Tussen verklaring en vervreemding', in: *Rotterdams Dagblad* 26 januari 1999.
- Anoniem, 'De blik op niemand gericht', in: *De Volkskrant* 28 februari 2002.
- Balth, Carel, tent. cat. *The Beauty of Intimacy*, Den Haag (Haags Gemeentemuseum) 2000.
- Bem, Merel, 'Fijn gepriegel met echt en niet echt', in: *De Volkskrant* 21 januari 2004.
- Blessing, Jennifer & Sandra Philips, tent. cat. *Rineke Dijkstra: A Retrospective*, New York (Solomon R. Guggenheim Museum) 2012.
- Bool, Flip, Mattie Boom, Frits Gierstberg e.a. (red.), *Dutch Eyes. A Critical History of Photography in the Netherlands*, Zwolle 2007.
- Boonstra, Rommert e.a, *Beyond Photography. Photography and Imagination*, Antwerpen 2008.
- Brittain, David, 'Interview met Rineke Dijkstra', *Creative Camera* 357 (April – Mei 1999), pp. 20-27.
- Broos, Kees & Flip Bool, *De Nieuwe Fotografie in Nederland*, Amsterdam 1989.
- Carvalho, Hester, 'Boterkoek', in: *NRC – Cultureel Supplement* 17 maart 2000.
- Craddock, Sacha, 'Photographers' Gallery London', in: *The Times* 16 december 1997.
- Decan, Liesbeth, 'Tussen Leegte & Overbevolking. Over de 'pictures' van Frank van der Salm', in: *Monografie Frank van der Salm*, Rotterdam 2001.
- Derks, Martine, *Stilte in de o.t.t.. Over de rol van Rineke Dijkstra in de Nederlandse fotografie vanaf de jaren negentig*, Utrecht 2006.
- Emmerik, Pam, 'Bezopen meisjes', in: *De Groene Amsterdammer* 13 november 1996.
- Emmerik, Pam, 'Céline's UFO's. De portretten van Céline van Balen', in: *Cultureel Supplement – NRC Handelsblad* 9 januari 2001.
- Gierstberg, Frits (red.), tent. cat. *Human conditions, intimate portraits. Conditions humaines, portraits intimes*, Rotterdam (Nederlands Foto Instituut) 1999.
- Gierstberg, Frits, *Vrij Spel, Nederlandse kunst 1970 – 1990*, red. Willemijn Stokvis & Kitty Zijlmans, Amsterdam 1993.
- Gombrich, Ernst H., *The Story of Art*, Londen 1989, (1956).
- Grundberg, Andy, 'Summer review 32 shows worldwide, Out of the Blue: Rineke Dijkstra', in: *Artforum: international* (mei 1997), paginanummer onbekend.
- Guldemond, Jaap & Marente Bloemheuvel, tent. cat. *Post-Nature. Nine Dutch Artists*, Rotterdam (Instituto Tomie Ohtake) 2001.
- Haijtema, Arno, 'Op de huid. Fotografe Céline van Balen zoekt mensen die kracht uitstralen', in: *De Volkskrant* 21 februari 2002.
- Hartog Jager, Hans den, 'Luie schilders. De armoede van de hedendaagse fotografie', in: *Haai op sterk water*, Amsterdam 2008, pp. 139 - 146.
- Hartog Jager, Hans den, 'Ontluikende meisjes maken misselijk', in: *NRC Handelsblad* 17 februari 2000.
- Heerma van Voss, Sandra, 'Als fotograaf doe ik wat ik wil. Gesprek met Frank van der Salm', in: *NRC Handelsblad* 21 maart 2000.
- Heida, Lydia, 'Op het tweede gezicht', in: *Z* 8 (23 februari – 8 maart 2002), nummer 5, p. 19.
- Heuvel, Maartje van den, Janrense Boonstra & Jan van Dijk, tent. cat. *In atmosferisch licht, Pictorialisme in de Nederlandse fotografie 1890-1925/ In Atmospheric Light, Pictorialism in Dutch Photography 1890-1925*, Amsterdam (Rembrandthuis) 2010.

- Higgle, Jennifer, 'Rineke Dijkstra: The Photographers' Gallery Londen', in: *Frieze* (maart/april) 1998.
- Hiu, Pay-Uun, 'Een soort bothed', in: *De Volkskrant* 14 november 2002.
- Jong, Xandra de, 'Fotografisch Spanningsveld', in: *Kunstbeeld* 8 (2004).
- Kamman, Jan, 'Moderne Fotografie', in: *Lux – De Camera* 40 (1929), p. 494.
- Kuijl, Aart van der, 'Elke foto een van Balenfoto', in: *NRC Handelsblad* 23 februari 2002.
- Kuijl, Aart van der, 'Céline van Balen: eigenzinnig en gedreven. Onstuitbare opmars van een portretfotografe', in: *NRC Handelsblad* 2 maart 2002.
- Ledeboer, Françoise, 'Céline van Balen geeft eenzijdig beeld van jonge levens. Ernstige foto's van 7-jarigen', in: *Het Parool* 8 mei 1999.
- Leijerzapf, Ingeborg Th. (red.), *Geschiedenis van de Nederlandse Fotografie in monografieën en thema-artikelen*, Alphen aan den Rijn 1997.
- Lipton, Eunice, 'The Youth of Today', in: *The Guardian* 4 januari 2005.
- Luiten, Gitta & Frits Gierstberg, tent.cat. *Dutch Dare. Contemporary Photography from the Netherlands*, Rotterdam (Nederlands Fotomuseum) 2006.
- Lütticken, Sven, 'Rineke Dijkstra', in: *De Witte Raaf* 16 (2002) 95, p. 31.
- Marsman, Eddie, 'De grote stad in één oogopslag', in: *NRC Handelsblad* 13 februari 2008.
- Marsman, Eddie, 'Kwetsbaar en karaktervol, Céline van Balen en kinderen van zeven', in: *Foto* (mei 1999), p. 50.
- Marsman, Eddie, 'Oude en jonge gezichten door elkaar', in: *NRC Handelsblad* 2 en 3 maart 2002.
- Maseland, Annet, 'Dutch Photography. Nederlandse Fotografie scoort over de grens', in: *Raw Photomagazine* 1(2012), pp. 52 – 62.
- Robinson, Henry Peach, *Pictorial Effect in Photography*, Londen 1893.
- Roodenburg, Linda (red.), tent. cat. *PhotoWork(s) in Progress / Constructing Identity*, Rotterdam (Nederlands Foto Instituut) 1997.
- Roodenburg, Linda (red.), tent. cat. *PhotoWork(s) in Progress / Constructing Identity II*, Rotterdam (Nederlands Foto Instituut) 1999.
- Scharf, Aaron, *Uit de geschiedenis van de fotografie, een verzameling van woorden en beelden beschreven en samengesteld door Aaron Scharf*, Amsterdam/ Brussel 1980.
- Schwartz, Ineke, 'Meedogenloze camera van Rineke Dijkstra', in: *De Volkskrant* 7 januari 1995.
- Schwartz, Ineke, 'Lolita's uit de Liverpoolse disco, Galerie Paul Andriessse', in: *Couleur Locale* 1996.
- Staffhorst, Maaïke, 'Contact zoeken via foto's', in: *Spits* 21 februari 2002.
- Stokvis, Willemijn & Kitty Zijlmans (red.) *Vrij Spel. Nederlandse Kunst 1970-1990*, Amsterdam 1993.
- Visser, Hrimpsimé, *SMBA* 10 (17 december 1994).
- Wells, Liz, *Photography: A Critical Introduction Third Edition*, Londen/ New York 2004.

Digitale bronnen:

- *Amsterdams Centrum voor Fotografie* <<http://www.acf-web.nl/>> (28 augustus 2012).
- Anoniem, 'Afrikaner Blood wint multimediaprijs World Press Photo', <<http://www.photoq.nl/articles/nieuws/actueel/2012/03/15/afrikaner-blood-wint-multimediaprijs-world-press-photo/>> (16 maart 2012).
- *Jan Kesner Gallery* <http://www.jankesnergallery.com/jkg/artists/frankvandersalm/> (10 oktober 2012).
- Bem, Merel, 'Constructies van de werkelijkheid', 2012. *Dutch Scapes* <<http://www.dutchscapes.info/tekst%20Bem.htm>> (10 oktober 2012).
- Bool, Flip, 'Zien wat je gewoonlijk niet ziet. Deel 1. Interview met Jos Schuring', 2009. *Nederlands Fotomuseum* <<http://www.nederlandsfotomuseum.nl/content/view/396/615/lang,nl/>> (16 oktober 2012).
- *Fotofestival Naarden* <<http://www.fotofestivalnaarden.nl/archief/>> (8 juni 2012).
- Gierstberg, Frits, 'Hollandse Renaissance', 2006. *Nederlands Fotomuseum* <<http://www.nederlandsfotomuseum.nl/content/view/171/184/lang,nl/>> (17 oktober 2012).
- *Koninklijk Huis* <<http://www.koninklijkhuis.nl/content.jsp?objectid=20871>> (23 juni 2012).
- *Loods 6* <<http://www.loods6.nl/paginas/gebouwIndex1.htm>> (8 juni 2012).
- *Nederlandse Camera* <<http://www.nederlandsecamera.nl/loman-info.html>> (9 juli 2012).
- *Nederlands Fotomuseum* <<http://www.nederlandsfotomuseum.nl/content/view/660/206/lang,nl/>> (27 juli 2012).
- Posthumus, Niels, 'Nederlanders winnen multimediaprijs World Press Photo', in: *NRC.nl. NRC* <<http://www.nrc.nl/nieuws/2012/03/16/nederlanders-winnen-multimediaprijs-world-press-photo-bekijk-producties-drie-finalisten/>> (16 maart 2012).
- Balen, Céline van, 'Hollands Dagboek', in: *NRC.nl. NRC* <<http://retro.nrc.nl/W2/Lab/Zeven/dagboek.html>> (9 augustus 2012).
- *World Press Photo* <<http://www.worldpressphoto.org/content/interviews-2012-multimedia-contest-jury>> (16 maart 2012).

Bijlagen

Bijlage 1: Overzicht expositiegeschiedenis Céline van Balen

Solotentoonstellingen:

2002:

- *Céline van Balen*, Frans Hals Museum, De Hallen Haarlem, Haarlem, Nederland.

2001:

- *Céline van Balen: Berlin 2000*, Van Zoetendaal, Amsterdam, Nederland.
- *Berlin 2000*, Van Zoetendaal Collections, Amsterdam, Nederland.

1999:

- *Kinderen van Zeven*, Rijksmuseum Amsterdam, Nederland.

1994:

- *Silo Portraits*, Zuiderkerk, Amsterdam, Nederland.

Groepstentoonstellingen:

2009:

- *Oog in Oog*, Stichting KOP, Breda, Nederland.

2008:

- *So Close/ So Far Away (Zo dichtbij, zo veraf)*, Be-Part, Waregem, Nederland.

2007:

- *BinnensteBuiten: Foto's uit Amsterdamse collecties en archieven*, FOAM, Fotografiemuseum Amsterdam, Amsterdam, Nederland.
- *Verzameld: Een keuze uit eigen collectie 1986-2007*, Galerie LUMC, Leiden, Nederland.

2006:

- *Op het tweede gezicht: Portretfotografie uit de collectie van de Hallen*, De Hallen Haarlem, Haarlem, Nederland.
- *L'esprit du Nord: Netherlands Now, l'École du Nord*, Maison Européenne de la Photographie (MEP), Parijs, Frankrijk.
- *Portaal naar de hemel: Hedendaagse portretfoto's in oude lijsten*, Frans Hals Museum, Haarlem, Nederland.

2005:

- *Cadres revisités*, Institut Néerlandais, Parijs, Frankrijk.
- *Blik op vrouwen*, De Hallen Haarlem, Haarlem, Nederland.
- *Tien jaar fotocollectie EUR/ Erasmus MC*, Kunstzaken Erasmus Universiteit, Rotterdam, Nederland.
- *Constructed Moment*, KW14, Den Bosch, Nederland.
- *H x B x D = De Rabo Kunstcollectie*, Gemeentemuseum Den Haag, Den Haag/Scheveningen, Nederland.
- *Confrontation*, FOAM, Fotografiemuseum Amsterdam, Amsterdam, Nederland.
- *Histoire(s) Parallèle(s), Confrontation France – Pays Bas*, Maison Descartes, Institut Français des Pays-Bas, Amsterdam, Nederland.
- *Kunstkoppen*, Fries Museum, Leeuwarden, Nederland.
- *Fotografische intimiteiten: 13 vrouwen en een hond*, Paleis voor Schone Kunsten/BOZAR, Brussel, België.

2004:

- *Histoire(s) Parallèle(s), création – confrontation France Pays-Bas*, Institut Néerlandais, Parijs, Frankrijk.
- *Acquisitions récentes*, Maison Européenne de la Photographie (MEP), Parijs, Frankrijk.
- *Personalities*, Fries Museum, Leeuwarden, Nederland.

2003:

- *Child in time: Visies van hedendaagse kunstenaars op jeugd en adolescentie*, Gemeentemuseum Helmond, Helmond, Nederland.
- *Moved*, Van Zoetendaal, Amsterdam, Nederland.
- *Scopofilia*, CBK Dordrecht, Dordrecht, Nederland.

2002:

- *Per Saldo: Hedendaagse kunst uit de verzameling ABN AMRO*, Noordbrabants Museum, Den Bosch, Nederland.
- *Liefde op het eerste gezicht*, Noordbrabants Museum, Den Bosch, Nederland.

2001:

- *Remake Berlin*, Daadgalerie en Neuer Berliner Kunstverein, Berlijn, Duitsland.
- *KPM collectie fotografie*, Huis Marseille, Amsterdam, Nederland.
- *Julie Saul Galerie*, New York, Verenigde Staten.

2000:

- *Human Conditions, Intimate Portraits*, Nederlands Foto-Instituut, Rotterdam, Nederland (ook tentoongesteld in Montreal en Madrid).

- *Friesland is ...*, Fries Museum, Leeuwarden, Nederland.
- *Kogelvrij*, Van Zoetendaal Collections, Amsterdam, Nederland.
- *Remake Berlin*, Fotomuseum Winterthur, Berlijn, Nederland.

1999:

- Galerie De Praktijk, Amsterdam, Nederland.
- *Uitgelicht 3*, Westergasfabriek, Amsterdam, Nederland.
- *Pad van Water*, Wijdenes/ Oosterleek, Noord-Holland, met gedichten van Gerrit Kouwenaar, Nederland.
- *Face to Face*, Fries Museum, Leeuwarden, Nederland.
- *Entre-deux*, Museum voor Fotografie, Antwerpen, Nederland.

1998:

- Galerie De Praktijk, Amsterdam, Nederland.
- *De versnelling*, Fries museum, Leeuwarden, Nederland.

1997:

- Noorderlicht, Galerie Niggendijker, Groningen, manifestatie, Nederland.
- The Berlage Institute, Amsterdam, Nederland.
- Galerie de Praktijk, Amsterdam.

1996:

- *Scanning 96*, Stedelijk Museum, Amsterdam, Nederland.

Bijlage 2: Overzicht expositiegeschiedenis Rineke Dijkstra

Solotentoonstellingen:

2012:

- *Rineke Dijkstra: A Retrospective*, Guggenheim Museum New York, New York, Verenigde Staten.

2009:

- *Park Portraits*, La Fabrica, Madrid, Spanje.

2007:

- *Park Portraits*, Marian Goodman Gallery, New York, Verenigde Staten.
- *Park Portraits*, Marian Goodman Gallery, Parijs, Frankrijk.

2006:

- *Rineke Dijkstra, Portraits (retrospective)*, Redolfinum, Praag, Tsjechië.

2005:

- *Rineke Dijkstra – Portraits*, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Parijs, Frankrijk; Fotomuseum Winterthur, Zwitserland; Fundació la Caixa d'Estalvis Pensions, Barcelona, Spanje; Stedelijk Museum CS, Amsterdam, Nederland.

2004:

- *Beach Portraits*, ABN AMRO Plaza, LaSalle Bank, Chicago, Illinois, Verenigde Staten.

2003:

- Marian Goodman Gallery, New York, Verenigde Staten.
- *The Buzz Club and Mystery World*, Festival d'Automne, Parijs, Frankrijk.

2001:

- *Rineke Dijkstra, The Tiergarten and the French Foreign Legion*, Frans Halsmuseum (De Hallen), Haarlem, Nederland.
- *Focus: Rineke Dijkstra*, The Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois, Verenigde Staten.
- *Portraits*, ICA Boston, Boston, Verenigde Staten.
- *Israel Portraits*, Herzliya Museum of Art, Herzliya, Israël.

2000:

- *Rineke Dijkstra*, Marian Goodman Gallery, New York, Verenigde Staten.

1999:

- Herzliya Museum of Art, Herzliya, Israël.
- *Streets & Studio: An Urban History of Photography*, Tate Modern, Londen, Engeland.
- *The Buzzclub* (video), Liverpool, Engeland/ Mysteryworld, Zaandam, Nederland.

1998:

- Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam, Nederland.

1996:

- Le Consortium, Dijon, Frankrijk.

1988:

- *Het Ontstaan van Vorm*, De Moor, Amsterdam, Nederland.

1984:

- *Paradiso Portraits*, De Moor, Amsterdam, Nederland.

Groepstentoonstellingen:

2012:

- *Parelen in kunst, natuur en dans*, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden, Nederland.
- *Fotozaken*, De Hallen Haarlem, Haarlem, Nederland.
- *Viewpoint: Het exposeren onder de loep*, Huis Marseille, Amsterdam, Nederland.
- *Through an open window: Hedendaagse kunst uit de Rabobankcollectie*, Institut Néerlandais, Parijs, Frankrijk.

2009:

- *Listen Darling...The World is Yours*, Ellipse Foundation, Cascais, Portugal.
- *Video Portraits*, Smith College Museum of Art, Northampton, Massachusetts, Verenigde Staten.
- *Pequeña historia de la fotografía*, Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Santiago de Compostela, Spanje.
- *Steppenwolf – or the Sound of Urban Space*, Neue Gesellschaft für bildende Kunst (NGBK), Berlijn, Duitsland.
- *Seeing Songs*, Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts, Verenigde Staten.

2008:

- *Eyes Wide Open*, Stedelijk Museum, Amsterdam, Nederland.
- *Puberty*, Haugar Vestfold Kunstmuseum, Tønsberg, Noorwegen.
- *Presumed Innocent: Photographs of Children*, Decordova Museum and Sculpture Park, Lincoln, Massachusetts, Verenigde Staten.
- *Collecting Collections: Highlights from the Permanent Collection*, MOCA, Los Angeles, Verenigde Staten.
- *Me, Ophelia*, Van Goghmuseum, Amsterdam, Nederland.
- *Baby, de ideale mens verbeeld 1840-heden*, Nederlands Fotomuseum, Rotterdam, Nederland.

2007:

- *Family Pictures*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Verenigde Staten.
- *Pretty Baby*, Modern Art Museum, Fort Worth, Texas, Verenigde Staten.
- *Dateline Israel, New Photography and Video Art*, The Jewish Museum, New York, Verenigde Staten.
- *Utopian Mirage, Social Metaphors in Contemporary Photography and Film*, Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, Poughkeepsie, New York, Verenigde Staten.
- *The Naked Portrait*, Scottish National Portrait Gallery, Edinburgh, Schotland.
- *Edit! Photography and Film in the Ellipse Collection*, Cascais, Portugal.

2006:

- *Out of Time: A Contemporary View*, MoMA, New York, Verenigde Staten.
- *Girls' Night Out*, Blaffer Gallery, University of Houston, Houston, Texas, Verenigde Staten.
- *Clickdoubleclick*, Haus der Kunst, München, Duitsland.

2005:

- *Girls' Night Out*, Aspen Art Museum, Aspen, Colorado, Verenigde Staten.
- *Belonging*, Sharjah Biennial 7, Sharjah, Verenigde Arabische Emiraten.
- *The Theater of Art: Masterpiece from the Collection of the Ludwig Museum*, Villa Manin Centro d'Arte Contemporanea, Codriopo, Italië.
- *In Focus*, North Carolina Museum of Art, Raleigh, Verenigde Staten.

2004:

- *Moving Pictures*, Guggenheim Museum, Bilbao, Spanje.
- *Lonely Planet*, Contemporary Art Gallery, Art Tower, Mito, Japan.

2003:

- *Cruel and Tender: The Real in the Twentieth-Century Photograph*, Tate Modern, Londen, Engeland.
- *Girls' Night Out*, Orange County Museum of Art, Newport Beach, Verenigde Staten.
- *Rineke Dijkstra. Paula Modersohn-Becker. Portraits*, Kunstsammlungen Botcherstrasse, Bremen, Duitsland.
- *Ein Blicke in Privat/ Sammlungen (One Looks in Private)*, Museum Folkwang, Essen, Duitsland.
- *Fast Forward: Media Art from the Goetz Collection*, ZKM Center for Art and Media, Karlsruhe, Duitsland.
- *A Clear Vision: Photographic Works from the F.C. Gundlach Collection*, Deichtorhallen, Hamburg, Duitsland.

2002:

- *Remix: Contemporary Art & Pop*, Tate Liverpool, Liverpool, Engeland.
- *Moving Pictures*, Solomon R. Guugenheim Museum, New York, Verenigde Staten.
- *De Grote Hoop*, Fries Museum, Leeuwarden, Nederland.
- *The Beach*, The Gallery at Windsor, Vero Beach, Florida, Verenigde Staten.
- *Performing Bodies*, Moderna Museet, Stockholm, Zweden.
- *Picturing Ourselves: Behind the Mask of Portraiture*, Worcester Museum, Worcester, Massachusetts, Verenigde Staten.
- *L'herbier et le nuage*, MAC's Grand-Hotn, Horn, België.

2001:

- *At Sea*, Tate Liverpool, Liverpool, Engeland.
- *Uniform – Order and Dirorder*, PS1, New York, Verenigde Staten.
- *Platform of Humankind*, Biënnale van Venetië, Venetië, Italië.
- *Autowerke – Hedendaagse Europese en Amerikaanse fotografie*, Frans Hals Museum, Haarlem, Nederland.
- *Kinderblicke – Kindheit und Moderne von Klee bis Boltanski*, Stadt Bietigheim-Bissingen, Duitsland.

2000:

- *Children of the 20th Century*, Von der Heydt Museum, Wuppertal, Duitsland.
- *Interventions, New Art in Unconventional Spaces*, Milwaukee Art Museum, Milwaukee, Wisconsin, Verenigde Staten.
- *Conditions humaines, portraits intimes*, Nederlands Foto-Instituut, Rotterdam, Nederland.
- *Let's Entertain*, Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota, Verenigde Staten.

- *The Century of the Body: Photoworks 1900 - 2000*, Musée de l'Elysée Lausanne, Zwitserland.
- *Breathless! Photography and Time*, Victoria & Albert Museum, Londen, Engeland.
- *Platforma, Sommer and Time*, Victoria & Albert Museum, Londen, Engeland.
- *Children of Berlin*, Museum Folkwang, Essen, Duitsland.
- *Ich und die Anderen*, Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum, München, Duitsland.
- *El mes de Holanda en el Museo*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentinië.
- *Some Parts of the World*, Helsinki Photography Festival 2000, Helsinki, Finland.
- *How to look at it, Fotografien des 20. Jahrhunderts*, Sprengel Museum, Hannover, Duitsland.
- *Présumés innocents, L'art contemporain et l'enfance*, CAPC Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, Bordeaux, Frankrijk.
- *Close Up*, Kunstverein im Marienbad, Freiburg, Duitsland.
- *3 International Month of Photography*, Moscow House of Photography, Moskou, Rusland.
- *Eeuwige Jeugd, 100 jaar kinderportretten in de Nederlandse fotografie*, Spoorneestad Fotoarchief, Haarlem, Nederland.
- *Childhood and Modern Art*, Städtische Galerie, Bietigheim-Bissingen, Duitland.
- *Une mise en scène du réel: artiste/acteur*, Villa Arson, Nice, Frankrijk.
- *Photocollection Elton John*, The High Museum of Art, Atlanta, Georgia, Verenigde Staten.

1999:

- *Regarding Beauty: A View of the Late Twentieth Century*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C.; Haus der Kunst, München, Duitsland.
- *Aperture 3; Marina Abramovic, Marlene Dumas, Rineke Dijkstra*, Fondazione Teseco per l'Arte, Pisa, Italië.
- *La Imitage de l'Arte*, Forum Universal de les Cultures, Barcelona, Spanje.
- *Shifting Views, foto's uit de collectie*, Stedelijk Museum, Amsterdam, Nederland.
- *Conditions humaines: portraits intime*, Mois de la Photo à Montréal, Montreal, Quebec, Canada.
- *Ex-Tention: Old and new loves in the contemporary art collection*, Museum Het Domain, Sittard, Nederland.
- *De Taal van het Lichaam*, Het Gorcums Museum, Gorkum, Nederland.
- *Kind*, Stadtmuseum Woerden, Woerden, Nederland.
- *Macht und Fürsorge: Das Bild der Mutter in der zeitgenössischen Kunst*, Trinitatiskirche, Cologne, Duitsland.
- *Körperinszenierungen*, Oper Frankfurt, Frankfurt, Duitsland.
- *8th Biennale Internazionale di Fotografia, L'Occidente Imperfetto*, Palazzo Bricherasio, Turin, Italië.

- *Art Dealers 1999*, Le Salon d'Art Contemporain, Marseille, Frankrijk.
- *Changement D'Air*, Musée d'Art Moderne Lille Métropole, Lille, Frankrijk.
- *Modern Starts: People, Places, Things*, The Museum of Modern Art, New York, Verenigde Staten.
- *Children of Berlin*, P.S.1/Institute for Art and Urban Resources, Long Island City, New York, Verenigde Staten.
- *Glad ijs*, Stedelijk Museum, Amsterdam, Nederland.

1998:

- *Sightings*, New Photography Art, Institute of Contemporary Art, Londen, Engeland.
- *The Global City, Berichten uit de Post-industriële Stad*, Gemeente Museum Helmond, Helmond, Nederland.
- *NL, Contemporary Dutch art related to the collection of the Van Abbemuseum*, Van Abbemuseum, Eindhoven, Nederland.
- *Introspectie*, Cultureel Centrum Knokke-Heist, Knokke-Heist, België.
- *Aankopen/Acquisitions*, Groninger Museum, Groningen, Nederland.
- *Zelfportretten, kunstenaarsportretten uit de Caldic Collectie*, Caldic Collectie BV, Rotterdam, Nederland.
- *Wounds, Between democracy and redemption in contemporary art*, Moderna Museet, Stockholm, Zweden.
- Rineke Dijkstra, Tracy Moffatt, Fiona Tan, Museona Tan, Museum van Hedendaagse Kunst, Ghent, België.
- *Women*, Galerie Gasser und Grunert, Cologne, Duitsland.
- *Singularités Croissée*, Musée Départemental d'Art Contemporain, Rochechouart, Haute-Ville, Frankrijk.
- *Kleuren van Water*, de Paviljoens, Almere, Nederland.
- *Jugendfestspiele '98, In the Mix!*, Kongresshalle am Alexanderplatz, Berlijn, Duitsland.
- *Fenster at Garden/Rear Window*, xposeptember Stockholm Fotofestival, Liljevalchs Konsthall, Stockholm, Zweden.
- *When Season becomes Form*, Ausstellung Allianz Versicherung-AG, Cologne, Duitsland.
- *24th São Paulo Biennial*, São Paulo, Brazilië.
- *Berlin, Berlin*, Büro Friedrich, Berlijn, Duitsland.
- *Admissions of Identity*, City Museum and Mappin Art Gallery, Sheffield, Engeland.
- *Auf der Spur, Kunst der 90er Jahre, im Spiegel von Schweizer Sammlungen*, Kunsthalle, Zürich, Zwitserland.
- *Remix, Images Photographiques*, Musée des Beaux-Arts, Nantes, Frankrijk.
- *The History of Photography*, The Canon Photography Gallery of the Victoria & Albert Museum, Londen, Engeland.
- *Global Vision, New Art From the 90's, Part III*, Deste Foundation, Athene, Griekenland.
- *Fleeting Portraits, Flüchtige Portraits II*, NGBK, Berlijn, Duitsland.
- *Amsterdam est une Femme*, Institut Néerlandais & La Fondation Basalt, Parijs, Frankrijk.
- *About the World*, Sprengel Museum Hannover, Duitsland.

1997:

- *Face to Face*, Nederlands Foto-Instituut, Rotterdam, Nederland.
- *Photographies de la Collection*, Maison Européenne de la Photographie, Parijs, Frankrijk.
- *Tussen den Mazen*, *Zeitschnitt Niederlande*, Kunstraum Innsbruck, Innsbruck, Oostenrijk.
- *Observaties/Observations, recente kunstaankopen KPN*, Richard Billingham, Jeroen Eisinga, A. P. Komen/Karen Murphy, Liza May Post, Georgina Starr, P.T.T. Museum, Den Haag, Nederland.
- *Distanz und Domizil*, *Fothographie der Gegenwart*, Kunsthaus Dresden, Dresden, Duitsland.
- *Framed Area: Site-Specific Works in Haalemmermeer Hoofddorp and Schiphol Airport*, Framed Area Foundation, Amsterdam, Nederland.
- *42nd Venice Biennial*, Venetië, Italië.
- *Photowork(s) in Progress/Constructing Identity: Rineke Dijkstra, Wendy Ewald, Paul Seawright*, Nederlands Foto-Instituut, Rotterdam, Nederland.
- *Rotterdam 97 Festival: Rineke Dijkstra, Daan van Golden, Nan Goldin, Mike Kelly and Sharon Lockhart*, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, Nederland.
- *The 90's: A Family of Man?*, Casino Luxembourg, Forum d'Art Contemporain, Luxemburg.
- *New Photography 13*, The Museum of Modern Art, New York, New York, Verenigde Staten.
- *Places to Stay*, *Standort Berlin*, Büro Friedrich, Berlijn, Duitsland.
- *Triptych, een blik op Nederlands Realisme/A review of 20th century Dutch Realism*, Museum Bommel van Dam, Venlo, Nederland.
- *Pose, foto's uit de collectie*, Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam, Nederland.
- *Portrait: Sarah Jones, Kiki Lamers, Rineke Dijkstra, Alessandro Raho*, Interim Art, Londen, Engeland.
- *Zeitgenössische Fotokunst aus den Niederlanden*, Neuer Berliner Kunstverein, Berlijn, Duitsland.
- *The European Face*, Talbot Rice Gallery, Edinburgh, Schotland.

1996:

- *Sublieme Vormen met zicht vanaf 5M*, *Gemeentelijke Kunstaankopen nieuwe still*, Stedelijk Museum, Amsterdam, Nederland.
- *Colorrealismo*, Rineke Dijkstra, Wolfgang Tillmans, Inez van Lamsweerde, Nan Goldin, Galleria Photology, Milaan, Italië.
- *Gynaika*, Cultureel centrum Knokke-Heist, Knokke-Heist, Duitsland.
- *Fotofiktion*, Kasseler Kunstverein, Kassel, Duitsland.
- *Contemporary Dutch Photography*, Galerie Nei Licht, Ville de Dudelange, Luxemburg.
- *Aufnahmen der Normalitat/Shots of Normality*, Schwaz Kunstverein, Kassel, Duitsland.
- *Le Prints de Cahors*, *Cahors and postalenkoge*, Bugt Kulturhus, Kopenhagen, Denemarken.

- *100 foto's uit de collectie*, Stedelijk Museum, Amsterdam, Nederland.
- *Habitus*, Galerie Fotohof, Salzburg, Oostenrijk.
- *Fotodiffusione '96-Olanda*, Fondazione Italiana per la Fotografia, Turin, Italië.

1995:

- *A Europa e o Mar*, Encontros da Imagem, Braga, Portugal.
- *Vlinderslag*, Beeldende Kunst in het Zuiderbad, Amsterdam, Nederland.
- *Rineke Dijkstra/Jacob Molenhuis*, Fotomanifestatie Noorderlicht, Kunstcentrum Niggendijker, Groningen (Stichtung Basalt), Nederland.
- *A Pressing Engagement*, Centrum Beeldende Kunst, Leiden, Nederland.
- *Lichtjaren*, Jubileumtentoonstelling Gkf, Nederlands Foto-Instituut, Rotterdam, Nederland.
- *Time Festival*, Rineke Dijkstra, Bart deBaere, Museum van Hedendaagse kunst, Ghent, België.
- *Rineke Dijkstra, Tom Claasen*, Stedelijk Museum Bureau, Amsterdam, Nederland.

1994:

- *De ander, der Ander, l'autre*, Het Domein, Sittard, Nederland.

1993:

- *De Kracht van Heden*, Loods 6, Amsterdam, Nederland.
- *Foto Festival Naarden*, Naarden, Nederland.

Bijlage 3: Overzicht expositiegeschiedenis Frank van der Salm

Solotentoonstellingen:

2011:

- Galeria Casado Santapau, Madrid, Spanje.

2010:

- *Stretched Territories*, Crown Gallery, Brussel, België.

2009:

- *Spectrum*, Galerie Akinci, Amsterdam, Nederland.

2008:

- *Multiplicity*, Fries Museum, Leeuwarden, Nederland.

2007:

- MKgalerie, Berlijn, Duitsland.
- MKgalerie, Rotterdam, Nederland.
- Crown Gallery, Brussel, België.
- Galeria Casado Santapau, Madrid, Spanje.

2005:

- *Frank van der Salm, Haunch of Venison* / Galerie Judin, Zürich, Zwitserland.
- *Photo London*, Londen, Engeland.
- *Kunstrai*, Amsterdam, Nederland.
- MKgalerie, Rotterdam, Nederland.

2004:

- Crown Gallery, Brussel, België.
- MKgalerie, Rotterdam, Nederland.

2003:

- *Art Forum Berlin*, MKgalerie, Berlijn, Duitsland.

2002:

- *Paris Photo*, MKgalerie, Parijs, Frankrijk.
- *Abstract Realities*, Jan Kesner Gallery, Los Angeles, Verenigde Staten.

2001:

- MKgalerie, Rotterdam, Nederland.
- Galeria Pedro Oliveira, Porto, Portugal.

2000:

- *Frank van der Salm*, Buro Leeuwarden, Fries Museum, Leeuwarden, Nederland.
- MKgalerie, Rotterdam, Nederland.

1999:

- *View/Sight/Vision*, Jan Kesner Gallery, Los Angeles, Nederland.
- *Frank van der Salm*, NFI, National Institute for Photography, Rotterdam, Nederland.

Groepstentoonstellingen:

2010:

- *Inside Out, Photography After Form*, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami Beach, Verenigde Staten.
- *We Are The World*, Guangdong Museum of Art, Guangzhou, China.
- Madrid Foto, Galeria Casado Santapau, Madrid, Spanje.
- Art Brussels, Crown Gallery, Brussel, België.
- *Human Territories*, Crown Gallery, Brussel, België.
- *We Are The World*, DCC (Dutch Cultural Center), World Exhibition, Shanghai, China.

2009:

- *We Are The World*, Three Shadows Gallery, Beijing, China.
- *Nature as Artifice*, Aperture Gallery, New York, Verenigde Staten.
- *Nature as Artifice*, George Eastman House, Rochester, Verenigde Staten.
- *Stedelijk Museum Schiedam*, 2e Kamer der Staten Generaal, Den Haag, Nederland.

2008:

- *Met Zorg Verzameld*, Museum De Fundatie, Zwolle, Nederland.
- *Nature as Artifice*, Pinakothek der Moderne, München, Duitsland.
- *Metropolis*, De Kring, Amsterdam, Nederland.
- *Power of Place*, Landscape Triennale, De Nettenfabriek, Amersfoort, Nederland.
- *The Unwanted Self*, University Galleries, Brighton, Engeland.
- *Nature as Artifice*, Kröller-Müller Museum, Otterlo, Nederland.

2007:

- *Las Palmas*, Nederlands Fotografie Museum, Rotterdam, Nederland.
- *Spectacular City*, NRW Forum, Düsseldorf, Duitsland.
- *Contour, Dutch Contemporary Art*, Stedelijk Museum, Delft, Nederland.
- *Look 6*, Galerie De Zaal, Delft, Nederland.
- *Arco*, MKgalerie, Madrid, Spanje.

2006:

- *Spectacular City (photographing the future)*, NAI, Rotterdam, Nederland.
- *Netherlands Now, l'Ecole du Nord*, Maison Européenne de la Photographie, Parijs, Frankrijk.
- *Whisper Not!*, Huis Marseille, Amsterdam, Nederland.
- *Foresight*, Augsburger Kunstverein, Augsburg, Duitsland.

2005:

- *Art Cologne*, Galerie Haunch of Venison, Cologne, Duitsland.
- *FIAC*, Crown Gallery, Parijs, Frankrijk.
- *Halte Brussel*, Vlaams-Nederlands Huis de Buren i.s.m. Atelier HSL, Brussel, België.
- *ArtForum Berlin*, MKgalerie, Berlijn, Duitsland.
- *ArtBrussels*, Crown Gallery Brussel, België.
- *Constructed Moment*, KW14, Den Bosch, Nederland.
- *PhotoLA*, Jan Kesner Gallery Los Angeles, Los Angeles, Verenigde Staten.
- *The Ecstasy of Things*, Museo di Fotografica Contemporaneo, Milaan, Italië.
- *Rabobank Collection*, Gemeentemuseum, Den Haag, Nederland.
- *Palmbeach Photography*, MKgalerie, Palmbeach, Verenigde Staten.

2004:

- *Metamorph*, Venice Biennial of Architecture, Venetië, Italië.
- *Take Five*, Huis Marseille, Amsterdam, Nederland.
- *Im Rausch Der Dinge*, Fotomuseum Winterthur, Winterthur, Duitsland.
- *Tchou-Tchou ou Métamorphose du Banal*, Chateau d'Eau, Toulouse, Frankrijk.
- *Atelier HSL*, Den Haag, Nederland.

2003:

- *Post-Nature*, Instituto Tomie Ohtake, Sao Paulo, Brazilië.
- *Rencontre de la Photographie*, Arles, Frankrijk.

2002:

- *PhotoLA*, Jan Kesner Gallery, Los Angeles, Verenigde Staten.

- *The People's Art, A Arte de Povo*, Witte de With, Rotterdam, Nederland.

2001:

- *On Track*, Atelier HSL i.s.m. NAI, Rotterdam, Nederland.
- *Artforum Berlin*, MKgalerie, Berlijn, Duitsland.
- *Post Nature*, Venice Biennial, Venetië, Italië.
- *The Peoples Art, A Arte de Povo*, Witte de With, Porto, Portugal.
- *ArtBrussels*, MKgalerie, Brussel, België.

2000:

- *PhotoLA*, Jan Kesner Gallery, Los Angeles, Verenigde Staten.
- *L'Oeil du Nord*, Institut Neerlandais, Parijs, Frankrijk.
- *ArtForum Berlin'* MKgalerie, Berlijn, Duitsland.
- *Paard van Troje*, Fries Museum, Leeuwarden, Nederland.
- *Kunstrai*, MKgalerie, Amsterdam, Nederland.
- *Maastricht Art Fair*, MKgalerie, Maastricht, Nederland.
- *ARCO Artfair*, MKgalerie, Madrid, Spanje.
- *Paris Photo*, Françoise Knabe Gallery, Parijs, Frankrijk.

1999:

- *ArtForum Berlin*, MKgalerie, Berlijn, Duitsland.
- *Kunstrai*, MKgalerie, Amsterdam, Nederland.
- *ArtBrussels*, MKgalerie, Brussel, België.
- *ArtFrankfurt*, Françoise Knabe Gallery, Frankfurt, Duitsland.
- *St'Art*, Françoise Knabe Gallery, Straatsburg, Frankrijk.
- MKgalerie, Rotterdam, Nederland.

