



# Een grafisch kunstwerk

Een vergelijking tussen Vrouwen van Parijs van Nico Jesse, Een liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés van Ed van der Elsken en Paris Mortel van Johan van der Keuken.

Masterthesis van Willemijn van der Zwaan  
Studentnummer 321858  
Kunstgeschiedenis – MA Moderne en hedendaagse kunst

Begeleider: Dr. Patrick van Rossem  
Tweede Lezer: W. van Sinderen  
8 augustus 2011

## Voorwoord

Utrecht, augustus 2011

Beste lezer,

De oorsprong van deze thesis ligt bij mijn stage bij het Fotomuseum Den Haag in 2011. Voor de tentoonstelling *Gare du Nord: Nederlandse Fotografen 1900-1968* was ik onderzoek aan het doen naar onbekende Nederlandse fotografen die in de stad hadden gewerkt. Naar aanleiding van een gesprek met Flip Bool van het Nederlands Fotomuseum werd het duidelijk dat er een aantal Nederlandse fotoboek over de stad waren verschenen die nooit met elkaar waren vergeleken: *Vrouwen van Parijs*, *Een liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés* en *Paris Mortel*. Voor de catalogus van de tentoonstelling mocht ik een artikel over deze drie boeken schrijven. Het werd al snel duidelijk dat er zo veel over dit onderwerp was te vertellen, dat het een ideaal onderwerp voor een thesis zou vormen. Ik heb met plezier onderzoek gedaan naar de boeken en ben onderwijl een groot liefhebber van fotoboeken geworden. Mijn stage en thesis hebben mijn interesse in fotografie nog groter gemaakt dan het eerst was.

Het maken van deze thesis is een proces van vallen en opstaan geweest. Ik wil mijn begeleider dr. Patrick van Rossem bedanken voor zijn feedback en goede advies. Ook wil ik mijn tweede lezer Wim van Sinderen bedanken. Ik wil Dirk Smit bedanken voor zijn hulp bij het vormgeven van mijn thesis. Ik wil Jorre Both bedanken voor zijn scherpe oog en snelle feedback. Dank aan mijn vrienden en familie voor hun steun op de momenten dat ik het meest nodig had.

Willemijn van der Zwaan

# Inhoud

Inleiding	4
1. Het fotoboek	10
1.1 De definitie van een excellent fotoboek	10
1.2 Opkomst van het fotoboek	14
1.3 De status van fotografie en het fotoboek	20
1.4 Het genegeerde fotoboek	24
2. <i>Vrouwen van Parijs</i>	29
2.1 De opdracht van zijn leven	30
2.2 Het maken van een bestseller	32
2.3 Het pikante Parijs	36
2.4 Het einde van een tijdperk	38
3. <i>Een liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés</i>	42
3.1 De ontmoeting met Saint Germain	43
3.2 Inspiratie door Steichen	45
3.3 Het vormen van een nieuw genre	47
3.4 Een choquerende visie	52
3.5 Het legendarische fotoboek	54
4. <i>Paris Mortel</i>	56
4.1 Impopulaire visie op de jeugd	57
4.2 De inspirerende desillusie van Parijs	59
4.3 Parijs en <i>New York</i>	61
4.4 De onsterfelijke stad sterfelijk gemaakt	63
4.5 Van relatiegeschenk tot verzamelobject	66
Conclusie	69
Bronnen	73
Afbeeldingen	77

## Inleiding

Fotografie is een medium met eindeloos veel uitdrukkingsvormen, van journalistieke landschapsfotografie tot esthetische propaganda, die met elkaar worden gecombineerd en geïnterpreteerd door een cumulatieve hoeveelheid aan fotografen, professioneel en amateur. De uitvinding van de foto vormt een kentering in de wetenschapsgeschiedenis, maar ook de kunstgeschiedenis vond zijn keerpunt bij de komst van fotografie. Naast het wetenschappelijke en het kunsthistorisch belang van de uitvinding van fotografie is er de razendsnelle technische ontwikkeling die het medium in anderhalve eeuw heeft ondergaan, van daguerreotypie tot Photoshop. Daarnaast is er de sociaaleconomische impact van fotografie op de maatschappij; het feit dat we tegenwoordig in een beeldcultuur leven, is grotendeels te danken (te wijten?) aan fotografie. Het is onmogelijk om in één zin, artikel of boek te vatten wat fotografie is en wat het voor de maatschappij betekent heeft.

Binnen de overweldigend rijke historie van de fotografie zit echter een “verborgen” geschiedenis<sup>1</sup> die alle vormen ervan overschrijdt, die het esthetische en het technische, het artistieke en het massale met elkaar verbindt: de geschiedenis van het fotoboek. Deze geschiedenis werd lange tijd over het hoofd gezien, wellicht omdat er een zekere vanzelfsprekendheid uitgaat van het produceren van een fotoboek.<sup>2</sup> Elke fotograaf maakte ze of heeft ze gemaakt. Het werd meer gezien als een bijproduct van het oeuvre van een fotograaf dan als volwaardig kunstobject<sup>3</sup>.

De laatste jaren wordt er steeds meer aandacht besteed aan het fotoboek door kunsthistorici en -critici. Dit komt grotendeels doordat het tegenwoordig de status heeft van kostbaar verzamelobject. Waar er in voorgaande decennia maar een handjevol fotoboekenverzamelaars waren die nog voor redelijke prijzen hun liefhebberij konden onderhouden, worden er tegenwoordig op de internationale markt astronomische bedragen betaald. Uitgaven die eind vorige eeuw nog voor luttele guldens in de ramsj lagen, zijn vertienvoudigd in prijs.<sup>4</sup> De ogen zijn geopend door de hoge prijzen; er worden steeds meer tentoonstellingen, beurzen, symposia

---

<sup>1</sup> S. Rice, 'When objects dream', in A. Roth (red.), *The Book of 101 Books: Seminal photographic books of*

<sup>2</sup> F. Gierstberg, R. Suermondt, 'Introductie', in: *Het Nederlandse fotoboek: Een thematische selectie, na 1945*, Rotterdam, 2012, pag. 6.

<sup>3</sup> Idem.

<sup>4</sup> A. Ribbens, "De verzamelaars zijn in de war". Fotoboeken. Handelaren en liefhebbers betalen steeds grotere bedragen', *NRC Handelsblad*, 9 november 2007, pag. 19.

en veilingen georganiseerd rondom fotoboeken.<sup>5</sup> Het is een trend die gaande is sinds de eeuwwisseling en die vooralsnog niet lijkt te stoppen.

Een andere niet geringe factor in de toenemende waardering voor het fotoboek, zijn fotografen zelf. In onze digitale cultuur blijven ze de traditie het presenteren van foto's in een boek in leven houden, omdat ze zelf inzien dat het de beste manier is om hun werk te presenteren.<sup>6</sup> Een goed geproduceerd fotoboek, waarbij de druk kwaliteit hoog is, de foto's van interessant zijn en de lay-out een goede dynamiek heeft, is een waar grafisch kunstwerk. Bovendien is een boek een ideale manier om je werk voor een groot publiek beschikbaar te maken; een tentoonstelling moet bezocht worden op een specifieke plek, maar een boek kan altijd en overal opengeslagen worden.

Het stijgende profiel van het fotoboek is grotendeels te danken aan de uitgave van twee belangrijke internationale overzichtswerken<sup>7</sup>: *The Book of 101 Books* (2001) van Andrew Roth en *The Photobook: A History. Volume I* (2004) en *Volume II* (2006) van Martin Parr en Gerry Badger. De boeken geven een overzicht van wat de schrijvers tot de beste fotoboeken ooit geproduceerd rekenen. Twee fotoboeken van Nederlandse makelij worden in deze overzichten uitgebreid geprezen: *Een liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés* (1956) van Ed van der Elsken (1925-1990) en *Paris Mortel* (1963) van Johan van der Keuken (1938-2001). Deze twee boeken hebben cultstatus bereikt en worden gerekend tot de hoogtepunten van de fotoboekengeschiedenis. Wat opvallend is, is dat een ander boek, dat ongeveer rond dezelfde tijd verscheen en ook Parijs als onderwerp heeft, niet tot een van de hoogtepunten wordt gerekend uit de fotoboekengeschiedenis. Dit boek is *Vrouwen van Parijs* (1954) van Nico Jesse (1911-1976). Het is zo opmerkelijk dat het boek zo weinig aandacht krijgt, omdat het indertijd een grote bestseller was en in meerder landen werd uitgebracht. Ik begon mij af te vragen waarom het ene fotoboek wel en het andere fotoboek niet als goed werd beschouwd. De boeken zijn immers kort na elkaar verschenen en hebben hetzelfde onderwerp: Parijs. De vraag die ik mezelf voor deze thesis hebt gesteld, is daarom:

*Wat zijn de factoren die hebben bijgedragen aan het succes van de boeken van Van der Elsken en Van der Keuken en waarom heeft het boek van Jesse niet eenzelfde status verkregen?*

---

<sup>5</sup> Gierstberg, Suermondt 2012, (zie noot 2), pag. 6.

<sup>6</sup> Idem.

<sup>7</sup> Ribbens 2007 (zie noot 4), pag. 19.

Aan de hand van deze voorbeelden zal ik trachten een meer algemeen beeld te scheppen van wat een fotoboek goed maakt en wat niet.

Het fotoboek is een redelijk nieuw onderzoeksgebied, maar wel een waar de laatste jaren ontzettend veel artikelen en boeken over verschenen zijn waarin het fenomeen meer uitgebreid wordt onderzocht. Het is daarom verbazend om te zien dat deze drie boeken nooit eerder uitgebreid met elkaar zijn vergeleken. Ikzelf heb een voorzet voor dit onderzoek gegeven met het artikel 'Drie Nederlandse fotoboeken over Parijs' in de tentoonstellingscatalogus *Gare du Nord: Nederlandse fotografen 1900-1968* (2011) van het Fotomuseum Den Haag. Er was daar echter niet de ruimte om uitvoerig op de boeken in te gaan. Ik bleef steken op de manier waarop ze Parijs hadden verbeeld. In deze thesis zal ik het daarom groter aanpakken en daarmee een waardevolle aanvulling geven aan de bestaande literatuur. Omdat de vergelijking tussen deze drie boeken nooit eerder is getrokken, is er voornamelijk gebruik gemaakt van bronnen die specifiek over de boeken gaan of over de fotografen. Ook heb ik veel gebruikt gemaakt van bronnen die meer in het algemeen over het fotoboek gaan, om meer inzicht in het medium te krijgen.

De eerder genoemde overzichtswerken van Andrew Roth en Martin Parr en Gerry Badger zijn voor mij erg waardevol geweest voor hun informatie. Naast dat deze boeken een goed overzicht geven van de belangrijkste fotoboeken die zijn verschenen, geven vooral de boeken van Parr en Badger goed inzicht in de ontwikkelingen van het fotoboek over de jaren heen. Een ander belangrijk boek voor dit onderzoek is *Het Nederlandse fotoboek: Een thematische selectie, na 1945* (2012), samengesteld door Frits Gierstberg en Rick Suermond. In dit boek is voor het eerst een uitgebreid overzicht gegeven van de ontwikkeling van het Nederlandse fotoboek. Dit heeft mij beter inzicht gegeven in waar de boeken van Jesse, Van der Elken en Van der Keuken daarin geplaatst kunnen worden. Rick Suermond is een schrijver die voor mij van belang is geweest tijdens dit onderzoek. Hij is de voornaamste expert op het gebied van fotoboeken in Nederland. Zijn bijdrage aan het onderzoek naar fotoboeken is van onschatbare waarde. Een voorbeeld is het hoofdstuk 'Het fotoboek na de Tweede Wereldoorlog' dat hij samen met Mireille Thijsen schreef voor *Dutch Eyes: Nieuwe geschiedenis van de fotografie in Nederland*, wat mij heeft geholpen met de boeken meer in context te plaatsen.

Het internet is tevens van grote importantie geweest . Er leeft online een levendige fotoboekencultuur, waar veel artikelen worden gedeeld en fotoboeken worden besproken. Vooral de blog Bint Photobooks ([www.bintphotobooks.blogspot.nl](http://www.bintphotobooks.blogspot.nl)) heeft mij naar een aantal interessante artikelen geleid.

Voor de bestudering van *Een liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés* is het onderzoek van Tamara Berghmans 'Het maken van een fotoboek. Over Ed van der Elsen's *Een liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés*' uit 2010 van grote waarde. Zij heeft de ontstaansgeschiedenis van dit boek onderzocht, waardoor het mogelijk is geweest een genuanceerder en meer uitgebreid beeld van het boek te geven. Het onderzoek naar het oeuvre van Nico Jesse en hoe hij *Vrouwen van Parijs* heeft gemaakt zou niet mogelijk zijn geweest zonder de monografie *Nico Jesse 1911-1976* onder redactie van Flip Bool.

Voor deze thesis worden drie Nederlandse fotoboeken over Parijs, die allen in de naoorlogse jaren verschenen, geanalyseerd. Het zou verleidelijk zijn geweest om de hele ontwikkeling van het Nederlandse fotoboek na de Tweede Wereldoorlog hierbij tevens te vermelden of een hoofdstuk te wijden aan belangrijke publicaties die over Parijs zijn verschenen. Om de omvang van deze echter thesis tot acceptabele proporties te houden en het overzicht en de begrijpelijkheid te behouden, heb ik ervoor gekozen om dit niet te doen en mij vooral te richten op de drie boeken en de analyse van deze werken. Ook had ik ervoor kunnen kiezen om het boek *Bonjour Paris, Bonsoir Paris, Au Revoir Paris* (1951) van Cas Oorthuys (1908-1975) te analyseren. Oorthuys en Jesse vertegenwoordigen echter dezelfde generatie fotografen en hebben een soortgelijke visie op Parijs gegeven, dus vond ik niet nodig om dit boek te betrekken in mijn onderzoek.

Aan de hand van de boeken van Jesse, Van der Elsen en Van der Keuken zal ik proberen inzicht te tonen in alle elementen die bijdragen aan het produceren van een goed fotoboek. Maar wat is een fotoboek eigenlijk exact? En hoe onderscheid je een goed fotoboek van een slechts gemiddeld exemplaar? Dat is de vraag die als eerste gesteld moet worden om een leidraad te hebben bij de analyse van de drie boeken. Dit zal ik behandelen in hoofdstuk 1 van deze thesis. Ik zal dit doen aan de hand van verschillende definities die door verzamelaars, liefhebbers, fotografen, kunsthistorici- en critici zijn gegeven. Wat voor criteria gebruiken zij om een goed fotoboek te herkennen? Daarnaast zal ik bespreken hoe de opkomst van het fotoboek zich heeft ontwikkeld over de laatste jaren. Als eerste zal ik hiervoor uitgebreid de

overzichtswerken bespreken die een grote hand hebben gehad in de toenemende waardering van het medium. Wat voor keuzes hebben zij gemaakt? Welke boeken vinden wij terug in hun overzichten? Daarna bespreek ik de huidige status van de fotografie, die in grote mate heeft bijgedragen aan de opkomst van het fotoboek. Hierop volgend zal ik de vraag proberen te beantwoorden waarom het fotoboek zo lang genegeerd is door algemene kunstkritiek, terwijl fotografie in het algemeen al langere tijd serieus wordt besproken door kunstcritici- en historici. Ik zal hierbij aantonen dat het fotoboek een waardevol medium is om los van de algemene fotografiëgeschiedenis te bestuderen en zo de relevantie van deze thesis bevestigen.

Omwille van de structuur heb ik ervoor gekozen om elk boek apart te bespreken, om een duidelijk beeld te krijgen de manier waarop elk boek tot stand is gekomen. Deze analyses zullen een beter inzicht geven in hoe een fotoboek gemaakt wordt, maar ook hoezeer dit proces van elkaar kan verschillen per project. De boeken worden in chronologische volgorde besproken, zodat het duidelijker wordt hoe ze zich tot elkaar verhouden in de tijd. Vandaar dat ik als eerste in hoofdstuk twee *Vrouwen van Parijs* van Nico Jesse behandel; dit boek is als eerste van drie verschenen. In hoofdstuk 3 volgt de analyse van *Een liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés* van Ed van der Elsken en als laatste in hoofdstuk vier *Paris Mortel* van Johan van der Keuken.

De analyse van de drie boeken zal op dezelfde manier gebeuren. Bij elk van de boeken wordt besproken hoe het boek is ontstaan: waarom wilde de fotograaf een boek over Parijs maken? Was het een opdracht van een uitgeverij of was het een eigen auteursproject? Wilde hij een bepaald doel bereiken met de publicatie van zijn boek? Daarnaast wordt het boek zelf uitvoerig besproken aan de hand van de originele bron: wat voor beelden het bevat, hoe de lay-out van het boek is, hoe de verhouding tussen tekst, beeld en witranden is, enzovoorts. Daarbij zal ik proberen te duiden waarom de fotograaf of de grafisch vormgever bepaalde keuzes heeft gemaakt door gebruik te maken van wat de fotograaf of grafisch vormgever zelf over het boek heeft gezegd en wat er in de literatuur over de fotografen en boeken door kunsthistorici- en critici is gezegd. Een belangrijk thema is Parijs: wat voor beeld schetst de fotograaf van de stad in zijn boek? Hoe verschilt deze visie met de andere twee boeken? Waar het relevant is, zal ik de boeken vergelijken met andere fotoboeken die bijvoorbeeld eenzelfde visie van Parijs tonen, een inspiratie zijn geweest voor de fotografen bij het samenstellen van hun boek of die in hetzelfde genre als het besproken fotoboek vallen. Ook zal ik de receptie van de boeken bespreken aan de hand van de literatuur erover. Was het een goedverkopend boek? Waren



recensenten lovend? Of heeft het boek pas met de verloop van de tijd veel waardering weten te vangen?

# 1. Het fotoboek

In dit hoofdstuk wordt het fotoboek in het algemeen besproken. Allereerst wordt de vraag gesteld: wat is precies een fotoboek? Wat zijn de elementen die een excellent fotoboek onderscheiden van andere fotoboeken? Ten tweede zal er gekeken worden naar de factoren die hebben bijgedragen aan de opkomst van het fotoboek van de laatste jaren: de publicatie van een aantal belangrijke overzichtswerken en de snelle opkomst van fotografie als belangrijkste kunstuiting van onze tijd. Als laatste wordt er gekeken naar de redenen waarom het fotoboek zo lang genegeerd is als waardevolle kunstuiting.

## 1.1 De definitie van een excellent fotoboek

Een fotoboek lijkt een vrij simpel ding: een verzameling foto's, in een bepaalde volgorde, binnen de kaft van een boek. Soms worden de beelden begeleid door een tekst, soms niet. Maar het is meer dan dat. Het is een wezenlijke fysieke ervaring<sup>8</sup>: je kunt als lezer thuis, op de bank, een boek erbij pakken, vasthouden en doorbladeren. Wanneer je een mooi boek openslaat en wordt verwelkomd door gedenkwaardige afbeeldingen in combinatie met goede vormgeving, kan een boek fotografie tot leven brengen en een ideale manier zijn om de ideeën van de fotograaf over te brengen. Het is als een een-op-eengesprek met de fotograaf, een conversatie door middel van zijn of haar beelden. Martin Parr weet de kennismaking met een goed fotoboek juist te omschrijven: 'I find it amazing that a volume of photographs, even one from the distant past, can explode into life at any time, when stumbled upon by a sympathetic reader. As one turns the pages, they can provide a flash of inspiration, changing the way in which both photographers and other readers think about the world.'<sup>9</sup> Een goed fotoboek kan dus de manier waarop je naar de wereld kijkt veranderen, wat het uiteindelijke doel van een kunstwerk moet zijn.

Een fotoboek kan met recht een kunstwerk worden genoemd volgens de misschien wel meest kloppende beschrijving van het fenomeen die tot op heden is gemaakt door de Nederlandse beeldend kunstenaar, fotograaf en criticus Ralph Prins (1926) in 1969. Dit is echter geen vaststaande definitie is, omdat het genre daarvoor veel te uitgebreid is.<sup>10</sup> 'Een fotoboek is een

---

<sup>8</sup> R. Suermondt, M. Thijssen, 'Het fotoboek na de Tweede Wereldoorlog', in: F. Bool e.a. (red.), *Dutch Eyes: Nieuwe geschiedenis van de fotografie in Nederland*, Amsterdam, 2007, pag. 426.

<sup>9</sup> G. Badger, M. Parr, 'Introduction. The Photobook: Between the Novel and Film' in: G. Badger, M. Parr, *The Photobook: A History. Volume I*, Londen, 2004, pag. 4.

<sup>10</sup> Gierstberg, Suermondt, 2012, (zie noot 2), pag. 8.

autonome kunstuiting vergelijkbaar met een schilderij, beeldhouwwerk, theatervoorstelling, film, etc. De foto's verliezen hun eigen 'an sich' fotokarakter en worden in drukinkt vertaalde onderdelen van een dramatisch gebeuren dat boek heet.<sup>11</sup> Claude Nori (1948) doet er nog een schepje boven op en noemt het fotoboek '...een ensemble dat is bedacht, begrepen en gerealiseerd als een autonome creatieve ruimte, waarin elke afbeelding betekenis krijgt door haar verhouding tot een andere afbeelding, haar plaats in de interne constructie en de technische weergave...die haar werkelijke bestaan uitdrukt.'<sup>12</sup> Een fotoboek is dus, volgens Prins en Nori, een verzameling foto's tussen twee boekkaften, waarin de foto's hun individuele betekenis verliezen en door hun communicatie over en weer met de andere beelden in een boek samen een geheel vormen. Het geheel is het verhaal dat de fotograaf wil vertellen met zijn foto's, maar in tegenstelling tot een roman of film hoeft dit geen lineaire verhaallijn te hebben, het beeld, zetsel en wit op de pagina's en de volgorde van de foto's bepaalt de structuur.<sup>13</sup> Het 'verhaal' van het boek krijgt cachet door het beeldrijm - 'de harmonische plaatsing van één foto op de linker- en één op de rechterpagina, zodanig dat ze elkaar vanuit esthetische en documentair oogpunt aanvullen'<sup>14</sup>-, typografie en lay-out. Vooral het laatste is van belang; met de lay-out kan het relaas kleur gegeven worden: '...dynamisch naar een plot werkend als in een Hollywoodfilm, poëtisch rijmend zoals een sonnet of kakelbont schetterend zoals bij geïmproviseerde (jazz)muziek.'<sup>15</sup>

Om iemand wegwijs te maken in de zee van fotoboeken, is het van belang te weten welke eigenschappen het tot een excellent exemplaar maken en het onderscheid gemaakt kan worden van een louter adequaat fotoboek. Zoals eerder gezegd is de verhouding tussen beeld, zetsel en wit van groot belang en de manier waarop de fotolay-out is gedaan: het ritme en de dynamiek van de opeenvolging van de foto's geven het verhaal kleur. Een goed fotoboek omvat echter meer; volgens de fotograaf en fotoboekenverzamelaar John Gossage (1946) moet het aan bepaalde criteria voldoen: 'Firstly, it should contain great work. Secondly, it should make that work function as a concise world within the book itself. Thirdly, it should have a design that complements what is being dealt with. And finally, it should deal with content that sustains an ongoing interest.'<sup>16</sup> Voor Andrew Roth moet een fotoboek een 'thoroughly considered

---

<sup>11</sup> Suermondt, Thijsen 2007 (zie noot 7), pag. 426.

<sup>12</sup> R. Suermondt, *Fotoboek!*, 2006, reader AKV St. Joost Breda, pag. 1.

<sup>13</sup> Suermondt, Thijsen 2007, (zie noot 8), pag. 426.

<sup>14</sup> R. Suermondt, 'Uitgeverij Contact', in F. Bool e.a. (red), *Dutch Eyes. Een nieuwe geschiedenis van de fotografie in Nederland*, Amsterdam, 2007, pag. 432.

<sup>15</sup> Suermondt 2006 (zie noot 12) pag. 2.

<sup>16</sup> Badger, Parr 2004 (zie noot 9), pag. 7.

production<sup>17</sup> zijn, waarbij de inhoud, opbouw van de beelden, tekst, papierkeuze, lettertype, omslagontwerp, enzovoorts, samen een natuurlijk geheel vormen. Het moet vooral ook een kunstwerk zijn: ‘...embody originality and, ultimately, be a thing of beauty, a work of art’.<sup>18</sup> Gerry Badger en Martin Parr sluiten zich aan bij de criteria van Gossage, om meteen te zeggen dat het vinden van een fotoboek dat aan al die eisen voldoet, schier onmogelijk is.<sup>19</sup> Voor hun is het fotoboek ‘...a specific ‘event’...in which a group of photographs is brought together between covers, each image placed so as to resonate with its fellows as the pages are turned, making the collective meaning more important than the images’ individual meanings.’<sup>20</sup> Een niet te onderschatten factor in het succes van het fotoboek, is de manier waarop het geproduceerd is – het formaat, de dikte, de typografie, de band en omslag en de papierkeuze dragen allemaal bij aan het vallen of staan van het boek. Wanneer hier veel creativiteit in is gestoken, kan het ervoor zorgen dat het boek eruit springt in de massa. Als een fotoboek ook nog goed gedrukt is, is de foto op de pagina kwalitatief gezien niet te onderscheiden van een echte afdruk<sup>21</sup>, wat het idee bij de lezer benadrukt dat hij een waardevol object in zijn handen heeft en het een genot maakt om de pagina’s om te slaan.

Een fotoboek kan zeer verschillende vormen aannemen. Vaak is het een monografisch overzicht met de ‘greatest hits’ van een fotograaf, zoals *The Decisive Moment* (1952) van Henri Cartier-Bresson (1908-2004) en *Diane Arbus* (1972) van Diane Arbus (1923-1971). Ook kan een boek samengesteld worden door een redacteur aan de hand van een thema, waarvan *The Family of Man* (1955) (zie afbeelding 1) onder redactie van Edward Steichen (1879-1973) met werk van fotografen over de hele wereld het meest bekende voorbeeld is. Ook kan het als propagandamiddel dienen, zoals veel werd gedaan in Nazi-Duitsland en de Sovjet-Unie. De meeste zijn auteursprojecten van de fotograaf zelf; ze zien het als de ideale vorm om hun foto’s te presenteren en hun verhaal te vertellen.<sup>22</sup> Bovendien is het de manier om een groot publiek te bereiken. Vaak is de fotograaf zelf de aanstichter, redacteur, vormgever en soms zelfs financier van het project, maar de samenwerking

---

<sup>17</sup> A. Roth (red.), *The Book of 101 Books: Seminal photographic books of the twentieth century*, New York, pag. 1.

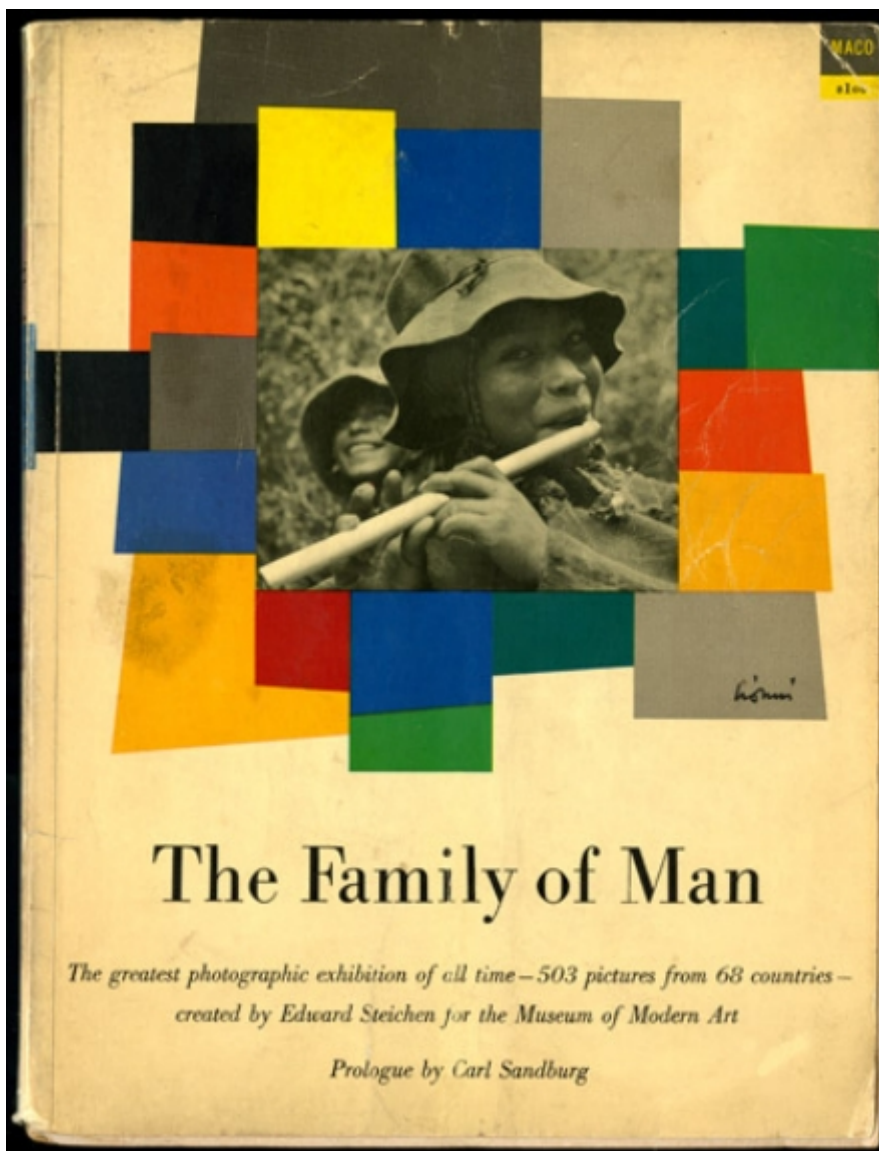
<sup>18</sup> Idem.

<sup>19</sup> Badger, Parr 2004 (zie noot 9), pag. 7.

<sup>20</sup> Bagdger, Parr 2004 (zie noot 9), pag. 7.

<sup>21</sup> Gierstberg, Suermondt 2012 (zie noot 2), pag. 7.

<sup>22</sup> Gierstberg, Suermondt, 2012, (zie noot 2), pag. 6



Afbeelding 1.

met een grafisch ontwerper, zoals veel gebeurde in Nederland in de naoorlogse jaren<sup>23</sup>, kan tot de beste voorbeelden van het fotoboekengene leiden. Sommige fotografen kiezen de optie van zelfpublicatie; een riskante onderneming, maar met de garantie dat jouw eigen visie wordt gerepresenteerd, niet die van een uitgeverij of een redacteur. Ook kunnen de kleine oplages waarin zelfpublicaties verschijnen een collectors item van het boek maken. Dit heeft als gevolg dat de vraagprijs voor een boek binnen korte tijd exponentieel kan groeien. Fotograaf en

<sup>23</sup> R. Suermondt, 'Van documentaire plaatwerk naar kunstenaarsboek', in M. Boom (red.), *Foto in Omslag. Het Nederlandse documentaire fotoboek na 1945*, Amsterdam, 1989, pag. 13.

kunstenaar Ed Ruscha (1937) bracht in de jaren zestig en zeventig zelf een groot aantal fotoboeken uit, maar werden indertijd genegeerd door de fotowereld; zijn antiformalistische en onverschillige stijl werden niet geapprecieerd<sup>24</sup>. Tegenwoordig is het een ander verhaal: een eerste editie van zijn *Every Building on Sunset Strip* (1966), (zie afbeelding 2) waarvan indertijd duizend exemplaren van zijn gedrukt<sup>25</sup>, bracht op een onlineveiling in januari 2012 2500 dollar op<sup>26</sup>. Ook recente zelfpublicaties ervaren eenzelfde waardeverhoging; Ryan McGinley's (1977) debuut *The Kids Are Alright*, dat in 2000 uitkwam in een oplage van honderd geprint op een simpele Epson-printer<sup>27</sup>, bracht onlangs bij een veiling meer dan 3500 pond op.<sup>28</sup>

## 1.2 De overzichtswerken

De extreme prijsstijging van de boeken van Ruscha en McGinley zijn geen unicum; de laatste jaren zijn fotoboeken steeds kostbaarder geworden en de markt is alleen maar aan het groeien. Het besef dat een fotoboek voor veel fotografen de beste manier is om hun werk te tonen, is niet aan de verzamelaar voorbij gegaan. De combinatie van beeld, tekst en vormgeving kan tot de meest fantasierijke en bijzondere creaties leiden, vaak interessanter dan een tentoonstelling<sup>29</sup>: "The photographic medium is especially well suited to the book, the most natural format for sequencing reproductions. Photography is also one of the most intimate mediums, not just because of its historically small size, but because our encounter with it is generally under a soft light and on our laps."<sup>30</sup> Naast dit groter wordende besef van het fotoboek als kunstwerk, is er nog een aantal omstandigheden die eraan bijdragen.

---

<sup>24</sup> G. Badger, M. Parr, *The Photobook: A History. Volume II*, London, 2006, pag. 141.

<sup>25</sup> Roth (red.), 2001 (zie noot 17), pag. 182

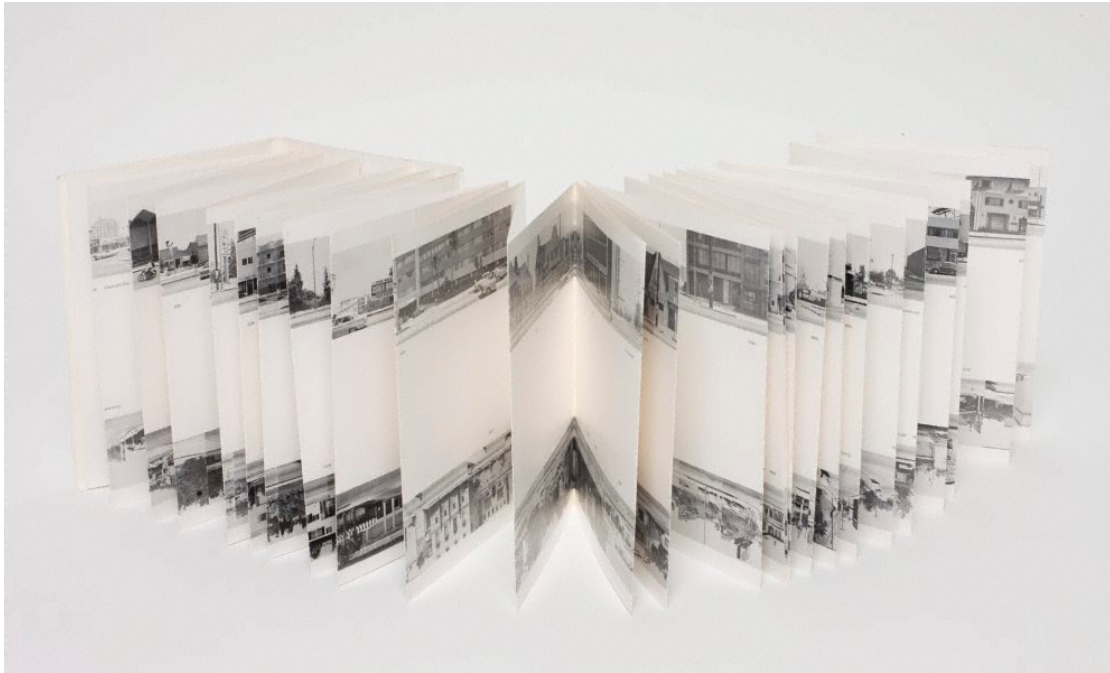
<sup>26</sup> Uitslag van veiling 12 januari 2012: <http://www.photoeye.com/auctions/AuctionSearchResults.cfm>

<sup>27</sup> *Artdaily.com*, 30 april 2009, [http://www.artdaily.org/index.asp?int\\_sec=11&int\\_new=46948](http://www.artdaily.org/index.asp?int_sec=11&int_new=46948)

<sup>28</sup> A. Dewar, 'Photobooks - affordable collectibles that are soaring in value', [www.guardian.co.uk](http://www.guardian.co.uk), 22 juli 2011

<sup>29</sup> Ribbens 2007 (zie noot 4), pag. 19.

<sup>30</sup> Roth 2001 (zie noot 17), pag. 1.



Afbeelding 2.

Een zeer belangrijke factor in de groeiende populariteit van het fotografische boek, is de publicatie van twee belangrijke overzichtswerken over fotoboeken in het eerste decennium van deze eeuw. Het is voor het eerst dat fotoboeken zo uitgebreid gecatalogiseerd worden; fotografische geschiedenisboeken gaan voorheen voornamelijk over “grote” fotografen en hun meesterwerken of over de technische ontwikkelingen van het medium<sup>31</sup>, fotoboeken werden gezien als het bijproduct van hun oeuvre. Historici en critici leken daarin maar niet de theorieën over fotografie van Roland Barthes (1915-1980) uit *Camera Lucida* (1980) los te kunnen laten, iets waar ik later op terug zal komen. Met de uitgave van deze boeken ontstaat er een hausse op alle titels die erin genoemd worden, omdat de samenstellers van beide overzichten vooraanstaande namen binnen de fotowereld zijn. De eerste, *The Book of 101 Books. Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*, is samengesteld door de Amerikaanse galeriehouder en boekenverzamelaar Andrew Roth (1958) en kwam uit in 2001. De tweede komt van de hand van befaamd fotograaf en fervent fotoboekenverzamelaar Martin Parr (1952) en gerenommeerd fotohistoricus Gerry Badger (1948): *The Photobook: A History. Volume I* (2004) en *Volume II* (2006).

---

<sup>31</sup> Badger, Parr 2004 (zie noot 9) , pag. 6.

*The Book of 101 Books. Seminal Photographics Books of the Twentieth Century* is een chronologisch overzicht van 101 boeken, bestaande uit persoonlijke keuzes van Roth. Dit maakt de lijst behoorlijk subjectief, wat enigszins gecompenseerd wordt door het feit dat Roth een aantal bekende critici, uitgevers en verzamelaars essays heeft laten schrijven voor elk boek dat genoemd wordt. In de introductie van het overzicht noemt Roth een aantal eisen waar volgens hem een goed fotoboek aan moet voldoen<sup>32</sup>: het boek moet van historisch belang zijn of een bepaalde impact hebben gehad, de fotograaf moest een actieve rol hebben gehad bij het produceren van het boek en de boeken mogen geen tentoonstellingscatalogi zijn. Nog meer van belang voor Roth was dat het boek een “thoroughly considered production”<sup>33</sup> moet zijn, waarbij de inhoud, opbouw van de beelden, tekst, papierkeuze, lettertype, omslagontwerp, enzovoorts, samen een natuurlijk geheel vormen. Het meest van betekenis voor Roth is echter dit: “Each publication had to embody originality and, ultimately, be a thing of beauty, a work of art”.<sup>34</sup> Het lijkt er dus op dat Roth de definitie die Ralph Prins maakte van het fotoboek in zijn achterhoofd heeft gehouden bij zijn selectie.

---

<sup>32</sup> Roth (red.) 2001 (zie noot 17), pag. 1.

<sup>33</sup> Idem.

<sup>34</sup> Idem.





Afbeelding 3.

In het overzicht van Roth komt een aantal *usual suspects* voorbij: August Sander's (1876-1964) *Antlitz der Zeit* (1929), Brassai's (1899-1984) *Paris de Nuit* (1933), Robert Frank's (1924) *The Americans* (1959), *Tulsa* (1971) van Larry Clark (1943) en *The Ballad of Sexual Dependency* (1986) van Nan Goldin (1953). Allemaal boeken die al langere tijd bekend stonden als meesterwerken op het gebied van fotoboeken. Maar Roth heeft ook verrassende en onbekende keuzes gemaakt, zoals Ralph Eugene Meatyard's (1925-1972) *The Family Album of Lucybelle Crater* (1974). De foto's in het boek (zie afbeelding 3) zijn gemaakt tijdens de laatste twee jaar van Meatyard's leven (hij stierf op 46-jarige leeftijd aan kanker) en volgt "Lucybelle Crater", gespeeld door Meatyard's vrouw Madelyn<sup>35</sup> die een masker draagt van de feestwinkel, poserend op verschillende plekken samen met vrienden en familieleden die ook een masker dragen. Het levert vreemdsoortige beelden op, maar samengebundeld in het boek is het een mooie laatste statement van

---

<sup>35</sup> Roth (red.) 2001 (zie noot 17), pag. 230.

Meatyard als fotograaf en zijn visie op het leven: we zijn eigenlijk allemaal hetzelfde, maar onder onze maskers zijn we allemaal anders.<sup>36</sup> Er wordt maar één Nederlandse fotograaf genoemd in het overzicht door Roth, maar wel met twee boeken: *Een liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés* en *Jazz* (1959) van Ed van der Elsken.

*The Photobook: A History Volume I & II* is met zijn twee delen een stuk meer uitgebreid dan het boek van Roth. Doordat het grootser aangepakt is dan *The Book of 101 Books*, lijkt het minder subjectief, maar het blijft een lijst die bestaat uit persoonlijke keuzes van Parr en Badger<sup>37</sup>. Ze hebben de nadruk gelegd op de fotograaf als auteur<sup>38</sup>, die een boek maakt naar zijn of haar eigen artistieke visie. Het fotoboek wordt door Badger en Parr dan ook gezien als een belangrijke kunstuiting op zichzelf en ze halen hierbij de al eerder genoemde uitspraak van Ralph Prins aan dat een fotoboek een autonoom kunstwerk is<sup>39</sup>. Om een goed fotoboek van de rest te onderscheiden, gebruiken Badger en Parr de criteria van John Gossage: 'Firstly, it should contain great work. Secondly, it should make that work function as a concise world within the book itself. Thirdly, it should have a design that complements what is being dealt with. And finally, it should deal with content that sustains an ongoing interest.'<sup>40</sup> Het meest belangrijke voor hen is dat het boek zo is opgebouwd dat de foto's hun individuele waarde verliezen om samen een nieuwe collectieve betekenis te krijgen: 'In the photobook, the sum, by definition, is greater than the parts, and the greater the parts, the greater the potential of the sum...In the true photobook each picture may be considered a sentence, or a paragraph, the whole sequence the complete text.'<sup>41</sup>

*Volume I* concentreert zich op de periode van het prille begin van het fotoboek tot de opkomst van het Japanse fotoboek in de jaren zeventig van de vorige eeuw. Het is tegelijkertijd chronologisch en thematisch ingedeeld, dus elke tijdvak heeft een thema meegekregen van Badger en Parr. Een aantal voorbeelden zijn: 'Photo Eye: The Modernist Photobook', 'Medium and Message: The Photobook as Propaganda' en 'Provocative Materials for Thought: The Postwar Japanese Photobook'. Per thema worden minstens twintig boeken genoemd, sommige zeer bekend, terwijl anderen voor vele niet-verzamelaars een ontdekking zijn, zoals het optimistische beeld van Milaan in de jaren zestig dat wordt gegeven door Giulia Pirelli en Carlo

---

<sup>36</sup> Idem.

<sup>37</sup> Badger, Parr 2004 (zie noot 9), pag. 2.

<sup>38</sup> Badger, Parr 2004 (zie noot 9), pag. 7.

<sup>39</sup> Idem.

<sup>40</sup> Idem.

<sup>41</sup> Idem.

Orsi in *Milano* (1965)<sup>42</sup>, en de kleurenfoto's van Keld Helmer-Petersen (1920) voordat kleurfotografie geaccepteerd was als een artistiek medium in *122 Colour Photographs* (1948).<sup>43</sup> In *Volume II* wordt er meer nadruk op thema gelegd door onderwerpen te kiezen die wel een eeuw aan werken kunnen omvatten, zoals het bedrijfsfotoboek ('Point of Sale: The Company Photobook') en het fotoboek over de hele wereld ('Other Territories: The Worldwide Photobook'). Ook durven ze het aan om meer recente publicaties tot een goed fotoboek uit te roepen, zoals Christien Meindertsmas (1980) *Checked Baggage* (2004) waarin Meindertsmas systematisch alle spullen die gedurende een week op Schiphol geconfisqueerd zijn heeft vastgelegd<sup>44</sup>. Badger en Parr hebben veel eerbied voor het Nederlandse fotoboek en noemen veel boeken van Hollandse makelij in hun overzicht, zoals van Sanne Sannes (1937-1967) en Hans Aarsman (1951), maar ook *Een liefdesgeschiedenis* en *Paris Mortel* behoren tot de lijst. *Vrouwen van Parijs* van Jesse ontbreekt. Het meest interessante werk wat in het overzicht wordt genoemd als "The Ultimate Photobook"<sup>45</sup>: Alexander Honory's *The Lost Pictures* (1998). Het is een vreemd fotoboek; het bevat namelijk geen foto's maar is een verzameling 'beelden' (zie afbeelding 4) die hij nooit heeft gefotografeerd (een eeuwig dilemma voor veel fotografen<sup>46</sup>), gevat in haiku-achtige teksten zoals 'boy, pistol, tree'<sup>47</sup>. Het is een mooie ode aan de gemiste foto, maar voor Badger en Parr '...a tribute to the photobooks that might have been, and which are still to come.'<sup>48</sup>

---

<sup>42</sup> Badger, Parr 2006 (zie noot 24), pag. 224.

<sup>43</sup> Badger, Parr 2006 (zie noot 24), pag. 202.

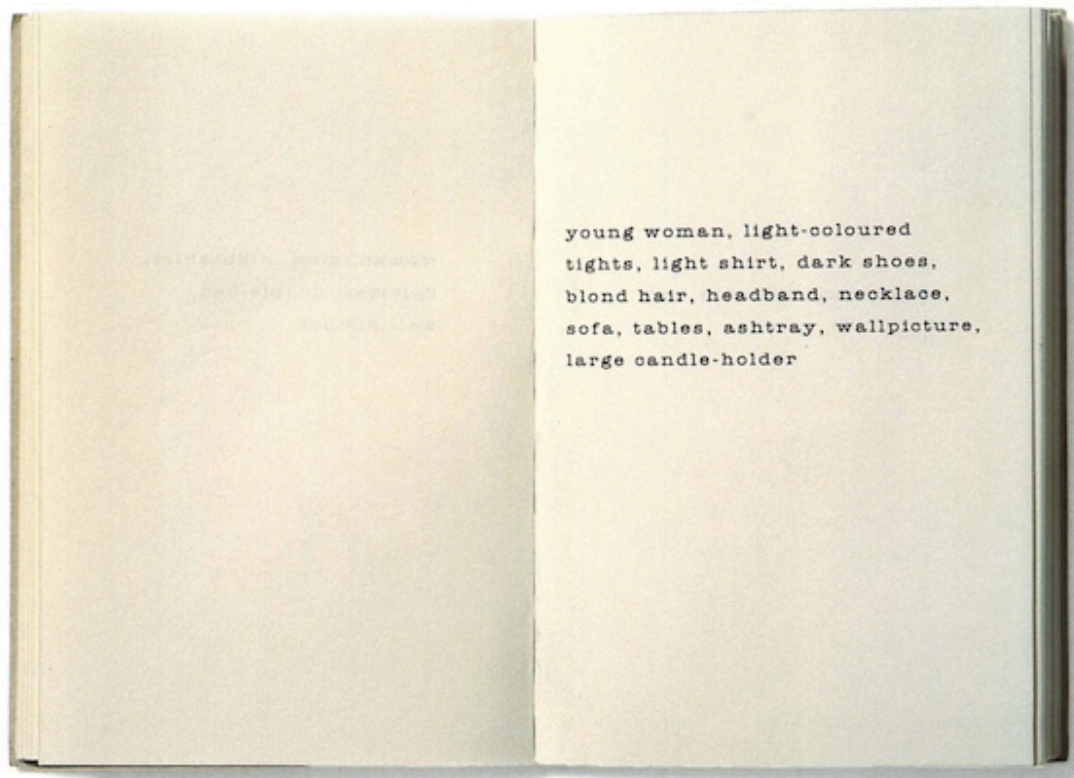
<sup>44</sup> Badger, Parr 2006 (zie noot 24), pag. 287.

<sup>45</sup> Badger, Parr 2006 (zie noot 24), pag. 326

<sup>46</sup> H. Aarsman, *De fotodetective*, 2012, pag. 58

<sup>47</sup> Badger, Parr 2006 (zie noot 24), pag. 327.

<sup>48</sup> Badger, Parr 2006 (zie noot 24), pag. 326.



Afbeelding 4.

### 1.3 De status van fotografie en het fotoboek

Beide genoemde overzichtswerken hebben bijgedragen aan de toegenomen waardering van het fotoboek – en ook aan de toegenomen prijzen. Een ander belangrijk element in het verhaal is dat fotografie sinds de jaren negentig internationaal gezien, maar vooral ook in Nederland, ‘... het contemporaine kunstmedium bij uitstek’<sup>49</sup> is geworden. Sinds zijn uitvinding heeft fotografie zijn promotors gehad die het medium als kunstvorm zagen die zijn plek verdiende naast schilder- en beeldhouwkunst, maar niet op een dergelijk grote schaal als tegenwoordig. Foto’s versieren de muren van de meest prestigieuze kunstgaleries ter wereld en fotografen refereren aan hun eigen werk als ‘kunst’.<sup>50</sup> Deze huidige status is het resultaat van een opmars die sinds de jaren zestig en zeventig aan de gang is. Met de opkomst van de het postmodernisme vielen de grenzen tussen hoge en lage kunst weg en kon een ‘massamedium’ als fotografie

<sup>49</sup> F. Gierstberg, ‘Vanuit het heden naar het verleden. De fotografie in Nederland in de periode 1990–2006.’, in F. Bool e.a. (red.) *Dutch Eyes: Nieuwe geschiedenis van de fotografie in Nederland*, Amsterdam, 2007, pag. 13.

<sup>50</sup> C. Cotton, *The Photograph as Contemporary Art*, London, 2004, pag. 7.

serieus worden genomen als middel van kunstuiting. Groeiend vanuit haar rol als middel om niet-permanente kunstwerken als *happenings* en landschapskunst vast te leggen, begon fotografie steeds meer conceptueel te worden in de jaren zeventig en tachtig.<sup>51</sup> De humanistische documentaire traditie was aan het afbrokkelen; het idee van de meester-fotograaf en technisch hoogstaande fotografie paste niet in de tijdsgeest. Termen als vakmanschap en auteurschap probeerde men juist onderuit te halen binnen de conceptuele kunst. Ook was er minder behoefte aan fotografie als informatie- of nieuwsbron. Televisie had deze plek ingenomen. Om te overleven, moest fotografie nieuwe, artistieke wegen ingaan.

Foto's werden eind jaren zeventig, begin jaren tachtig steeds meer voor de galerie- en museummuur gemaakt<sup>52</sup>; de schaal werd steeds groter en de manier waarop het gepresenteerd werd, zoals de lichtbakinstallaties van Jeff Wall (1946), steeds meer extravagant. Ook ontstonden er steeds meer genres: picturalisme werd weer omarmd door veel fotografen zoals Jeff Wall in de jaren tachtig en Gregory Crewdson (1962) en Desiree Dolron (1963) (zie afbeelding 5) in de jaren negentig. Andere fotografen kozen ervoor om de tegenovergestelde richting in te gaan en het rauwe alledaagse leven te laten zien, vaak van zichzelf en hun omgeving. Nan Goldin (1953), Corinne Day (1962-2010) en Wolfgang Tillmans (1968) zijn hier bekende voorbeelden van. Een belangrijke ontwikkeling in de jaren negentig is die van *deadpan*: een koele, afstandelijke en scherpe vorm van fotografie.<sup>53</sup> Vooral in Nederland had deze fotografiestijl veel invloed en werd er terugggegaan naar klassieke genres als het portret, landschappen, interieurs en stilleven.<sup>54</sup> Dit genre was per definitie voor de galerie- of museummuur bedoeld, omdat een indrukwekkende schaal en een haarscherpe afdruk van groot belang zijn in de ervaring van dit soort fotografie.<sup>55</sup> De kijker moest geconfronteerd worden met beeld, erin opgaan.

---

<sup>51</sup> Cotton 2004 (zie noot 50), pag. 21.

<sup>52</sup> M. Fried, *Why Photography Matters As Art As Never Before*, New Haven, 2008, pag. 2.

<sup>53</sup> Cotton 2004 (zie noot 50), pag. 81.

<sup>54</sup> Gierstberg 2007 (zie noot 49), pag. 26

<sup>55</sup> Cotton 2004 (zie noot 50), pag. 81.



Afbeelding 5.

Voor een fotoboek waren de foto's niet geschikt: de beelden leken te simpel, te saai zelfs, om indruk te maken. Andreas Gursky's (1955) groots opgezette landschaps- en architectuurfoto's (waarin de invloed van Bernd en Hilla Becher en andere fotografen van de 'New Topography' beweging uit de jaren zeventig goed te zien is) is een van de bekendste voorbeelden van *deadpan*-fotografie, maar ook de interieurs van Jacqueline Hassink (1966) en de portretten van Rineke Dijkstra kunnen tot deze stijl gerekend worden. Een andere belangrijke ontwikkeling van de laatste decennia is dat de grens tussen commercie en kunst voor veel fotografen lijkt te verdwijnen. Inez van Lamsweerde (1963) en Vinoodh Matadin (1961), Juergen Teller (1964) en Nick Knight (1958) doen hun meeste werk voor modetijdschriften en kledingmerken, maar ze maken ook autonoom werk, dus foto's die niet in opdracht zijn gemaakt. Hun autonome en commerciële werk wordt door elkaar getoond in musea en galleries.

De acceptatie van het fotografisch medium als kunst heeft geleid tot een veelheid aan stijlen en vervagende grenzen tussen kunst en commercie. Maar de vraag is of het fotografie wel goed heeft gedaan. Er lijkt een staat van verwarring te heersen in de fotografie en dit is ook niet vreemd. Er is gewoonweg te veel om uit te kiezen: welke kant moet je als fotograaf (en als

publiek) opgaan? Onlangs organiseerde de oppermachtige Saatchi Gallery in Londen een grote tentoonstelling over hedendaagse fotografie, *Out of Focus: Photography*. Deze expositie geeft volgens criticus Sean O'Hagan van *The Guardian* perfect de huidige staat van de fotografie weer<sup>56</sup>: te veel ideeën, te veel stijlen en te veel bezig met kunst proberen te zijn. In Nederland werd de wankele status van hedendaagse fotografie aan de kaak gesteld door Hans den Hartog Jager in *NRC Handelsblad*, met zijn artikel 'Luie schilders; de armoede van de hedendaagse fotografie' uit 2003. Den Hartog Jager doet openlijk zijn beklag over het feit dat de fotografie zijn bescheidenheid heeft verloren. Het is vergeten dat het een belangrijke functie heeft: dat van een stilstaand, documentair beeld van de werkelijkheid te maken en dit te bewaren voor de toekomst. Ook beschuldigt hij veel fotografen van het na-apen van gevestigde namen als Andreas Gursky, Rineke Dijsktra en Wolfgang Tillmans: 'Epigonisme is een norm geworden'.<sup>57</sup> Het lijkt vooral alsof fotografie nog steeds het grootste probleem heeft met het definiëren van zichzelf. Een kunsthistoricus als Den Hartog Jager kijkt vooral vanuit een kunstperspectief naar fotografie, maar de vraag is of dit de juiste manier is. Is de definitie van Roland Barthes (1915-1980) van een foto: 'ça a été.'<sup>58</sup>, ofwel, 'dat wat geweest is', de juiste: een foto alleen als referentie zien als een moment dat heeft plaatsgevonden. Moet het alleen gezien worden als communicatiemiddel, waardoor het niet hoeft te voldoen aan de eisen van de beeldende kunst?

De discussie over wat fotografie is, is er een die nog lang gevoerd zal worden. Wat vooral van het fotoboek van belang is, is dat gedurende de gehele geschiedenis van de fotografie, er altijd fotoboeken geproduceerd zijn.<sup>59</sup> Wat voor status het dat moment ook had. Zelfs in deze tijden van foto's die voor de galeriemuur gemaakt worden en het met uitsterven bedreigde boek, worden ze nog volop geproduceerd. Het fotoboek staat natuurlijk niet totaal los van de ontwikkelingen in de fotografie. Ook het fotoboek had het lastig in de jaren zestig en begin jaren zeventig toen televisie het belangrijkste communicatiemiddel werd. Het verloor zijn functie als informatie- en nieuwsbron en het moest andere wegen in slaan. Er vond een shift plaats in de vorm van het fotoboek: in plaats van boeken waarbij het onderwerp centraal stond, ging de aandacht steeds meer uit naar de artistieke visie van de fotograaf.<sup>60</sup> Ook

---

<sup>56</sup> S. O'Hagan, 'Saatchi captures the confusion of contemporary photography', [www.guardian.co.uk](http://www.guardian.co.uk), 9 mei 2012

<sup>57</sup> H. Den Hartog Jager, 'Luie schilders; De armoede van de hedendaagse fotografie', *NRC Handelsblad*, bijlage CS, 26 september 2003, pag. 3.

<sup>58</sup> R. Barthes, *La Chambre Claire*, Parijs, 1980, pag. 176

<sup>59</sup> Badger, Parr 2004 (zie noot 9), pag. 9.

<sup>60</sup> Suermondt 1989 (zie noot 23), pag. 40.

verschenen er meer fotoboeken die vanuit een sociaal-politiek engagement waren gemaakt<sup>61</sup>; zo kon het fotoboek toch nog relevant blijven.

De toegenomen waardering van fotografie heeft zeker bijgedragen aan de run op fotoboeken van de laatste jaren. Een afdruk te kopen van een bekende fotograaf is onbetaalbaar geworden<sup>62</sup>, vaak omdat fotografen hun werk in kleine series afdrukken om de prijs omhoog te drijven.<sup>63</sup> Een fotoboek kan dan een voordelig alternatief zijn voor verzamelaars. De huidige rage rondom fotografie heeft ook gezorgd voor een herwaardering voor ‘oude meesters’ en ontdekkingen van indertijd over het hoofd geziene talenten. Het fotoboek was tot de jaren zestig, vooral in Europa, het meest logische medium voor een fotograaf om zijn werk in te tonen, dus voor de liefhebbers van oudere fotografie is een fotoboek het meest logische verzamelobject. Daarbij telt ook mee dat voor dit soort fotografen een afdruk van hun werk al helemaal onbetaalbaar is geworden.

#### 1.4 Het genegeerde fotoboek

Wat een opvallend punt is aan de discussie over de status van fotografie, is dat het fotoboek hier maar bar weinig in voorkomt. Het lijkt alsof het altijd over fotografie in het algemeen gaat of over de vraag of een foto als kunstwerk beschouwd kan worden. Fotoboeken worden niet in de discussie meegenomen. Neem het boek van gevierd kunstcriticus Michael Fried: (1939) *Why Photography Matters As Art As Never Before* (2008): het woord ‘photobook’ valt geen enkele keer. De tegenwoordig meer prominente plek van het fotoboek in de fotohistorie is vooral te danken aan verzamelaars en liefhebbers<sup>64</sup>, waar de eerder besproken overzichtswerken een goed voorbeeld van zijn. Ook het internet neemt een belangrijke plaats in; verscheidene websites en blogs zijn gewijd aan het fenomeen van het fotoboek en veel veilingen van fotoboeken vinden plaats via het World Wide Web. De kunstcritici hebben het fotoboek jarenlang genegeerd, schijnbaar zonder aanzienlijke reden. Fotografie en boekdrukkunst zijn immers sinds de uitvinding van de foto partners geweest; Henry Fox Talbot’s (1800-1877) *The Pencil of Nature* (1844) (zie afbeelding 6) gezien kan worden als het eerste, echte fotografische statement, een bloemlezing van wat er allemaal mogelijk is met fotografie.<sup>65</sup> De eerste foto geproduceerd door Nicéphore Niépce (1765-1833) in 1826, *La cour du domaine du Gras*, maakt

---

<sup>61</sup> Idem.

<sup>62</sup> Ribbens 2007 (zie noot 4), pag 19.

<sup>63</sup> S. Smallenburg, “Fotografen willen schilderijtje spelen”, *NRC Handelsblad*, 26 februari 2009

<sup>64</sup> Gierstberg, Suermondt (zie noot 2), 2012, pag. 6.

<sup>65</sup> G. Badger, M. Parr, ‘Topography and Travel: The First Photobooks’, in G. Badger, M. Parr, *The Photobook: A History. Volume 1*, Londen, 2004, pag. 22.



dan toch minder indruk. Bovendien is het fotoboek, de draagbare uitdrukking van de ideeën van de fotograaf, een belangrijker instrument geweest van het verspreiden van fotografie over de wereld dan foto-exposities in galeries en musea.<sup>66</sup> Exposities zijn gebonden aan een plek en een bepaalde tijdsspanne, maar boeken kunnen overal en altijd zijn, om opengeslagen en herontdekt te worden. Waarom is een dergelijk belangrijk element in de geschiedenis van de fotografie dan genegeerd? Er zijn een aantal redenen voor.

Wanneer we kijken naar de leidende definitie van het fotoboek volgens Ralph Prins: 'Een fotoboek is een autonome kunstuiting vergelijkbaar met een schilderij, beeldhouwwerk, theatervoorstelling, film, etc. De foto's verliezen hun eigen 'an sich' fotokarakter en worden in drukinkt vertaalde onderdelen van een dramatisch gebeuren dat boek heet.'<sup>67</sup>, zien we dat een belangrijk element van het fotoboek is dat een foto onderhevig moet worden aan het verhaal. Het verliest zijn status als het ene beeld om onderdeel van een sequentie van beelden te worden. Dit gaat tegen de mythe in van het ene beeld, 'the decisive moment', dat nog steeds het denken over fotografie domineert. Dit lijkt vreemd in onze (nog steeds) postmodernistische tijden waar we denken afgedaan te hebben met de notie van een meesterwerk. Veel fotohistorici- en critici zijn echter in hun schrijven te sterk beïnvloed door Roland Barthes<sup>68</sup> en zijn '*punctum*'<sup>69</sup>, het element van een foto dat je persoonlijk kan raken en een emotionele reactie bij jou als kijker teweeg kan brengen. In een fotoboek telt het ene pakkende beeld niet: het gaat om het boek als geheel, als één autonoom kunstwerk. Er moet dus geleerd worden om anders naar het fotoboek te kijken; niet als verzameling beelden, maar één beeld, één visie of als een groot potentiële *punctum*.

Een andere reden waardoor het fotoboek door de geschiedschrijvers doodgezwegen is, is het feit dat het veelal auteursprojecten zijn van fotografen. Daardoor hebben ze een hoge

---

<sup>66</sup> Badger, Parr 2004 (zie noot 9), pag. 10.

<sup>67</sup> R. Suermondt, 'Beeld, zetsel, wit: het fotoboek als grafisch kunstwerk' in F. Bool e.a. (red.), *Dutch Eyes: Nieuwe geschiedenis van de fotografie in Nederland*, Amsterdam, 2007, pag. 426.

<sup>68</sup> G. Batchen (red.), *Photography Degree Zero: Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*, Boston, 2009, pag. 1.

<sup>69</sup> Barthes 1980 (zie noot 58), pag. 49.



Afbeelding 6.

mate van controle over het eindproduct, zodat het een perfecte uiting is van hun artistieke ideeën of hun visie op een bepaald onderwerp.<sup>70</sup> De hele notie van de fotograaf als auteur gaat voorbij aan de ideeën en interesses van veel academici, curatoren en critici, die het hele idee van een fotograaf als auteur zien als een *contradictio in terminis*<sup>71</sup>. Susan Sontag (1933-2004) legt dit uit aan de hand van de verschillende studies, zoals van wolken en de voortbeweging van dieren, die Eadweard Muybridge heeft gedaan: 'Even after knowing they were all taken by Muybridge, one still can't relate these series of pictures to each other (though each of these series of pictures has a coherent, recognizable style), any more than once could infer the way Atget photographed trees from the way he photographed Paris shop windows...In photography subject matter always pushes through, with different subjects creating unbridgeable gaps

---

<sup>70</sup> M. Boom (red.), *Foto in omslag. Het Nederlandse documentaire fotoboek na 1945*, Amsterdam, 1989, pag. 12.

<sup>71</sup> Badger, Parr 2004 (zie noot 9), pag. 10.

between one period and another, confounding signature.<sup>72</sup> Zelfs wanneer foto's uit hun context worden gehaald en louter bekeken worden als kunstwerk, is de reden waarom jij als kijker de ene foto beter vindt dan de ander volgens Sontag nooit puur formeel: 'The formalist approaches to photography cannot account for the power of *what* has been photographed, and the way distance in time and cultural distance from the photograph increase our interest.'<sup>73</sup> Fotografische stijl is volgens Sontag dus een bijzaak. Het gaat om het onderwerp afgebeeld op de foto, niet om degene die het onderwerp heeft vastgelegd.

De discussie rondom auteurschap en fotografie is er een die in het verleden verschillende malen is ontstaan en zal in de toekomst waarschijnlijk nog steeds gevoerd worden. Ook is het de vraag of academici en critici ooit vrede kunnen maken met de theorieën van Barthes. Wat vooral voor het fotoboek van belang is, is dat het niet meer gezien moet worden als een bijproduct van de fotografische praktijk.<sup>74</sup> Voor velen blijft het aura van 'het ene beeld', de iconische foto aan de museummuur de essentie van goede fotografie, maar de vraag is of hier ook de toekomst van het medium ligt. Om een foto te zien als een uniek meesterwerk gaat immers tegen de meest fundamentele eigenschap van een foto in: dat het eindeloos gereproduceerd kan worden.<sup>75</sup> Voor serieuze bestudering van het fotoboek is vooral van belang dat het medium behandeld dient te worden als een belangrijk element van de fotografische historie, een object dat fotografie als kunst en fotografie als massamedium met elkaar verbindt: "To consider the history of the creative photobook as a primary rather than a marginal facet of photographic history is to consider a different photographic history from that dictated by the exigencies of either the art museum or mass-circulation magazine. Although the history of the photobook is closely bound up with both museum and magazine, it also has a large degree of autonomy. There are photographers who have made important contributions with their books, whom the museum would find marginal... The photobook has an important role within the history of photography. It resides at a vital interstice between the art and the mass medium, between the journeyman and the artist, between aesthetic and the contextual."<sup>76</sup>

---

<sup>72</sup> S. Sontag, *On Photography*, New York, 1977, pag. 134-135.

<sup>73</sup> Sontag 1977(zie noot 72), pag. 135

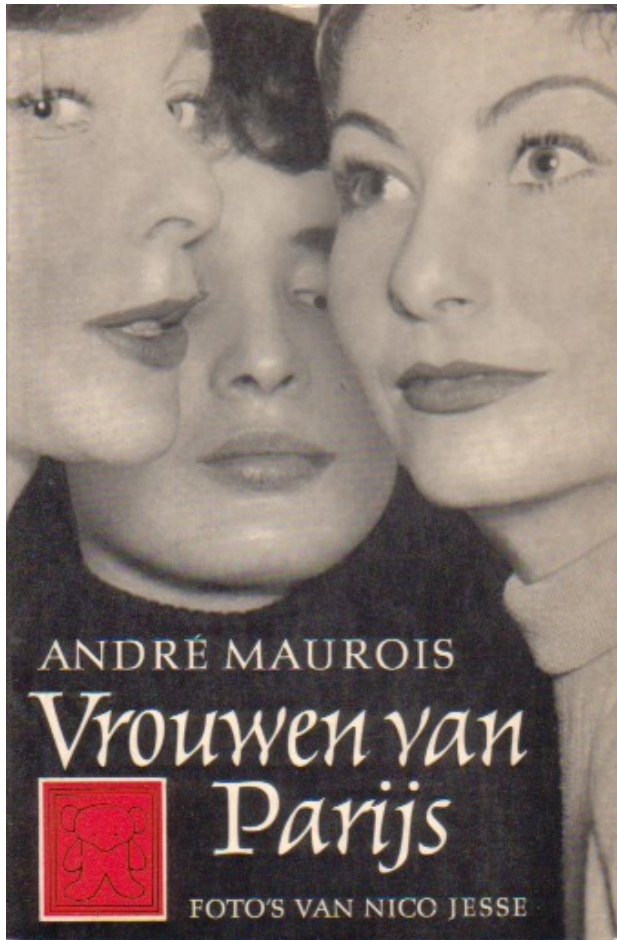
<sup>74</sup> Badger, Parr 2004 (zie noot 9) pag. 11.

<sup>75</sup> Zie: W. Benjamin, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction', in: H. Arendt (red.), *Illuminations*, Londen, 1968.

<sup>76</sup> Badger, Parr 2004 (zie noot 9), pag. 11.

Aan het einde van dit hoofdstuk weten we dat de meest kloppende definitie van het fotoboek gegeven is door Ralph Prins: 'Een fotoboek is een autonome kunstuiting vergelijkbaar met een schilderij, beeldhouwwerk, theatervoorstelling, film, etc. De foto's verliezen hun eigen 'an sich' fotokarakter en worden in drukinkt vertaalde onderdelen van een dramatisch gebeuren dat boek heet.' Daarnaast zijn de elementen die een excellent fotoboek kenmerken duidelijker gedefinieerd. Een fotoboek kan gezien worden als volwaardige kunstuiting, niet als een bijproduct van de fotografiegeschiedenis. Bovendien is het een medium dat de moeite waard is om een eigen historie van te creëren. De belangrijkste overzichtswerken van de hand van Andrew Roth, Martin Parr en Gerry Badger zijn hier al een mooi begin van. Bovendien zijn deze werken van groot belang geweest voor de toegenomen waardering van het fotoboek van de laatste jaren. De huidige status van de fotografie is hier ook een belangrijke factor in geweest, maar het is van belang om te weten dat fotoboeken gedurende de gehele fotografiegeschiedenis geproduceerd zijn, in wat voor crisis fotografie zich dan mocht bevinden op dat moment.

## 2. Vrouwen van Parijs



Afbeelding 7.

Nico Jesse (1911-1976), *Vrouwen van Parijs* (1954)

Grafische vormgeving:	Nico Jesse
Tekst:	André Maurois, vertaald in het Nederlands door Clare Lennart
Uitgever:	A.W. Bruna & Zoon, Utrecht
Oplage:	Onbekend, zeven keer herdrukt.
Drukker:	Nederlandse Rotogravure Maatschappij N.V. Leiden (foto's), N.V. Drukkerij v.h. L.E. Bosch & Zn, Utrecht (tekst)
Band en omslag:	Genaaide hardcover
Pagina's:	160
Afmeting:	27,6 x 20,6 cm
Aantal foto's:	143 zwart-wit foto's
Buitenlandse edities:	Duits, Engels, Zweeds, Frans, Japans (fotopocket)
Bijzonderheden:	Verscheen in 1956 tevens in paperbackversie (zie afb. 7).

Nu de definitie van een fotoboek en de criteria van een excellent exemplaar meer duidelijk geworden is, kan er worden overgegaan op de analyse. *Vrouwen van Parijs* was bij zijn uitgave in 1954 direct een commercieel succes in binnen- en buitenland. Zozeer zelfs, dat er in 1956 een handzame fotopaperback van verscheen; dit boekje werd tevens een bestseller, tot aan Japan toe. Desondanks komt het boek niet voor in de belangrijke overzichtswerken en heeft het niet eenzelfde status weten te verkrijgen als *Een liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés* en *Paris Mortel* als een hoogtepunt binnen de (Nederlandse) fotoboekenhistorie. In dit hoofdstuk wordt gekeken naar hoe *Vrouwen van Parijs* ondanks zijn initiële succes toch in de marges terecht is gekomen.

## 2.1 De opdracht van zijn leven

De vroege jaren vijftig stonden in Nederland geheel in het teken van de wederopbouw. Na de traumatiserende jaren van de Tweede Wereldoorlog moest men hard werken om het land weer op de rails te krijgen. De Nederlandse overheid schoof in deze jaren graag een beeld van optimisme, menselijke veerkracht en het belang van de bijdrage van ieder individu aan de samenleving naar voren.<sup>77</sup> Alle leden van de bevolking moesten het idee hebben dat ze een belangrijk onderdeel vormden in de wederopbouw en dat het werk wat ze deden zorgden voor een betere wereld. De fotografie en fotoboeken uit deze tijd straalden dit idee van een saamhorige en hardwerkende maatschappij ten volste uit. De humanistische fotografie was de dominante stijl in Nederland<sup>78</sup> en de fotoboeken die in deze tijd werden uitgegeven werden gekarakteriseerd door een optimistische, mensgerichte visie.<sup>79</sup>

In deze wederopbouwjaren kwam het toerisme in Nederland sterk op. Er was weer welvaart en men kon het zich veroorloven om wat meer van de wereld te zien. In eerste instantie beperkte men de vakanties tot eigen land. Steden als Eindhoven en Rotterdam sprongen hierop in door fotoboeken te laten maken waarin ze lieten zien hoe ze zich in korte tijd hadden getransformeerd tot moderne steden, in de hoop om een graantje van het groeiende toerisme

---

<sup>77</sup> F. Gierstberg, R. Suermondt, 'Wegen naar morgen: Van industriële naar netwerksamenleving', in: F. Gierstberg, R. Suermondt, *Het Nederlandse fotoboek: Een thematische selectie, na 1945*, Rotterdam, 2012, pag. 77.

<sup>78</sup> G. Badger, M. Parr, 'Memory and Reconstruction: The Postwar European Photobook', G. Badger, M. Parr, *The Photobook: A History, Volume I*, Londen, 2004, pag.188.

<sup>79</sup> M. Thijsen, 'Het bedrijfsfotoboek', in: F. Bool e.a. (red.), *Dutch Eyes: Nieuwe geschiedenis van de fotografie in Nederland*, Amsterdam, 2007, pag. 449.

mee te pikken.<sup>80</sup> Voor fotografen waren stedenboeken creatief gezien niet bijzonder uitdagend, omdat ze strak in het gareel werden gehouden door hun uitgeverijen. De stad moest immers zo gunstig mogelijk gepresenteerd moest worden<sup>81</sup>, dus het beeld wat geschetst werd in een boek moest louter optimistisch zijn. Steeds meer mensen gingen ook een buitenlandvakantie maken en Parijs was voor veel Nederlanders de ideale bestemming. Er ontstond een behoefte aan betaalbare publicaties over de Franse hoofdstad.<sup>82</sup> Uitgeverij Contact, die zich beleidsmatig bezighield met het bedenken en uitgeven van fotoboeken<sup>83</sup>, was de eerste die op deze behoefte insprong in 1951 met *Bonjour Paris. Bonsoir Paris. Au Revoir Paris* met foto's van Cas Oorthuys (1908-1975) en een tekst van Jan Brusse (1921-1996). Het boek werd uitgegeven op pocketformaat. Dit was geen bewuste stijlkeuze, maar het gevolg van een groot papiertekort door de oorlog in Korea.<sup>84</sup> *Bonjour Paris* was absoluut geen reisgids, meer een poëtische impressie van de stad.<sup>85</sup> Desondanks was het een daverend succes. Er kwam een Engelse, Duitse en Franse editie van het boek en werd daarmee een internationale bestseller. Het boekje vormde de aanzet voor Contact Foto- en Reis-Pockets, waar wereldwijd meer dan anderhalf miljoen exemplaren van verkocht zijn.<sup>86</sup>

Het succes van *Bonjour Paris* bleef niet onopgemerkt. Uitgeverij Bruna uit Utrecht was naast Contact de tweede uitgeverij in Nederland die zich beleidsmatig bezighield met het bedenken en uitgeven van fotoboeken.<sup>87</sup> Directeur Abs Bruna (1902-1996), een man met vele connecties binnen de Parijse kunst- en glamourwereld<sup>88</sup>, kwam met het idee voor een boek waarin alle verschillende types vrouwen die men in Parijs kan vinden te documenteren. Hij gaf de opdracht van het boek aan Nico Jesse; hij kreeg in 1954 terwijl hij op vakantie was in Zuid-Frankrijk per telegram van Bruna de uitnodiging om het boek te maken.<sup>89</sup>

---

<sup>80</sup> F. Gierstberg, R. Suermondt, 'Magie van de stad. Van city branding tot grootstedelijk scenario', in: F. Gierstberg, R. Suermondt, *Het Nederlandse Fotoboek: Een thematische selectie, na 1945*, Rotterdam, 2012, pag. 157

<sup>81</sup> Suermondt 1989 (zie noot 23), pag. 36.

<sup>82</sup> Gierstberg, Suermondt 2012 (zie noot 80), pag. 157.

<sup>83</sup> Suermondt 1989 (zie noot 23), pag. 37.

<sup>84</sup> R. Suermondt, 'Cas Oorthuys en de Contact Foto- en Reis-Pockets', J. de Jong, T. Mulder, R. Suermondt, *Cas Oorthuys, onderweg: Europa 1945-1965*, Amsterdam, 2001, pag. 10.

<sup>85</sup> R. Suermondt, 'Bonjour Paris 1951', in: F. Gierstberg, R. Suermondt, *Het Nederlandse fotoboek: Een thematische selectie, na 1945*, 2012, pag. 164.

<sup>86</sup> Suermondt 2001 (zie noot 84) pag. 7.

<sup>87</sup> Suermondt 1989 (zie noot 23), pag. 37.

<sup>88</sup> Idem.

<sup>89</sup> S. Felten, 'De fotografie zal ik nu dienen', in F. Bool (red.), *Nico Jesse 1911-1976*, 2003, pag. 86

Nico Jesse leek in eerste instantie een opmerkelijke keuze van Bruna te zijn. Hij nam de zonderlinge positie van 'de arts-fotograaf'<sup>90</sup> in binnen de Nederlandse fotografiewereld, omdat hij de twee beroepen naast elkaar beoefende. Ook stond hij niet bekend als de meest technisch bekwame fotograaf: Jesse had een typische losse manier van fotograferen, gekenmerkt door het vele gebruik van flitslicht en opnames die soms bewogen waren. Zijn techniek had hem veel kritiek opgeleverd van zijn collega's uit het vak.<sup>91</sup> Maar de keus van Bruna was niet zo vreemd als hij lijkt: Jesse kenmerkte zich als een fotograaf met een optimistisch wereld beeld en als iemand met een tomeloze fascinatie voor de mens. Jesse had veel ervaring als fotoboekenmaker. Voorbeelden van zijn werk zijn *Utrecht as it is / Zó is Utrecht* (1950), *Het versterkte huis. Kastelen in Nederland* (1951) en het bedrijfsboek *Oranje Nassau Mijnen* (1953), dat door de CPNB (Stichting Collectieve Propaganda van het Nederlandse boek) werd uitgeroepen tot een van de best verzorgde boeken van 1953.<sup>92</sup> Bruna ging voor iemand die een degelijk en potentieel succesvol boek kon afleveren.

## 2.2 Het maken van een bestseller

Jesse had een huisartsenpraktijk in zijn woonplaats Ameide, waardoor hij maar tien dagen en twee lange weekends de tijd had om zijn opdracht uit te voeren.<sup>93</sup> Om het allemaal op tijd gedaan te krijgen werden Jesse en zijn vrouw Margreet door Parijs heen geloodst door Guy Selz, de man achter het modeblad *Elle* en een goede vriend van Abs Bruna. Via Selz kon Jesse toegang krijgen tot bekende Parijse modehuizen en de kleedkamers van theaters en kon hij beroemdheden als Juliette Gréco en Anouk Aimée (zie afbeelding 8) portretteren.<sup>94</sup> Jesse omschreef het proces het zelf als volgt: "Met een gemiddelde van zeventien rendez-vous per dag fotograferen we in tien dagen een dikke 2000 vrouwen. Een kwartier stelde de mannequin Bettina beschikbaar en ik maak 40 foto's van haar. We rennen bij het krieken van de dag langs de Hallen. Dan door het Quartier Latin voor de studenten. 's Middags clochards. 's Namiddags typen. [...] Het nachtleven natuurlijk 's nachts. Iedereen werkt mee en na tien dagen keren we terug naar Ameide."<sup>95</sup> Jesse wist in

---

<sup>90</sup> L. Huiskes, 'Nico Jesse's betekenis als fotograaf', in: *De wereld van Jesse: fotografie Ameide, Tienhoven 1945-1955*, uitgave bij tent. Ameide (Sionkerk), 2005, pag. 11.

<sup>91</sup> F. Gierstberg, 'Nico Jesse', in: W. van Sinderen, *Fotografen in Nederland: een anthologie 1852-2002*, Amsterdam, 2002, pag. 170.

<sup>92</sup> Felten 2003 (zie noot 89), pag. 90.

<sup>93</sup> Felten 2003 (zie noot 89), pag. 86.

<sup>94</sup> Idem.

<sup>95</sup> Felten 2003 (zie noot 89), pag. 86-87.





Afbeelding 8.

de korte tijd die hij had meer dan 3000 opnamen te maken, die teruggebracht werden tot een selectie van 143 foto's voor de gebonden versie van het boek.<sup>96</sup>

Het boek, met een inleiding van de bekende Franse schrijver André Maurois (1885-1967) waarin de verschillende Parijse dames de hemel in worden geprezen, werd bij zijn uitgave in 1954 in en binnen- en buitenland een groots succes. Het werd uitgeroepen tot een van de best verzorgde boeken van 1954 door het CPNB<sup>97</sup> en werd meerdere malen herdrukt. Het commerciële succes was een aanleiding van Uitgeverij Bruna om direct te gaan concurreren met Uitgeverij

<sup>96</sup> Felten 2003 (zie noot 89), pag. 86.

<sup>97</sup> Felten 2003 (zie noot 89), pag. 110.

Contact en *Vrouwen van Parijs* in 1956 uit te brengen als een fotopocket (zie afbeelding 7). Deze werd prompt de bestverkopende fotopocket van 1956<sup>98</sup> en werd ook in meerdere talen uitgebracht, waaronder in het Frans, Zweeds, Duits, Engels en Japans. Het succes van *Vrouwen* vormde het begin van de uiterst succesvolle en wereldberoemde Zwarte Beertjes fotopaperbacks van Bruna. Andere bekende boekjes uit deze reeks waren *Meisjes van Nederland* (1959) van Emiel van Moerkerken (1916-1995) en *Vrouwen van Rome* (1959) van Sam Waagenaar (1908-1997).

In het boek zijn de foto's van Jesse ingedeeld in verschillende hoofdstukjes over vrouwen met allerlei beroepen: studentes, mannequins, naaisters, ballerina's, actrices, enzovoort. Zelfs de vrouwelijke clochards werden niet overgeslagen. Karakteristiek voor de fotografische stijl van Jesse is dat de persoon centraal staat op de foto en dat is evident door het hele boek heen. Dat technische aspecten voor Jesse van ondergeschikt belang zijn, is duidelijk te zien in *Vrouwen van Parijs*; sommige beelden in het boek zijn zelfs onscherp. Een ander fotografisch faux-pas waar Jesse veel gebruik van maakt is het overmatig gebruik van flitslicht (zie afbeelding 9). Ook als er genoeg licht aanwezig is, kiest Jesse er toch voor om flitslicht te gebruiken, waardoor het net lijkt of de geportretteerde zich van zijn achtergrond losmaakt.<sup>99</sup> Dit om te benadrukken dat het om de foto om de geportretteerde draaide. Dit is niet altijd succesvol; sommige foto's hebben een nogal amateuristische uitstraling.

---

<sup>98</sup> M. Boom, 'Oorlog en vrede: Thema en waardering van het fotoboek na 1945', in M. Boom (red.), *Foto in omslag: Het Nederlandse documentaire fotoboek na 1945*, Amsterdam, 1989, pag. 53.

<sup>99</sup> Felten 2003 (zie noot 89), pag. 87.



Afbeelding 9.

De dynamiek van de beelden is hoog, omdat Jesse een voorliefde had om mensen in beweging vast te leggen.<sup>100</sup> Jesse verzorgde zelf de grafische vormgeving van het boek. Hij koos ervoor om zowel in de gebonden versie van 1954 als in de fotopocket van 1956 voor om de foto's veelal aflopend, dus zonder kader, te reproduceren (zie afbeelding 10), waardoor de beelden in elkaar over te lijken vloeien.<sup>101</sup> Dit geeft de lay-out een cineastisch karakter; net als in een film loopt het ene beeld in het andere over. Het werkt echter niet overal: de grote versie uit 1954 kreeg kritiek om het feit dat sommige foto's uit de pagina leken te barsten<sup>102</sup>. Bladerend door de fotopocket uit 1956 is te zien dat ook in dit boek sommige foto's niet helemaal op de pagina

---

<sup>100</sup> Idem.

<sup>101</sup> Idem.

<sup>102</sup> Felten 2003 (zie noot 89), pag. 110.

lijken te passen. Hier zou een witrand niet hebben misstaan. De bijschriften van de foto's zijn in de versie van 1954 weggedrukt in hoeken van pagina's. In de fotopocket is dit beter opgelost; daar zijn de bijschriften in een apart hoofdstukje vermeld. De hoge reproductie- en drukkwaliteit maken veel van de mankementen van het boek goed; de koperdiepdruk<sup>103</sup> in het boek is zo rijk dat het haast fluweel lijkt.

### 2.3 Het pikante Parijs

Het beeld dat Jesse schetste van Parijs sprak mensen blijkbaar aan. Parijs was in de jaren vijftig nog voor veel mensen de onbereikbare, maar oh zo intrigerende, stad waar alles gebeurde dat spannend en nieuw was. Jesse gaf het Nederlandse publiek met zijn boek een kijkje achter de schermen van de stad. Hij fotografeerde danseressen in hun ondergoed terwijl ze zich klaarmaakten voor hun optredens (zie afbeelding 11), vrouwen die aan het dansen waren in een nachtclub of studerend achter hun bureau. Dit had het publiek nog nooit gezien. Jesse liet de idealen van de wederopbouw niet helemaal varen; de vrouwen zijn in het boek opgedeeld aan de hand van beroepen. *Bonjour Paris*, de directe voorloper van *Vrouwen van Parijs*, die een soortgelijke visie van de stad gaf als Jesse, toonde een ietwat gematigder en tammer beeld van de stad.<sup>104</sup> Hoewel Oorthuys een meer technisch bekwame fotograaf was dan Jesse, blijft zijn Parijs meer afstandelijk doordat hij

---

<sup>103</sup> Koperdiepdruk (ook wel rotogravure genoemd) is een druktechniek waarbij koperen cilinders met geïnkte ruitvormige rasters worden gebruikt in plaats van vlakke platen. Hierdoor kunnen grote oplagen met hoge snelheid worden gedrukt, die bovendien van hoogstaande kwaliteit zijn.

<sup>104</sup> Zie: C. Oorthuys, J. Brusse, *Bonjour Paris. Bonsoir Paris. Au revoir Paris. Parijse begroetingen door Cas Oorthuys en Jan Brusse*, Amsterdam, 1951.



Afbeelding 10.

voornamelijk straatbeelden in zijn boek heeft opgenomen. De fascinatie van Jesse voor de mens geeft hem de overhand.

Jesse toont met *Vrouwen van Parijs* een beeld dat vergelijkbaar is met de humanistische fotografen die in de stad zelf actief waren of waren geweest. *Day of Paris* (1945) van de Hongaar André Kertész (1894-1985) doet verslag van een dag in het leven van Parijs in de jaren twintig en dertig, de periode dat Kertész in de stad woonde. Kertész was vlak voor de oorlog naar New York vertrokken om aan de dreiging van de nazi's te ontsnappen. Het boek is gevuld met fijne beelden van Parijs die in een elegante lay-out zijn verwerkt. Er hangt een zweem van nostalgie van het Parijs van voor de oorlog in het boek<sup>105</sup>, naar meer onschuldige dagen. De Franse fotograaf Robert Doisneau (1912-1994) was net zoals Jesse meer met het hier en nu van de wederopbouw bezig. Doisneau drukte met zijn fotoboeken een grote stempel drukte op de

---

<sup>105</sup> Roth (red.) 2001 (zie noot 17), pag. 114.

Franse naoorlogse fotografie.<sup>106</sup> In zijn meest bekende boek, *La Banlieue de Paris* (1949), richtte Doisneau zijn Leica op de arbeidersklasse die de Parijse buitenwijken Gentilly en Montrouge bevolkte. Doisneau toont ons de hardwerkende bevolking van deze plekken op een onsentimentele, maar tegelijkertijd warme manier (zie afbeelding 12).<sup>107</sup> Het is een mooi tijdsdocument van deze wijken<sup>108</sup> voordat ze in de jaren vijftig en zestig radicaal veranderden in de *banlieues* zoals we ze nu kunnen: troosteloze rijen van hoogbouwflats, geplaagd door sociale misstanden.

#### 2.4 Het einde van een tijdperk

*Vrouwen van Parijs* was een groot succes en betekende voor Jesse dat hij zijn huisartsenpraktijk kon verkopen en zich volledig kon gaan richten op fotografie: 'Een heer kan geen twee meesters dienen. De fotografie zal ik nu dienen.'<sup>109</sup> schreef hij op zijn verhuiskaart. Aanvankelijk vond Jesse groot succes als fotograaf en maakte hij een aantal fotoboeken binnen korte tijd. Maar het succes van Jesse en zijn boek over Parijs mocht niet lang duren.

---

<sup>106</sup> N. Adamson, 'Photo-Eye: New Photobook Acquisitions in Special Collections', *Echoes from the Vault: A Blog from the Special Collections of the University from St. Andrews*, [www.standrewsrarebooks.wordpress.com](http://www.standrewsrarebooks.wordpress.com), 15 maart 2012

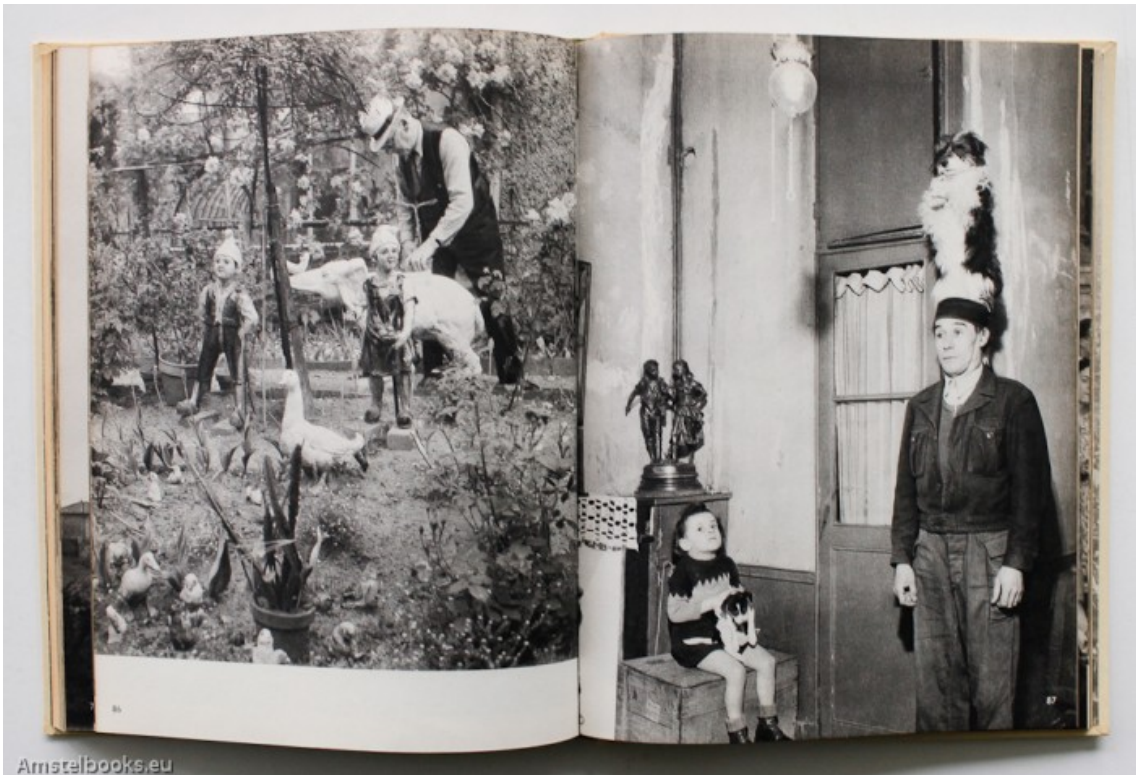
<sup>107</sup> Badger, Parr 2004 (zie noot 78), pag. 201.

<sup>108</sup> Idem.

<sup>109</sup> Felten 2003 (zie noot 89), pag. 88.



Afbeelding 11.



Afbeelding 12.

De periode waarin *Vrouwen van Parijs* verscheen, halverwege de jaren vijftig, was een tijd waarin de Koude Oorlog en de bijbehorende nucleaire wapenwedloop de wereld steeds meer in zijn greep kreeg. In eerste instantie was de optimistische stijl van de humanistische documentaire fotografie, waar Jesse een vertegenwoordiger van was, de ideale vorm van escapisme.<sup>110</sup> De apotheose van dit escapisme was de tentoonstelling *The Family of Man* tentoonstelling van de befaamde fotograaf en conservator van het Museum of Modern Art in New York, Edward Steichen (1879-1973), die in 1956 ook Nederland aandeed en waar Jesse aan deelnam.<sup>111</sup> De gedachte achter deze expositie was dat de wereldbevolking in principe dezelfde gebruiken en gewoontes heeft<sup>112</sup>: we zijn allemaal een grote familie. Maar de schijn van een ideale samenleving hield het niet lang uit in de beklemmende jaren vijftig. Het existentialisme kwam overwaaien uit Parijs en had een grote impact op de culturele gemeenschap in Nederland. Een nieuwe groep fotografen kwam op die zich afzette tegen het 'ronkende wederopbouwoptimisme'<sup>113</sup> van de generatie van Jesse en een meer persoonlijke en melancholische visie op de wereld had. De belangrijkste nieuwkomers van deze groep waren Ed van der Elsen en Johan van der Keuken, die met hun meer pessimistische kijk op de samenleving de Nederlandse maatschappij op hun grondvesten deed schudden. Ze zetten zich af tegen de conventionele waarden van de generatie voor hen, waar Jesse deel van uitmaakte.

Jesse was een fotograaf die zich niet liet leiden door een politieke overtuiging, maar door zijn grote interesse in de gewone mens.<sup>114</sup> Hij wilde ze vastleggen in hun natuurlijke omgeving, gewoon zoals ze waren.<sup>115</sup> Jesse's visie op de fotografie en het maken van fotoboeken was echter niet meer relevant voor de tweede helft van de jaren vijftig en het begin van de jaren zestig. Hij werd steeds meer beschouwd als een oppervlakkige fotograaf die zich maar weinig verdiepte in de mensen die hij fotografeerde.<sup>116</sup> Zijn werk werd betiteld als 'te veel kritiekloze registraties van een romantische werkelijkheid'.<sup>117</sup> Zijn techniek kreeg steeds meer negatieve reacties te verduren; het gebruik van flitslicht in zijn boeken *Mensen in Londen* (1959) en *Mensen in Rome* (1960) werd niet meer gezien als een typisch kenmerk van zijn fotografische

---

<sup>110</sup> Boom 1989 (zie noot 98), pag. 56.

<sup>111</sup> Felten 2003 (zie noot 89), pag. 103.

<sup>112</sup> Boom 1989 (zie noot 98), pag. 56.

<sup>113</sup> R. Suermondt, 'De beeldroman', in: F. Bool e.a. (red.), *Dutch Eyes: Nieuwe geschiedenis van de Nederlandse Fotografie*, Amsterdam, 2007, pag. 456.

<sup>114</sup> Felten 2003 (zie noot 89), pag. 107.

<sup>115</sup> Idem.

<sup>116</sup> Felten 2003 (zie noot 89), pag. 106

<sup>117</sup> Huiskes 2005 (zie noot 90), pag. 11.



stijl, maar als een gebrek aan techniek.<sup>118</sup> Zijn opdrachten liepen terug en hij keerde weer terug naar zijn loopbaan als arts. Hij bleef echter wel de rest van zijn leven fotograferen.

*Vrouwen van Parijs* verscheen op een moment in de Nederlandse fotogeschiedenis waarin men zich op een keerpunt begaf. De humanistische documentaire traditie waar Jesse voor stond, was niet meer van de tijd. Zijn oeuvre, en daarmee *Vrouwen van Parijs*, werd teruggedrongen naar een marginaal aspect van de fotoboekengeschiedenis. Hoewel Jesse de laatste jaren meer serieus is bestudeerd en er meer waardering is ontstaan voor zijn werk, waarvan de publicatie van de monografie *Nico Jesse 1911-1976* in 2003 een voorlopig hoogtepunt is, heeft *Vrouwen van Parijs* niet de status behaald die de boeken van Van der Elsen en Van der Keuken hebben.

Hoe kunnen we, met de eisen die gesteld worden aan een fotoboek in hoofdstuk 1 in ons achterhoofd, *Vrouwen van Parijs* beoordelen? Voldoet het aan alle eisen voor een fotoboek? Dit is een moeilijke vraag om te beantwoorden bij dit boek. De reproductie- en druk kwaliteit zijn bijzonder hoog, wat een grote bijdrage kan leveren aan de ervaring van een fotoboek. De beelden in een boek kunnen nog zo mooi zijn, als de druk kwaliteit slecht is, komt het niet over. De foto's in het boek zijn echter niet van uitzonderlijke kwaliteit, vooral in technisch opzicht. De lay-out laat ook wat te wensen over. *Vrouwen van Parijs* is echter een boek waarbij de kwaliteit van de beelden niet eens zo veel uitmaken; samen stijgen de beelden boven zichzelf uit om een onweerstaanbaar en koket verhaal te vertellen over de vele soorten vrouwen die Parijs rijk is. Bovendien is het als tijdsdocument een interessant boek. Het is het perfecte voorbeeld van de boeken waarvoor men de voorkeur had in de jaren vijftig: optimistisch, vrolijk en respectvol tegenover zijn subject, de mens. Maar Jesse durfde met zijn boek ook wat van de norm af te wijken; hij liet de Nederlandse bevolking kennis maken met de *Parisienne* in al haar facetten, ook de meer sexy kant van haar karakter. Jesse bleef met zijn visie op Parijs echter te veel aan de oppervlakte; voor een Nederlander in de jaren vijftig die de stad nog nooit de stad had bezocht, was het een interessant en vernieuwend boek. Maar een halve eeuw nadat het boek is verschenen, voelt het Parijs van Jesse sterk gedateerd aan. Zoals in de volgende hoofdstukken zal blijken, hebben Van der Elsen en Van der Keuken boeken gemaakt die wel de tand des tijds hebben weten te doorstaan.

---

<sup>118</sup> Felten 2003 (zie noot 89), pag. 106.

### 3. Een liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés



Afbeelding 13.

Ed van der Elsken (1925-1990), *Een liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés* (1956)

Grafische vormgeving:	Jurriaan Schrofer (1926-1990)
Tekst:	Ed van der Elsken
Uitgever:	De Bezige Bij, Amsterdam; André Deutsch, Londen; Rowohlt Verlag, Hamburg.
Oplage:	Ca. 10.000 (eerste druk)
Drukker:	Verenigde Uitgeverijen Planeta, Haarlem.
Band en omslag:	Hardcover, gebonden in een zwarte linnen band met omslag.
Pagina's:	213
Afmeting:	27 x 20 cm
Aantal foto's:	216 zwart-wit foto's
Buitenlandse edities:	Engelse, Duitse
Bijzonderheden:	In 1999 is een facsimile van het boek herdrukt.

Rond de tijd dat *Vrouwen van Parijs* ons een levendig en frivool Parijs laat zien, komt er een ander fotoboek uit dat de meer melancholische en romantische kant van de stad laat zien : *Een liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés* (zie afbeelding 13). De maker van dit boek was het *enfant terrible* van de Nederlandse fotografie: Ed van der Elsken. Deze ode aan *la vie de bohème* maakte van Van der Elsken op slag een van de bekendste Nederlandse fotografen aller tijden. In dit hoofdstuk wordt het ontstaan van het boek besproken en de receptie die het kreeg toen het werd uitgebracht. Het zal duidelijk worden dat *Een liefdesgeschiedenis* een boek is dat een belangrijke plaats in de fotoboekenhistorie inneemt doordat Van der Elsken durfde baanbrekend en radicaal te zijn.

### 3.1 De ontmoeting met Saint Germain

In 1950 trok Van der Elsken, toen 25, naar Parijs. Hij zou tot 1954 in de stad blijven wonen. Hij had in zijn zak een introductiebrief van collega-fotograaf Kryn Taconis<sup>119</sup>, de eerste Nederlander die lid wist te worden van Magnum, om bij Pictorial Service, het donkere kamerlab van Magnum Photos, te werken. Bij dit lab ontmoette hij de Hongaarse fotografe Ata Kandó (1913). Zij en haar drie kinderen trokken bij hem in. Na enige tijd nam hij ontslag bij Pictorial Service en hij begon over de straten van Parijs te zwerven, met een camera in zijn hand. Hij leerde een groep jongeren kennen die rondhingen in de wijk Saint Germain des Prés tot wie hij zich sterk aangetrokken voelde: "...waar ik een groep jonge mensen ontmoet had met een manier van leven, met een kijk op het leven, die mij aansprak. Somber, teleurgesteld, uitzichtloos, in zichzelf teruggetrokken. Voor een deel hadden ze de pleuris aan de buitenwereld, aan de maatschappij, aan 'de anderen', voor een deel zaten ze met individuele problemen. Passiviteit, zwartheid, melancholie. Het had allure, het was niet het zoveelste stelletje lanterfantende bohemians."<sup>120</sup> Eén lid van de groep trok met name de aandacht van Van der Elsken: de mooie, jonge, Australische kunstenaar Vali Myers (1930-2003). Zij is dan ook veelal aanwezig op de foto's die Van der Elsken maakte in Saint Germain en tevens is het bekend dat ze een kortstondige affaire met elkaar hadden.<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> E. van der Elsken, *Parijs! Foto's 1950-1954*, Amsterdam, 1981 (Dit boek bevat geen paginanummers)

<sup>120</sup> Idem.

<sup>121</sup> R. Suermondt, 'Een liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés. Cultboek van Ed van der Elsken herdrukt.', in: R. Suermondt, *Fotoboek!*, reader AKV/St. Joost Breda, 2006, pag. 23.



Afbeelding 14.

Van der Elsen volgde de jongeren jarenlang en maakte duizenden foto's van ze, voornamelijk 's nachts. Hij maakte de foto's van de jongeren in Saint Germain tot een soort persoonlijk dagboek, alsof hij zelf deel uitmaakte van de groep. Voor iemand die bekend stond als een provocateur, was zijn werkwijze rondom de *kids* van Saint Germain des Prés behoorlijk timide. Hij ging op het terras zitten bij een van de vele café's in Saint Germain, dicht bij de mensen, en

wachtte het moment af dat ze zich niet meer bewust van hem waren.<sup>122</sup> Van der Elsken was gedwongen om het juiste moment af te wachten, omdat hij als arme fotograaf met een Rolleicord-camera (zie afbeelding 14), waarvan de film duur was, zich niet kon veroorloven lukraak foto's te maken.<sup>123</sup> Volgens Van der Elsken zelf had hij een bepaalde afstand van de groep nodig, omdat hij ze anders niet kon fotograferen.<sup>124</sup> Maar hij moest zich vooral distantiëren uit angst om zelf totaal in hun wereld op te gaan en ook in een bestaan van armoede terecht te komen. Hij voelde een verwantschap met deze destructieve en recalcitrante jongeren.<sup>125</sup> Van der Elsken was zelf verscheurd door het dubbelleven dat hij leidde in deze jaren. Hij woonde in een buitenwijk van de stad samen met Ata en haar kinderen, maar hield tegelijkertijd een kamertje aan in het Quartier Latin<sup>126</sup>. Overdag speelde hij huisvader en 's nachts zwierf hij over de straten met de jongeren van Saint Germain.

### 3.2 Inspiratie door Steichen

In eerste instantie was Van der Elsken niet van plan om iets speciaals met de foto's van Saint Germain te gaan doen. Dit veranderde toen Edward Steichen, de fotocurator van het Museum of Modern Art, bij hem op bezoek kwam. Hij was als organisator van *The Family of Man* geïnteresseerd in het werk van Van der Elsken. Toen Steichen bij zijn studio langs kwam, had hij vooral belangstelling voor het werk wat Van der Elsken in Saint Germain had gemaakt, waar alleen maar contactafdrukken van waren.<sup>127</sup> Steichen zag een narratieve structuur in de foto's en raadde Van der Elsken aan om een fotoboek te maken met de beelden van de jongeren van Saint Germain.<sup>128</sup> Steichen Van der Elsken de ogen geopend voor de mogelijkheden van zijn Saint Germain foto's.

---

<sup>122</sup> T. Berghmans, 'Het maken van een fotoboek. Over Ed van der Elsken's Een liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés', in: J. Swinnen (red.), *Anders zichtbaar: Zingeving en humanisering in de beeldcultuur*, Brussel, 2010, pag. 592

<sup>123</sup> Berghmans 2010 (zie noot 122), pag. 591.

<sup>124</sup> Van der Elsken (zie noot 119), 1981.

<sup>125</sup> Suermondt 2006 (zie noot 121), pag 23.

<sup>126</sup> Idem.

<sup>127</sup> Van der Elsken (zie noot 119), 1981.

<sup>128</sup> Van der Elsken (zie noot 119), 1981.



Afbeelding 15.

Van der Elsen ordende zijn contactafdrukken en produceerde een dummy, die hij opstuurde naar verschillende uitgevers en redacties.<sup>129</sup> Hij kreeg niet direct respons van uitgeverijen, maar het prominente Britse fotojournalistieke tijdschrift *Picture Post* was wel geïnteresseerd in het publiceren van zijn foto's. Ze toonden in 1954 zijn reportage in vier afleveringen: *Why did Roberto Leave Paris?*, *Paris is the City of Jealousy*, *The Call of the Sea* en *Paris is no Mother*.<sup>130</sup> De redactie was blijkbaar zo onder de indruk van de poëtische kracht van Van der Elsen's foto's, dat ze het nodig achtte de lezer te waarschuwen dat het geen film was waarnaar ze keken, maar '...a real life story about people who EXIST'<sup>131</sup>. Het verhaal van de reportageserie was echter wel verzonnen, gebaseerd op de aantekeningen die Van der Elsen had gemaakt bij zijn foto's op de dummy<sup>132</sup>; Roberto gaat op zoek naar de betekenis van Parijs en komt er gaandeweg achter dat het voor hem vooral een stad van liefdesverdriet, jaloezie en ongeluk is.

---

<sup>129</sup> Idem.

<sup>130</sup> Berghmans 2010 (zie noot 122), pag. 594.

<sup>131</sup> G. Badger, M. Parr, The Indecisive Moment: 'The Stream-of-Consciousness Photobook, in: *The Photobook: A History. Volume I*, Londen, 2004, pag. 245.

<sup>132</sup> Berghmans 2010 (zie noot 122), pag. 595.

### 3.3 Het vormen van een nieuw genre

Het uiteindelijke boek werd in 1956 uitgebracht als een coproductie van uitgever De Bezige Bij en een Engelse en Duitse uitgever. Er ging veel gesteggel met De Bezige Bij aan vooraf; voor een uitgever was een fotoboek een grote gok, omdat de kosten voor het drukken veel groter waren dan bij een gewone roman.<sup>133</sup> Om winst te maken moest er een hoge oplage geproduceerd worden. Uitgeverijen hadden de voorkeur voor fotoboeken die over populaire onderwerpen gingen, zoals steden. Hoewel *Een liefdesgeschiedenis* Parijs als onderwerp had en het succes van *Vrouwen van Parijs* had aangetoond dat deze stad een subject was waar geld op viel te verdienen, was het boek van Van der Elsken een behoorlijk onorthodox en voor die tijd choquerend. Pas nadat er een Duitse en Engelse mede-uitgever gevonden waren, durfde De Bezige Bij het aan om het boek uit te geven.<sup>134</sup>

Het boek heeft een soortgelijk verhaal als in *Picture Post* als basis. In *Een liefdesgeschiedenis* wordt het relaas verteld door Manuel (die in *Picture Post* nog Roberto heette); hij werd verliefd op de verleidelijke Ann (rechts op afbeelding 15) - in het boek 'gespeeld' door Vali Myers - die '...danst als negerin'<sup>135</sup> in de jazzclubs van Parijs. De liefde tussen Manuel en Ann mag niet zijn, omdat de aantrekkelijke Ann altijd omringd wordt door mannen en Manuel niet ziet staan. Manuel komt in de gevangenis terecht, omdat hij de rekening bij een restaurant niet kan betalen. Wanneer hij vrijkomt, staat Ann op hem te wachten en eindelijk 'krijgt' hij haar. Maar wanneer hij erachter komt dat Ann een lesbische relatie heeft met haar vriendin Geri, is zijn hart gebroken en keert hij terug naar zijn thuisland Mexico. Daar ontvangt hij een brief van Ann dat zij en Geri een geslachtsziekte hebben en dat hij dezelfde ziekte waarschijnlijk ook heeft. Ze troost hem met de gedachte dat hij nu in ieder geval wel bij de groep hoort. Het verhaal is deels autobiografisch (Van der Elsken was heimelijk verliefd op Vali), deels verzonnen en deels geïnspireerd op ervaringen van de jongeren van de Saint Germain groep<sup>136</sup>.

Dit verhaal is boeiend, maar wat eenvoudig. Hetgeen wat het boek naar een hoger niveau tilt is de lay-out. Deze kwam tot stand door een samenwerking van Van der Elsken met de grafisch vormgever Jurriaan Schrofer (1926-1990). Ze kwamen in contact doordat ze beide lid waren van

---

<sup>133</sup> Idem.

<sup>134</sup> Idem.

<sup>135</sup> Als bron is hier de eerste druk van *Een liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés* uit 1956 gebruikt.

<sup>136</sup> Suermondt 2006 (zie noot 121), pag. 22.

de GK<sup>137</sup>, de vereniging ter beoefening der gebonden kunsten. Schrofer had uitgesproken ideeën over de toekomst van het fotoboek, die hij uitte in het Kerstnummer van het *Drukkersweekblad* in 1954: '...het ligt in de lijn der ontwikkeling dat de reportage, een fotografisch verslag van een gebeurtenis of een proces, een vrije uiting wordt. Dan ontstaat de beeldroman in foto's... Bij de eerste uiting zijn in de wereld aanleidingen gevonden om te fotograferen en die het gezichtspunt van de fotograaf dienen. Het oog kijkt naar buiten toe. Naar mijn mening treedt nu een nieuwe ontwikkeling in en wel die van de fotografie waarin de fotograaf precies ziet wat er in hem omgaat op het moment dat hij kijkt... Deze fotograaf trekt de lijn van de persoonlijke visie per foto consequent door naar het fotoverhaal met zijn eigen dramatiek'<sup>138</sup> Schrofer zag een verschuiving van de objectieve en journalistieke fotoreportage naar een nieuwe genre: de beeldroman. Kenmerkend voor het genre is dat fictie en werkelijkheid door elkaar lopen, overeenkomstig met de speelfilm en de roman, om uitdrukking te geven aan persoonlijke visie die de fotograaf heeft op de realiteit<sup>139</sup>.

---

<sup>137</sup> Idem.

<sup>138</sup> Suermondt 2007 (zie noot 113), pag. 456.

<sup>139</sup> Idem.





Afbeelding 16.

Schrofer paste zijn ideeën over het fotoboek het meest uitgesproken toe in *Een Liefdesgeschiedenis*. Samen met Van der Elsen maakte hij een op speelfilm geïnspireerde layout; ze benaderden het niet als het maken van een boek, maar als het monteren van een film<sup>140</sup>. Het begint al bij het openingsshot van het boek; een avondopname van Parijs, met de Eiffeltoren prominent in beeld. Het zou niet misstaan in een Hollywoodfilm. Een van de instrumenten die ze gebruikten was het presenteren van foto's in kleine sequenties aan de onder- of zijkanten van pagina's, zodat ze net een filmstrook lijken (zie afbeelding 16). Deze foto's tonen verschillende momenten van een handeling of situatie. Grote, middengrote en kleine formaten wisselen elkaar af, om de sfeer en het tempo van een film te creëren. Close-ups worden opgeblazen tot een spread, zodat het net een stilstaand beeld uit een film lijkt (afbeelding 15). De fotografische beeldtaal van Van der Elsen heeft in zeer grote mate bijgedragen aan het cineastische karakter van het boek. Een voorbeeld hiervan is dat hij

<sup>140</sup> Suermondt 2006 (zie noot 121), pag. 22.

eenzelfde onderwerp uit verschillende gezichtspunten vastlegde om het effect van een *shot reverse shot*<sup>141</sup> (afbeelding 17) te verkrijgen.<sup>142</sup>

Ook de opbouw van het narratief in het boek werd benaderd als een speelfilm. Schrofer zei over de indeling: 'Als je dat boek ziet zit daar een ritme in en een begin, een middenstuk en een eind. Het is een wandeling door de tijd.'<sup>143</sup> Daarmee gaf hij aan dat het boek een soortgelijke opzet heeft als veel films uit die tijd.<sup>144</sup> Het boek is opgedeeld in acht hoofdstukken. In de proloog van het verhaal wordt meteen de climax weggegeven: Manuel die naar Mexico vertrekt omdat hij zijn liefde nooit zal krijgen. De rest van *Een liefdesgeschiedenis* is een grote flashback. Pas aan het einde van het boek wordt het verhaal weer opgepikt door de foto uit het begin te herhalen. Dit doet denken aan de bekende film *Citizen Kane* (1941)<sup>145</sup> van Orson Welles (1915-1985); daar wordt de ontknoping van het verhaal ook in de begincène al getoond, maar de kijker heeft dit pas door wanneer hij bij het einde van de film komt.

---

<sup>141</sup> Een *shot reverse shot* is een techniek die veel gebruikt in filmmontage, waar je eerst een personage naar een ander personage ziet kijken en in het volgende shot kijkt het tweede personage terug naar de eerste.

<sup>142</sup> Berghmans 2010 (zie noot 122), pag. 600

<sup>143</sup> Idem.

<sup>144</sup> Suermondt 2006 (zie noot 121), pag. 22.

<sup>145</sup> Idem.



Afbeelding 17.

Een ander zeer filmisch element is een droomscène aan het einde van het boek. De verteller Manuel zit in de gevangenis en kan alleen maar aan Ann denken; dit wordt verbeeld door aflopende foto's van Ann die tegen muren aanleunt (zie afbeelding 17), in een spiegel staart en over de straten danst, alsmede close-ups van haar gezicht, als een ware femme fatale. Aan dit droombeeld komt een einde door een serie van surrealistische zelfportretten van Ann (inderdaad gemaakt door Vali Myers<sup>146</sup>) die haar uitgeteerde lichaam en gezicht toont; de gevolgen van het ruige leven in Saint Germain. De nachtmerrie eindigt met een foto van Ann die haar eigen spiegelbeeld kust, een moment waarin narcisme en zelfhaat samen komen, met een zwarte pagina om de droomsequentie definitief te eindigen (zie afbeelding 18).

---

<sup>146</sup> Suermondt 2006 (zie noot 121), pag. 22.

### 3.4 Een choquerende visie

Toen *Een liefdesgeschiedenis* in 1956 uitkwam, baarde het internationaal zeer veel opzien, of zoals Van der Elsken het zelf zei: 'Overal in de wereld...schrokken de mensen zich de kelere dat dat bestond, zo'n onaangepaste, nihilistische, wanhopige jeugd.'<sup>147</sup> Vooral in eigen land riep het boek felle weerstand op. Critici prezen over het algemeen de foto's vanwege hun vakmanschap en originaliteit, maar ze waren het absoluut niet eens met de sombere visie op de jeugd die het boek toonde. De redactie van *Vrij Nederland* zei in december 1956: 'Velen zal het vergaan zoals ons: wij kunnen dit zieke boek niet liefhebben.'<sup>148</sup> Dominee J.J. Buskes Jr zei: 'Rotheid zwart op wit met soms een tekst, die je ook in urinoir kunt lezen. Een liefdesgeschiedenis in Saint-Germain-des-Prés! Stervend Europa! Rottend Europa. Rusland zal dit boek gebruiken als een overtuigend bewijs dat Europa vanwege zijn decadentie kan worden afgeschreven...Ik zou wel eens willen weten, wat de heren van de Bezige bij bewogen heeft, dit boek uit te geven.'<sup>149</sup>

Deze reacties zijn te begrijpen. *Een liefdesgeschiedenis* verscheen op een moment dat alles in Nederland in het teken stond van de wederopbouw. De maatschappij was braaf; het navolgen van regels en het in stand houden van normen en waarden was het primaire

---

<sup>147</sup> Van der Elsken (zie noot 119), 1981

<sup>148</sup> Suermondt 2006 (zie noot 121), pag. 22.

<sup>149</sup> Idem.



Afbeelding 18.

doel. De fotoboeken die tot dan toe waren verschenen in Nederland pasten binnen dit tijdsbeeld<sup>150</sup>, waarvan *Vrouwen van Parijs* een voorbeeld is: alles moest onschuldig, optimistisch en vooral de schijn ophoudend dat alles goed ging. De werkelijkheid was echter niet zo rooskleurig: de Koude Oorlog drukte zwaar op Europa en de wederopbouw had zijn plateau bereikt. Het keurslijf van de gezagsgetrouwe maatschappij begon te knellen. Seks voor het huwelijk bestond niet, vreemdelingen waren er bijna niet en jongeren telden niet mee in de maatschappij.<sup>151</sup> Van der Elsen wilde hier niet aan mee doen, hij wilde juist tegen de verburgerlijkte maatschappij ingaan. Hij gaf in *Een liefdesgeschiedenis* de stemming van de nihilistische jeugd weer, die zich sterk aangetrokken voelde tot het existentialisme.<sup>152</sup>

Negatieve reacties daargelaten, sloeg het boek in als een bom. Het werd een succes in binnen- en buitenland; de foto's van Van der Elsen hadden een aantrekkingskracht die niet te ontkennen viel. Hij toonde de wereld een kant van Parijs die men nog nooit had gezien, van

---

<sup>150</sup> Berghmans 2010 (zie noot 122), pag. 596.

<sup>151</sup> Berghmans 2010 (zie noot 122), pag. 597.

<sup>152</sup> Berghmans 2010 (zie noot 122), pag. 596.

jongeren die buiten de maatschappij een rauw leven leidde, vol met seks, drugs en alcohol. Maar hij gaf wel een geïdealiseerde versie van deze wereld<sup>153</sup>; de armoede en wanhoop waarin veel van deze mensen leefden, blijft onzichtbaar. Van der Elskens bewondering voor deze jongeren is duidelijk aan zijn foto's af te lezen; hij toont ze niet als zielige figuren, maar als mensen met een bepaalde arrogantie en trots<sup>154</sup>. De zwoele en melancholische sfeer van de beelden valt niet te ontkennen. Het wekt een verlangen bij de lezer op om zelf bij de groep *bohémiens* te willen horen.

### 3.5 Het legendarische fotoboek

Kunnen we na de analyse van het boek stellen dat *Een liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés* voldoet aan de eisen die gesteld worden aan een uitmuntend fotoboek en zijn plek binnen de fotoboekenhistorie verdient? Er kan hier niet anders geantwoord worden dan ja. Alle elementen zijn immers aanwezig. De foto's zelf hebben een filmische en melancholische uitstraling en als losse beelden aan de muur zouden ze niet kun kracht en kwaliteit verliezen. Het boek is echter zo opgebouwd dat je niet meer naar de individuele foto's kijkt, maar het verhaal wat er verteld wordt. Ze hebben hun individuele fotokarakter verloren en zijn onderhevig geworden aan het verhaal. Er is uitgebreid nagedacht over de lay-out van het boek en de manier waarop het beeld, zetsel en wit zich tegen elkaar verhouden. Het levert een design op met een filmische uitstraling en die op een vloeiende manier loopt. Er is geen enkel moment in het narratief van het boek te vinden waar je als lezer het boek weg zou willen leggen.

Wat zeer opmerkelijk is aan *Een liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés* is dat het een bepaalde sfeer heeft die maar weinig door de slijtsproten van de tijd is aangetast<sup>155</sup>. De beelden van de melancholische zijn in de 21<sup>ste</sup> eeuw aanzienlijk minder choquerend dan men ze vond in de jaren vijftig, maar is het is nog steeds, meer dan een halve eeuw nadat het is verschenen, een zeer leesbaar en indrukwekkend grafisch kunstwerk. De vijftigerjaren *ennui* van de jongeren van Saint Germain is nog altijd voelbaar en verbazend genoeg ook hoogst herkenbaar. Dit is het kenmerk van een goed fotoboek: het kan de tand des tijds doorstaan en jaren nadat het verschenen is nog even indrukwekkend zijn.

---

<sup>153</sup> Berghmans 2010 (zie noot 122), pag. 597.

<sup>154</sup> Idem.

<sup>155</sup> Berghmans 2010 (zie noot 122), pag. 602.

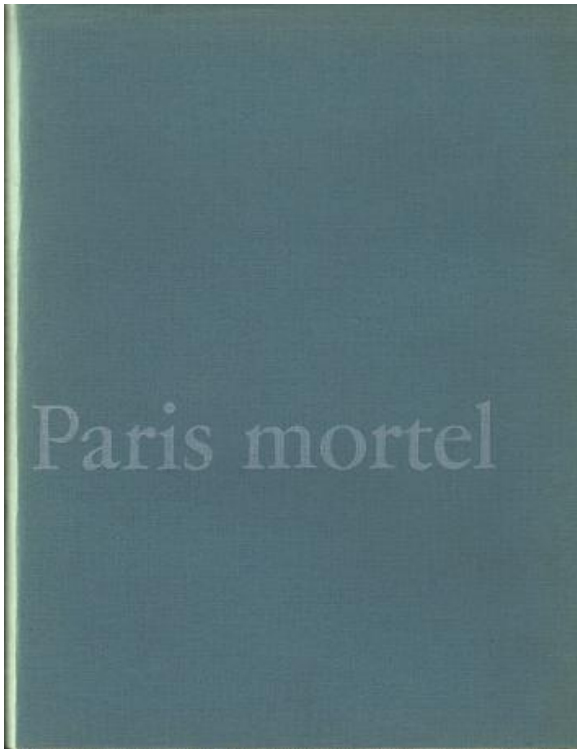
*Een liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés* heeft Van der Elsen een plaats gegeven in geschiedenisboeken tussen grootheden als William Klein (1928) en Robert Frank (1924)<sup>156</sup>, die zich met hun boeken *New York* (1956) en *Les Américains* (1958) hadden gepresenteerd als de belangrijkste fotografische vertegenwoordigers van de Beat-generatie. Van der Elsen kan gezien worden als een van de belangrijkste exponenten van dezelfde generatie in Europa. Daarnaast is de invloed die *Een liefdesgeschiedenis* heeft gehad op latere generaties, wat terug te zien is in boeken als *The Ballad of Sexual Dependancy* van Nan Goldin, *Tulsa* van Larry Clark en een groot aantal boeken van Nobuyoshi Araki (1940)<sup>157</sup>, van onschatbare waarde geweest. Ook als oorsprong van het genre van de beeldroman heeft het zijn plek in de fotoboekgeschiedenis meer dan verdiend. Van der Elsen en Jurriaan Schrofer namen zich voor op een cruciaal moment in de ontwikkeling van het Nederlandse fotoboek om het medium opnieuw uit te vinden. Ze maakten van iets dat vooral gezien werd als een commercieel product een instrument van zelfexpressie: een *kunstwerk*.

---

<sup>156</sup> Berghmans 2010 (zie noot 122), pag. 596.

<sup>157</sup> Badger, Parr 2004 (zie noot 131), pag. 245.

#### 4. *Paris Mortel*



Afbeelding 19.

Johan van der Keuken (1936-2002), *Paris Mortel* (1963)

Grafische vormgeving:	Marinus H. van Raalte
Beeldredactie:	Johan van der Keuken
Uitgever:	Uitgeverij C. de Boer, Hilversum
Oplage:	1000
Drukker:	DEBO diepdruk, Hilversum
Band en omslag:	Linnen band met stofomslag en Japanse binding
Afmeting:	28,7 x 22 cm
Aantal foto's:	65 zwart-witfoto's



*Paris Mortel* (zie afbeelding 19) is het laatste uit het trio fotoboeken. Hoewel Johan van der Keuken halverwege de jaren vijftig de kranten haalde met de publicatie van zijn fotoboek *Wij zijn 17*, was *Paris Mortel* slechts een relatiegeschenk dat werd uitgebracht door zijn uitgever in een oplage van duizend. Over de jaren heen is het echter een van de meest gewilde fotoboeken voor verzamelaars geworden en wordt gezien als een van de belangrijkste werken die over de stad is verschenen. In dit hoofdstuk zal het ontstaan van het boek worden besproken en wordt getoond hoe een relatiegeschenk een van de meest geliefde (en de meest begeerde) fotoboeken kan worden.

#### 4.1 Impopulaire visie op de jeugd

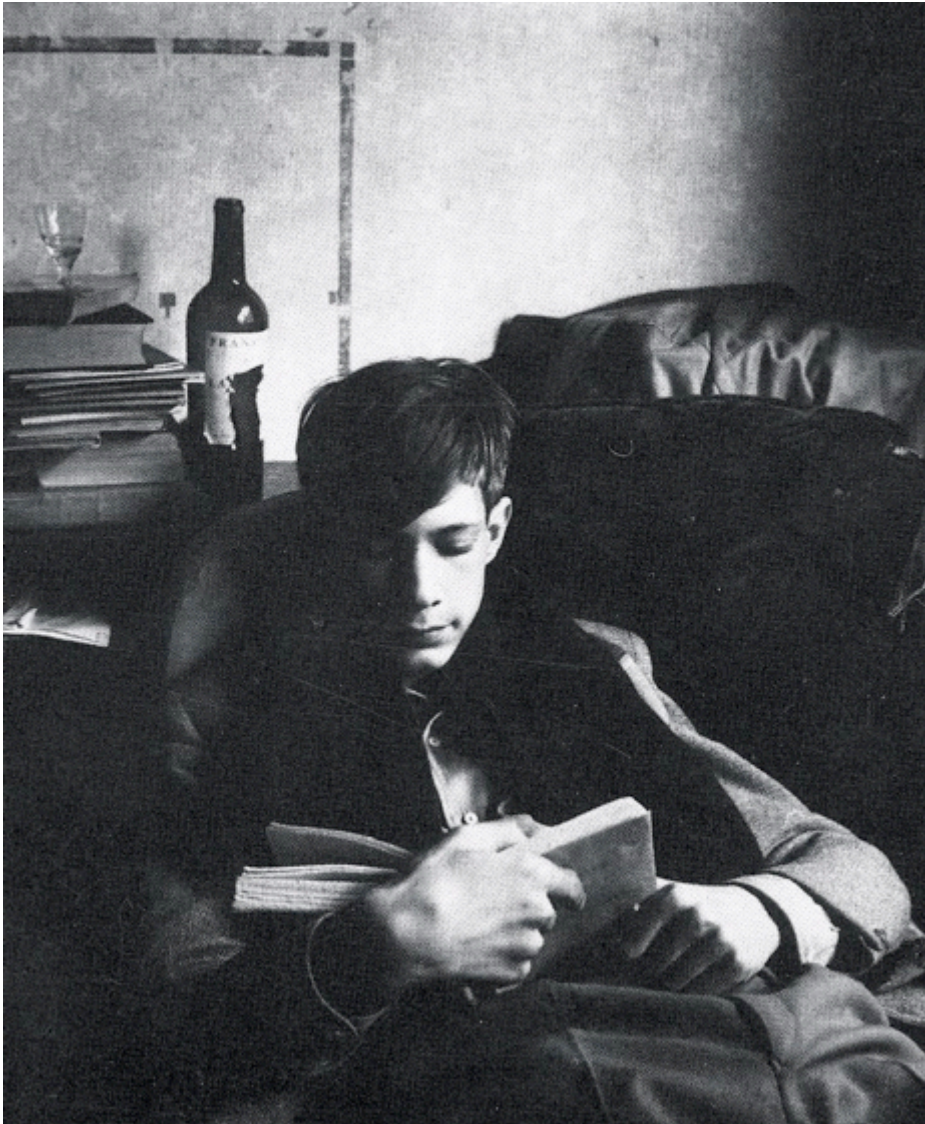
Nog voordat Ed van der Elsen in 1956 de Nederlandse goegemeente op zijn grondvesten deed schudden met *Een liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés*, haalde Johan van der Keuken de voorpagina's van de Nederlandse dagbladen met zijn boek *Wij zijn 17* (1955). Het boek bevatte portretten van de vrienden van Van der Keuken die eigenlijk niks meer deden dan wat rondhangen, uit het raam staren, boeken lezen (zie afbeelding 20) en roken. Het boek had een inleiding van de bekende schrijver Simon Carmiggelt (1918-1987) en werd met veel bombarie gepresenteerd in een televisie-interview met de jonge fotograaf en zijn vrienden<sup>158</sup>. Het boek sloeg in als een bom en veroorzaakte felle reacties bij het publiek en critici. Ze schrokken van de zwaarmoedigheid van de tieners en in de media waarschuwden ze voor dit 'verderfelijke'<sup>159</sup> fotoboek. Een opvoedkundige zei: 'Hoe mal, hoe aanstellerig, hoe eenzijdig! We moesten meelij met ze hebben!'<sup>160</sup>. Als reactie op het boek verscheen zelfs *Wij zijn ook zeventien* van Louis Drent (1918-2002), gevuld met foto's van katholieke scholieren die fris en vrolijk waren en braaf hun huiswerk deden.

De reden waarom er zo heftig en negatief werd gereageerd op *Wij zijn 17* was omdat (net zoals bij *Een liefdesgeschiedenis*) het boek niet binnen het tijdsbeeld van de wederopbouw paste. Jongeren moesten fris, vrolijk en optimistisch zijn, blij met de moderne en welvarende maatschappij waar hun ouders zo hard voor hadden gewerkt. Van der Keuken en zijn vrienden voelden zich echter gevangen in de onderdrukking van de jaren vijftig. Ze bevonden zich op het onzekere moment van hun leven wanneer de jeugd achter zich werd gelaten en de eerste stappen in het leven als volwassene gezet moesten worden. Zij

<sup>158</sup> Boom 1989 (zie noot 98), pag. 57.

<sup>159</sup> K. Duking, 'Wij zijn 17', in: F. Gierstberg, R. Suermondt (red.), *Het Nederlandse fotoboek: Een thematische selectie, na 1945*, Rotterdam, 2012, pag. 46.

<sup>160</sup> Idem.



Afbeelding 20.

voelden zich niet blij of levenslustig en voelden zich niet passen in het keurslijf van de maatschappij in de jaren vijftig. De zwaarmoedigheid en lusteloosheid die deze jongeren voelden wist Van der Keuken perfect te vangen in *Wij zijn 17*.<sup>161</sup> Het talent van Van der Keuken, die zelf ook pas 17 was toen het boek verscheen, was al vroeg ontdekt.

Van der Keuken bevestigde zijn ongelooflijke talent als fotoboekenmaker in zijn tweede boek *Achter Glas* (1957). De lusteloosheid en onzekerheid van de jeugd waren hier weer het

---

<sup>161</sup> Badger, Parr 2004 (zie noot 131), pag. 244.

onderwerp, maar werden nu in de vorm van een beeldroman gegoten<sup>162</sup>, het nieuwe genre dat was geïntroduceerd door Ed van der Elsen en Jurriaan Schrofer. Het boek, met tekst van Remco Campert (1929), beschrijft de gedachten van de twee zusjes Georgette en Yvon, die niet meer doen dan dagdromend uit het raam staren en proberen te bedenken wat ze nu weer eens moesten gaan doen; naar een feestje of toch maar gaan wandelen met die leuke jongen? De teksten van Campert gecombineerd met de foto's van Van der Keuken beschrijven perfect de twijfel en onzekerheid die gepaard gaan met de overgang van jeugd naar volwassenheid<sup>163</sup>.

#### 4.2 De inspirerende desillusie van Parijs

Van der Keuken had op jonge leeftijd veel succes ge oogst als fotograaf, maar film begon zijn voornaamste belangstelling te krijgen. Hij raakte meer geïnteresseerd in de samenhang van beelden en in de werking van opeenvolgende beelden dan in de kracht van een individuele foto<sup>164</sup>. Hij studeerde van 1956 tot 1958 aan Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC)<sup>165</sup> in Parijs om het vak als filmer te leren.

Maar Parijs bleek niet wat Van der Keuken in gedachte had. De technische en vakgerichte opleiding beviel hem niet.<sup>166</sup> Bovendien trof hij bij aankomst in de lichtstad niet het vrolijke Parijs van Jesse of de melancholische bohemiens van Van der Elsen. Net als de rest van Europa verkeerde Frankrijk in een staat van onzekerheid en angst onder de druk

---

<sup>162</sup> R. Suermondt, 'Achter Glas', in: F. Gierstberg, R. Suermondt (red.), *Het Nederlandse fotoboek: Een thematische selectie, na 1945*, Rotterdam, 2012, pag. 50.

<sup>163</sup> Idem.

<sup>164</sup> H. Hoeneveld, C.A.A. Steeman (red.), 'Het Nederlandse Fotoboek' in: H. Hoeneveld, C.A.A. Steeman (red.) *Foto '86*, tent. cat., Amsterdam, 1986, pag. 81.

<sup>165</sup> R. Suermondt, 'Paris Mortel', in: F. Gierstberg, R. Suermondt (red.), *Het Nederlandse fotoboek: Een thematische selectie, na 1945*, Rotterdam, 2012, pag. 170.

<sup>166</sup> Idem.



Afbeelding 21.

van de Koude Oorlog. Er was een opstand gaande in hun belangrijkste kolonie Algerije en regeringen volgden elkaar in hoog tempo op.<sup>167</sup> Het leidde tot een grimmige sfeer op de straten. Van der Keuken kreeg de ambitie om een fotoboek te maken in de traditie van Brassai (1899-1984)<sup>168</sup>, die met *Paris de Nuit* (1933) een van de meest legendarische fotoboeken over Parijs had gemaakt. Hij begon de stad vast te leggen, maar hij koos er bewust voor om de meer toeristische gebieden links te laten liggen<sup>169</sup>. De omgeving van Gare de l'Est, Canal Saint-Martin, de metro en de beroemde begraafplaats Père Lachaise werden zijn onderwerp. Het resulteerde in donkere en neerslachtige foto's, die een rauw en eerlijk beeld geven van de stad.

---

<sup>167</sup> Badger, Parr 2004 (zie noot 131) pag. 248.

<sup>168</sup> Suermondt 2012 (zie noot 165), pag. 170.

<sup>169</sup> Idem.

### 4.3 Parijs en *New York*

Van der Keuken ging aan de slag om van deze beelden een dummy te maken voor een boek. De grootste inspiratiebron bij het maakproces waren experimentele jazzmuziek en het meesterlijke fotoboek *New York* van de Amerikaanse fotograaf William Klein<sup>170</sup>, dat uitkwam in 1956. *New York* was een van de eerste voorbeelden van *stream-of-consciousness* fotografie, een stroming uit de Verenigde Staten die hevig was beïnvloed door de *Beat*-beweging. De fotograaf was niet meer op zoek naar het ene beeld, maar was er op uit om zijn persoonlijke ervaring en gevoelens zo goed mogelijk uit te beelden met talloze beelden, die hoogst informeel en subjectief waren (zie afbeelding 21).<sup>171</sup> Net zoals alle andere kunstvormen die in deze periode in New York ontstonden, ging het om het proces; het proces van foto's maken en het proces om van deze foto's een indrukwekkend en verrassend statement te maken. Deze soort fotografie werd gezien als uitermate ongeschikt voor tentoonstellingsmuren, maar daarentegen perfect voor een fotoboek.<sup>172</sup>

*New York* bestond uit rauwe straatbeelden, met een lay-out geïnspireerd door jazz en bebopmuziek. Van der Keuken wilde eenzelfde soort fotoboek maken. Hij maakte een eerste dummy die zeer wild en experimenteel was en kreeg daarop geen respons van uitgevers<sup>173</sup>. Pas vier versies en vijf jaar later ontstond er een ontwerp waar de uiteindelijke uitgever van het boek, C. de Boer jr., tevreden over was. Bij het samenstellingsproces van de eerste twee versies van het boek experimenteerde Van der

---

<sup>170</sup> Suermondt 2012 (zie noot 165), pag. 170.

<sup>171</sup> Badger, Parr 2004 (zie noot 131), pag. 233.

<sup>172</sup> Idem.

<sup>173</sup> Suermondt 2012 (zie noot 165), pag. 170.



Afbeelding 22.

Keuken met de “willekeurige” techniek die Klein ook gebruikte voor zijn boek. Hij gooide de foto’s op de grond te gooien om ze zo spontaan een verhaal te laten vormen.<sup>174</sup> Deze ontwerpen waren te radicaal voor veel uitgeverijen. Voor de definitieve versie moest Van der Keuken het boek tot zijn essentie terugbrengen, iets wat hij zelf omschreef als “...een poging [...] uit iets onafzienbaars een zo scherpe selectie van beelden te maken, dat je even de gewaarwording krijgt van een totaalbeeld”.<sup>175</sup> De uitgeverij gaf het boek uiteindelijk uit als een relatiegeschenk met een schamele oplage van duizend exemplaren.

Van der Keuken had het ongeluk dat hij zijn boek wilde uitbrengen in een periode waarin er een einde leek te komen aan de hoogtijdagen van het naoorlogse Nederlandse documentaire fotoboek. Televisie won het definitief als dominerend communicatiemiddel en het werd voor veel fotografen bijna onmogelijk om hun boeken uitgebracht te krijgen. Zelfs Ed van der Elsen, die met zijn fotoboeken internationaal succes had verkregen, moest een aantal jaren van

---

<sup>174</sup> Badger, Parr 2004 (zie noot 131), pag. 248.

<sup>175</sup> Hoeneveld, Steeman 1986 (zie noot 164), pag. 81.

uitgever naar uitgever leuren voordat hij zijn boek *Sweet Life* in 1966 eindelijk kon uitbrengen en dit werd ook alleen maar mogelijk door er een internationale coproductie van te maken.<sup>176</sup>

#### 4.4 De onsterfelijke stad sterfelijk gemaakt

*Paris Mortel* is uiteindelijk een indrukwekkende verbeelding geworden van een jonge fotograaf die wordt geconfronteerd met de massaliteit en de troosteloosheid van een grote wereldstad en die met zijn camera probeert zijn greep op de situatie te krijgen.<sup>177</sup> Door het hele boek heen is een ondertoon van eenzaamheid en verlatenheid te voelen. Het is duidelijk dat hij zich vervreemd voelde van zijn omgeving, anoniem opgaand in de grote massa.

Het boek is verdeeld in zes hoofdstukken. Het begint met de buitenwijken, die op de foto's Van der Keuken overkomen als kille, *unheimische* plekken. De toon voor de rest van het boek is gezet. Het volgende hoofdstuk richt zich op de metro (afbeelding 22). Grote groepen mensen razen in de beelden voorbij; men is gehaast en opgefokt. Niemand draagt een glimlach. Hierna volgen de mensen op straat, die niet veel opgewekter ogen dan de



Afbeelding 23.

<sup>176</sup> Suermond 2007 (zie noot 67), pag. 434.

<sup>177</sup> Suermond 1989 (zie noot 23), pag. 38.

metrogebruikers. In dit hoofdstuk zien we veel straatverkopers (afbeelding 23), voorbijgangers en clochards. Dan komt de stad bij avond. Opvallend is dat Van der Keuken geen enkele opname in een café of restaurant heeft genomen. We zien alleen de donkere straten, waar bijna geen mensen te vinden zijn. De eenzaamheid druipt van de beelden af. De romantiek van de avond van *Een liefdesgeschiedenis* is nergens te vinden. De nachtbeelden worden opgevolgd door een politiek getint hoofdstuk. Hierin wisselt Van der Keuken beelden van kinderen die spelen in vervallen gebouwen af met een demonstratie van extreemrechtse groeperingen. De sfeer van het boek wordt per hoofdstuk steeds grimmiger; het thema van de sterfelijkheid ('mortel') van Parijs wordt ons steeds duidelijker. Logischerwijs is de apotheose van het boek een registratie van de beroemde begraafplaats Père-Lachaise, met als laatste beeld een kat die schichtig wegschiet tussen de grafzerken. De mythe van de onsterfelijke verklaarde stad is hier voorgoed door Van der Keuken begraven.

De sfeer en het tempo van het boek zijn cineastisch, wat niet vreemd is gezien de interesse van Van der Keuken voor de samenhang van beelden en de opleiding die hij aan het volgen was aan de filmvakschool. Er zijn invloeden van Franse nouvelle vague-films te zien in de ongeposeerde foto's en de *stream-of-consciousness*-montage.<sup>178</sup> In dezelfde tijd als waarin hij de beelden van *Paris Mortel* fotografeerde, maakte Van der Keuken de korte film *Paris à l'aube* (1957). Hierin zien we een man in de vroege ochtend zich door de straten van Parijs bewegen, met in de achtergrond experimentele jazzmuziek. In het filmpje is een aantal scènes te herkennen uit *Paris Mortel*, zoals een overzichtsshot van een station (zie afbeelding 24). Hieruit blijkt dat de scheidslijn tussen film en fotografie voor Van der Keuken eigenlijk niet bestond. Wat het filmische effect van het boek versterkt, is dat de bijschriften van de foto's pas op het einde van het boek in een aparte bijlage staan. Het verhaal wordt in het boek louter met beelden verteld.

Naast het ontcrachten van de onsterfelijkheid van Parijs, doet Van der Keuken ook af aan het beeld van Parijs als monument of Parijs als filmset. Hij toont ons Parijs de arbeidersstad<sup>179</sup>: mensen op weg naar hun werk met de metro, een levensmiddelenverkoopster voor een wand vol conserven en bloemenverkopers op straat. Van der Keuken wilde commentaar geven op de complexe sociale verhoudingen die hij aantrof in Parijs: '...ik kreeg voor het eerst een beeld van de duidelijk sociale gelaagdheid

---

<sup>178</sup> Suermondt 2012 (zie noot 165), pag. 170.

<sup>179</sup> Badger, Parr 2004 (zie noot 131), pag. 249.





Afbeelding 24.

[...] en het gevoel van onmogelijkheid van het decor waarin mensen hun leven moesten slijten.”<sup>180</sup> We zien in het boek een clochard slapen op een metrorooster op straat met in de achtergrond fabrieken, mensen op weg naar hun werk met een grimas op hun gezicht en kinderen spelend in een vervallen gebouw. *Paris Mortel* doet hiermee denken aan een ander groots fotoboek over Parijs: *Moi Parizh* (1933), van de Russische schrijver, journalist en propagandist Ilya Ehrenburg (1891-1967). De foto's die Ehrenburg maakte met zijn Leica handcamera van het armoedige Parijse straatleven staan in scherp contrast met het romantische beeld van de lichtstad waar veel fotografen in vervallen<sup>181</sup>. Ehrenburg was ook een buitenstaander; hij woonde in 1933 al 25 jaar in Parijs<sup>182</sup>, dus hij keek niet meer door de roze bril van een toerist naar de stad en ook niet met de chauvinistische bril van een geboren en getogen Parijzenaar. Bovendien was hij niet echt fotograaf; hij werd vooral bekend als schrijver en journalist door zijn Bolsjewistische sentimenten en antifascistische artikelen<sup>183</sup>. Het boek, met een kaftontwerp en typografie van de befaamde Russische constructivist El Lissitzky (1890-1941), kan dan ook het beste gezien worden als een reportage van sociale misstanden in Parijs.

<sup>180</sup> Hoeneveld, Steeman 1986 (zie noot 164), pag. 81

<sup>181</sup> G. Badger, M. Parr, 'A Day in the Life: The Documentary Photobook in the 1930s', in: G. Badger, M. Parr, *The Photobook: A History. Volume I*, Londen, 2004, pag. 132.

<sup>182</sup> Anoniem, *My Paris*, <http://www.steidville.com/books/31-My-Paris.html>

<sup>183</sup> M. Weber, 'The Strange Life of Ilya Ehrenburg', *The Journal of Historical Review*, Winter 1988-1989, pag. 506.

Er zijn geen weidse blikken op de stad of mooie plaatjes van de architectuur. Ehrenburg heeft zich, als rascommunist, gericht op het vastleggen van het proletariaat<sup>184</sup>: de koop- en werkmannen, conciërges, mensen te voet op weg naar hun werk, maar ook ouderen, zwervers en dronkenlappen die hun roes uitslapen op de stoep. Ehrenburg en Van der Keuken behoren tot een van de weinige fotografen die door de façade van de mythe die Parijs heet hebben weten te prikken. Dat alleen al maakt van hun boeken een welkome afwisseling in de uitgebreide bibliografie over de stad.

De vorm waarin het boek verscheen verdient hier zeker een vermelding. Het boek is gebonden met een Japanse bindwijze; de gevouwen kant van de pagina is niet verborgen in de rug van het boek, maar komt aan de voorzijde van het boek en de open kant zit in de rug. Wanneer je *Paris Mortel* doorbladert, geeft het extra gewicht aan de pagina's en daarmee aan de ervaring van het fotoboek als geheel.

#### 4.5 Van relatiegeschenk tot verzamelobject

Achteraf gezien is de keuze van de uitgeverij om maar duizend exemplaren uit te brengen voor de status van het boek als verzamelobject een briljante zet geweest. Het is nu een van de meest gewilde fotoboeken ter wereld en er worden op het internet astronomische bedragen voor gevraagd; het absolute minimum bedrag ligt rond de 900 euro<sup>185</sup>, maar de meeste verkopers vragen rond de 3000 euro<sup>186</sup>. Vergelijk deze prijzen eens met wat er wordt betaald voor *Een liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés*, een boek bij zijn eerste druk al een oplage van 10.000 exemplaren had<sup>187</sup>: gemiddeld 550 euro<sup>188</sup>. De gebonden versie van *Vrouwen van Parijs* uit 1954 kan al gekocht worden voor 12 euro<sup>189</sup> en de paperbackvariant uit 1956 kan

---

<sup>184</sup> Badger, Parr 2004 (zie noot 181), pag. 132.

<sup>185</sup> Aangeboden op Abebooks.com, 6 augustus 2012:

[http://www.abebooks.com/servlet/BookDetailsPL?bi=8216521215&xbf=b3MtcWctdWJ6cg\\_\\_\\_%2F98773210301655752300&afn\\_sr=para&para\\_l=0](http://www.abebooks.com/servlet/BookDetailsPL?bi=8216521215&xbf=b3MtcWctdWJ6cg___%2F98773210301655752300&afn_sr=para&para_l=0)

<sup>186</sup> Aangeboden op Biblio.com, 6 augustus 2012:

<http://www.biblio.com/details.php?dcx=510738777&aid=bkfnr>

<sup>187</sup> T. Berghmans, 'Een liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés', in: F. Gierstberg, R. Suermond (red.), *Het Nederlandse fotoboek: Een thematische selectie, na 1945*, 2012, pag. 48.

<sup>188</sup> Prijzen met elkaar vergeleken op Bookfinder.com, 6 augustus 2012:

[http://www.bookfinder.com/search/?ac=sl&st=sl&ref=bf\\_s2\\_a1\\_t1\\_1&qi=NfNbwIArYVKVYvKHhMLtdDlzNQ\\_7179850163\\_1:3:677&bq=author%3Ded%2520van%2520der%2520elsken%26title%3Dliefdesgeschiedenis%2520in%2520saint%2520germain%2520des%2520pres](http://www.bookfinder.com/search/?ac=sl&st=sl&ref=bf_s2_a1_t1_1&qi=NfNbwIArYVKVYvKHhMLtdDlzNQ_7179850163_1:3:677&bq=author%3Ded%2520van%2520der%2520elsken%26title%3Dliefdesgeschiedenis%2520in%2520saint%2520germain%2520des%2520pres)

<sup>189</sup> Aangeboden op Abebooks.com, 6 augustus 2012:

<http://www.abebooks.com/servlet/BookDetailsPL?bi=198860191>

voor het schamele bedrag van €1,50<sup>190</sup> worden verkregen. De oplage van *Vrouwen van Parijs* is onbekend, maar we weten dat sowieso de fotopocket tot de bestverkopende van 1956 behoorde. De zeldzaamheid van *Paris Mortel* maakt het alleen nog maar meer gewild onder verzamelaars. Het is nuttig om te vermelden dat *Paris Mortel* niet uniek is in zijn soort; er zijn meer fotoboeken die in kleine oplages uitgebracht werden en in eerste instantie weinig opzien baarden, om later tot de meest begeerde boeken te horen. De eerder genoemde boeken van Ed Ruscha zijn hier een voorbeeld van. Ook sommige bedrijfsfotoboeken, een genre dat grotendeels bestaat uit relatiegeschenken, worden tot de meesterwerken van de fotoboeken gerekend, zoals *50 jaar Bruynzeel 1897-1947* uit 1947 van Carel Blazer (1911-1980) en Eva Besnyö (1910-2003) dat alom wordt geprezen<sup>191</sup> voor zijn innovatieve design en de hoge kwaliteit van de foto's.

De status van *Paris Mortel* als gewild verzamelobject is niet alleen te danken aan zijn schaarste. De combinatie van foto's van hoge kwaliteit, een lay-out die een vloeiend en cineastisch geheel van de beelden maakt en een onderwerp dat nog steeds een grote mate van interesse oproept bij een lezerspubliek, maakt dat we kunnen stellen dat *Paris Mortel* aan alle eisen voldoet die worden gesteld aan een excellent fotoboek. Liefhebbers van fotografie en fotoboeken hebben de kwaliteit van dit boek niet kunnen ontkennen en hebben ervoor gezorgd dat het een cultstatus heeft verkregen. Gerry Badger en Martin Parr wijdde in *The Photobook: A History. Volume I* in 2004 een volle spread aan het boek; volgens hen is het boek een uniek meesterwerk en hoort het thuis op de lange lijst van klassiekers die over Parijs zijn verschenen. Ze noemen Van der Keuken een van de beste fotografen van de naoorlogse Europese generatie, samen met Ed van der Elsken, Christer Strömholm (1918-2002) en Robert Frank. *Paris Mortel* kan bovendien gezien worden als vroeg voorbeeld van de vorm die het fotoboek in latere jaren aan zou nemen: het fotoboek als autonome expressie.

*Paris Mortel* is een boek dat zijn plek in fotoboekenhistorie heeft verdiend met zijn cineastische ontwerp en zijn rauwe beelden van een stad die in onzekerheid en angst verkeert. Opmerkelijk is dat het boek, net zoals *Een liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés*, bijna vijftig jaar na verschijning nog steeds een zeer leesbaar en hoogst indrukwekkend grafisch kunstwerk is. Van der Keuken toont ons een stad in beroering, waar het klassensysteem de

---

<sup>190</sup> Aangeboden op Biblio.com, 6 augustus 2012:  
<http://www.biblio.com/details.php?dcx=113594240&aid=bkfndr>

<sup>191</sup> Zie: G. Badger, M. Parr, *The Photobook: A History. Volume II*, 2006 en F. Gierstberg en R. Suermond, *Het Nederlandse fotoboek: een thematische selectie na 1945*, 2012.

klooft tussen arm en rijk groot houdt en waar men vooral ontevreden is. Achteraf gezien is het boek een voorafschaduwning van de massale straatrellen en studentendemonstraties die zouden plaatsvinden in mei 1968. Tegelijkertijd is het een zeer persoonlijk verhaal van een eenling die wordt geconfronteerd met de massaliteit en troosteloosheid van een wereldstad.<sup>192</sup> Johan van der Keuken heeft met *Paris Mortel* de Parijse mythe, die Jesse en Van der Elsen ons eerder voorspiegelden, voorgoed begraven. In zijn Parijs is het optimisme van *Vrouwen van Parijs* nergens terug te zien en ook de dromerige ondertoon van *Een liefdesgeschiedenis* krijgt bij Van der Keuken geen plek. De mythe van het romantische en onsterfelijke Parijs heeft van Van der Keuken de doodssteek gekregen.

---

<sup>192</sup> Suermondt 2012 (zie noot 165), pag. 170.

## Conclusie

Aan het begin van deze thesis, stelde ik de vraag waarom de boeken over Parijs van Ed van der Elsken en Johan van der Keuken tot hoogtepunten uit de fotoboekengeschiedenis worden gerekend, terwijl het boek van Nico Jesse, die hetzelfde onderwerp had en ongeveer rond dezelfde tijd verscheen als de twee andere boeken en indertijd een internationale bestseller was, niet eenzelfde status had verkregen. Om antwoord te geven op deze vraag moest er eerst een definitie van een fotoboek gemaakt worden en wat nou precies een excellent fotoboek onderscheidt van de rest. De beste definitie van een fotoboek is het beste zo te omschrijven: een autonoom kunstwerk, waarin de fotobeelden hun individuele betekenis verliezen en door hun communicatie over en weer binnen het boek samen een geheel gaan vormen. Een werkelijk uitmuntend fotoboek is een zeldzaam iets; het is een boek waarin alle elementen kloppen. Ten eerste zijn de foto's van hoge kwaliteit. Daarnaast moet de verhouding tussen het beeld, zetsel en wit op de pagina's precies kloppen. Tevens moet de lay-out op een manier zijn vormgegeven dat het een prettig tempo en dynamiek geeft aan het verhaal dat de foto's in het boek moeten vertellen. Bovendien moet het boek een onderwerp hebben dat niet alleen nu, maar ook over vijftig jaar of honderd jaar als interessant wordt bevonden. Wat uiteindelijk het allerbelangrijkste element van een succesvol fotoboek is, is dat het boven alles een *kunstwerk* moet zijn.

Voldoen *Vrouwen van Parijs*, *Een liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés* en *Paris Mortel* aan deze eisen? De analyse van *Vrouwen van Parijs* heeft duidelijk gemaakt dat het boek niet alle kenmerken heeft van een uitmuntende uitgave. De foto's zijn aardig, maar niet van uitzonderlijke kwaliteit, vooral technisch gezien. De grafische vormgeving van het boek zorgt voor een filmisch effect, maar wringt op sommige plekken. Het boek kan daarmee niet opboksen tegen *Een liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés* en *Paris Mortel*, die tot de zeldzame 'perfecte' fotoboeken gerekend kunnen worden. Uit de analyse van beide boeken blijkt dat ze allebei foto's bevatten van hoge kwaliteit, een innovatieve, cineastische lay-out hebben en een zeer boeiend narratief dat de lezer vasthoudt gedurende het hele boek.

Moet *Vrouwen van Parijs* daarmee meteen afgeschreven worden als fotoboek van enige waarde? Dat doet het boek te weinig eer aan; hoewel het misschien geen excellent fotoboek is, sprak het de mensen indertijd zeer aan, gezien de verschillende drukken en buitenlandse

edities van het boek. Als voorbeeld van de optimistisch humanistische documentaire stijl, die de belangrijkste stroming was in de naoorlogse Nederlandse fotografie, heeft het zeker waarde. In de tweede helft van de jaren vijftig werd Jesse verguisd voor zijn 'kritiekloze' registratie van de werkelijkheid, maar *Vrouwen van Parijs* geeft een fijn, vrolijk beeld van de stad dat niet per definitie verkeerd is. Jesse was van een oudere generatie dan Van der Elsken en Van der Keuken. Hij zag de noodzaak niet om tegen het establishment in te gaan met zijn werk. Hij wilde gewoon de mens in zijn natuurlijke omgeving vastleggen op een respectvolle manier, niet meer, niet minder. Daarmee bleef hij echter wel aan de oppervlakte steken; het ware Parijs blijft voor ons verborgen in zijn boek. Hij toont ons de mythe van deze stad waar de Nederlanders, en Jesse zelf ook, graag in wilden geloven.

De visie van Jesse op Parijs was er uiteindelijk een die niet vernieuwend genoeg was, ook al liet hij de meer pikante trekken van de stad zien. Hij borduurde voort op het beeld van de Franse hoofdstad dat al bestond in de foto's van Cas Oorthuys, Robert Doisneau en André Kertész. Van der Elsken en Van der Keuken, als echte bewoners van de stad, keken verder dan het Parijs van de elegante dames, de Champs-Élysées en de Arc de Triomphe en lieten hun persoonlijke kijk op de stad zien. Van der Elsken wilde, in een tijd waarin de meeste fotoboeken die geproduceerd werden in het teken stonden van de wederopbouw, het eens over iets anders hebben. Hij had lak aan de algemeen aanvaarde regels van de fotografie en van de maatschappij. Zijn boek is niet zomaar een verzameling mooie, melancholische beelden van een groep mensen, maar een uitdrukking van het naoorlogse existentialistische klimaat. Van der Keuken trof toen hij naar Parijs verhuisde niet de optimistische stad van Jesse aan of de romantiek van Saint Germain die Van der Elsken toonde. Hij werd geconfronteerd met de massaliteit en troesteloosheid van een wereldstad die in beroering was en probeerde met zijn camera grip op de situatie te krijgen. De eenzaamheid en verlatenheid die hij voelde, is duidelijk te lezen in de foto's in *Paris Mortel*. Hij liet niets van de Parijse mythe heel.

Wat uiteindelijk de voornaamste reden is dat *Een liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés* en *Paris Mortel* tot cultboeken en belangrijke onderdelen van de fotoboekgeschiedenis maakte, is dat het echte auteursprojecten van Van der Elsken en Van der Keuken zijn. Jesse had geen ambities om zelf een fotoboek met zijn eigen visie van Parijs te maken; hij werkte simpelweg in opdracht van een uitgeverij die een commercieel product wilde zien. Van der Elsken daarentegen wilde een ander soort fotoboek neerzetten dan ooit eerder was verschenen en daarmee het medium een andere richting in duwen. Hij zocht samen met grafisch vormgever

Jurriaan Schrofer de grenzen tussen feit, fictie, film en fotografie op in *Een liefdesgeschiedenis* en kwam daarmee tot een nieuw genre: de beeldroman. De bijdrage die daarmee is geleverd aan de fotografie- en fotoboekhistorie, is van onschatbare waarde. Van der Keuken wilde met *Paris Mortel* een 'groot' fotoboek maken en liet zich inspireren door William Klein en zijn *stream-of-consciousness* meesterwerk *New York*. Hij zocht net als Van der Elsen de grens tussen film en fotografie op en vatte zijn rauwe en persoonlijke zicht op Parijs in een cineastische lay-out. Hij was een samen met Ilya Ehrenburg een van de weinige fotografen die zich niet liet verblinden door de schoonheid van de stad. Hij toonde een Parijs dat niet van de bourgeoisie was, maar van de arbeider.

Van der Elsen en Van der Keuken moesten beide vechten om hun werk gepubliceerd te krijgen en veel concessies doen in hun vormgeving en beeldkeuze. Het maakt het uiteindelijke resultaat alleen nog maar meer indrukwekkend; zelfs met tegenwerking van hun uitgeverijen, wisten ze allebei een kunstwerk neer te zetten die de manier waarop we naar Parijs kijken hebben veranderd. Dat is uiteindelijk wat een goed fotoboek moet zijn: een *kunstwerk* die de manier waarop je de wereld kijkt veranderd.

Nu we weten welke factoren hebben bijgedragen aan de status van *Een liefdesgeschiedenis* en *Paris Mortel*, betekent het niet dat we nooit anders zullen gaan kijken naar deze boeken. Door te kijken naar de ontwikkeling van de status van fotografie en naar de ontwikkeling van het fotoboek van marginaal aspect van de fotogeschiedenis tot waardevol verzamelobject, ontdekken we dat niets zo veranderlijk is als fotografie. Wie weet dat over een aantal jaar de herwaardering van Jesse zo ver gevorderd is dat *Vrouwen van Parijs* dan wel gerekend wordt tot een van de hoogtepunten van de naoorlogse fotoboeken. De tijd zal ons het leren.

### **Suggesties voor verder onderzoek**

Het fotoboek is een medium dat pas de laatste jaren serieus onderzocht en besproken wordt. Veel aspecten van het fotoboek zijn nog onontgonnen gebied. Het zou bijvoorbeeld interessant zijn om meer fotoboeken met hetzelfde onderwerp met elkaar te vergelijken; hoe is de ene fotograaf tot die visie gekomen en de andere fotograaf tot een andere? Ook zou het nuttig zijn om de relatie tussen de status van fotografie en de ontwikkeling van het fotoboek meer uitgebreid te exploreren. Wat nog ontbreekt van Ed van der Elsen en Johan van der Keuken is een goed overzicht van alle boeken die ze gemaakt hebben en waar de ontwikkeling van hun

oeuvre goed in besproken wordt. Met de nog steeds toenemende interesse in het fotoboek, zou het waardevol zijn om dit beter in kaart te brengen.



## Bronnen

Aarsman, H., *De fotodetective*, 2012

Badger, G., Parr, M., 'A Day in the Life: The Documentary Photobook in the 1930s', in:  
Badger, G., Parr, M., *The Photobook: A History. Volume I*, Londen, 2004, pag. 116-145.

Badger, G., Parr, M., 'Introduction: The Photobook: Between the Novel and Film', in:  
Badger, G., Parr, M. *The Photobook: A History. Volume I*, Londen, 2004, pag. 6-11.

Badger, G., Parr, M., 'The Indecisive Moment: 'The Stream-of-Consciousness Photobook, in:  
Badger, G., Parr, M., *The Photobook: A History. Volume I*, Londen, 2004, pag. 232-265.

Badger, G., Parr, M., 'Memory and Reconstruction: The Postwar European Photobook',  
Badger, G., Parr, M., *The Photobook: A History, Volume I*, Londen, 2004, pag. 186-231.

Badger, G., Parr, M., 'Topography and Travel: The First Photobooks', in Badger, G.,  
Parr, M., *The Photobook: A History. Volume I*, Londen, 2004, pag. 12-33

Badger, G., Parr, M., *The Photobook: A History. Volume II*, Londen, 2006

Barthes, R., *La Chambre Claire*, Parijs, 1980

Batchen, G., (red.), *Photography Degree Zero: Reflections on Roland Barthes's Camera  
Lucida*, Boston, 2009

Berghmans, T., 'Het maken van een fotoboek. Over Ed van der Elsken's Een  
liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés', in: Swinnen, J., (red.), *Anders zichtbaar:  
Zingeving en humanisering in de beeldcultuur*, Brussel, 2010

Berghmans, T., 'Een liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés', in: F. Gierstberg, R.  
Suermondt (red.), *Het Nederlandse fotoboek: Een thematische selectie, na 1945*, 2012,  
pag. 48.

Boom, M., (red.), *Foto in omslag. Het Nederlandse documentaire fotoboek na 1945*, Amsterdam, 1989

Boom, M., 'Oorlog en vrede: Thema en waardering van het fotoboek na 1945', in M. Boom (red.), *Foto in omslag: Het Nederlandse documentaire fotoboek na 1945*, Amsterdam, 1989, pag. 48-65.

Cotton, C., *The Photograph as Contemporary Art*, London, 2004

Duking, K. 'Wij zijn 17', in: F. Gierstberg, R. Suermondt (red.), *Het Nederlandse fotoboek: Een thematische selectie, na 1945*, Rotterdam, 2012, pag. 46.

Van der Elsken, E., *Een liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés*, Amsterdam, 1956

Van der Elsken, E., *Parijs! Foto's 1950-1954*, Amsterdam, 1981

Felten, S., 'De fotografie zal ik nu dienen', in Bool, F., (red.), *Nico Jesse 1911-1976*, 2003, pag. 74-111

Fried, M., *Why Photography Matters As Art As Never Before*, New Haven, 2008

Gierstberg, F., Suermondt, R., 'Introductie', in: *Het Nederlandse fotoboek: Een thematische selectie, na 1945*, Rotterdam, 2012, pag. 6-9.

Gierstberg, F., 'Nico Jesse', in: Van Sinderen, W., *Fotografen in Nederland: een anthologie 1852-2002*, Amsterdam, 2002, pag. 170.

Gierstberg, F., 'Vanuit het heden naar het verleden. De fotografie in Nederland in de periode 1990-2006.', in Bool . F, e.a. (red.) *Dutch Eyes: Nieuwe geschiedenis van de fotografie in Nederland*, Amsterdam, 2007, pag. 12-46.

Gierstberg, F., Suermondt, R., 'Magie van de stad. Van city branding tot grootstedelijk scenario', in: F. Gierstberg, R. Suermondt, *Het Nederlandse Fotoboek: Een thematische selectie, na 1945*, Rotterdam, 2012, pag. 156-187.

- Gierstberg, F., Suermondt, R., 'Wegen naar morgen: Van industriële naar netwerksamenleving', in: Gierstberg, F., Suermondt, R., *Het Nederlandse fotoboek: Een thematische selectie, na 1945*, Rotterdam, 2012, pag. 76-109
- Den Hartog Jager, H., 'Luie schilders; De armoede van de hedendaagse fotografie', *NRC Handelsblad*, bijlage CS, 26 september 2003, pag. 3.
- Hoeneveld, H., Steeman, C.A.A., (red.), 'Het Nederlandse Fotoboek' in: H. Hoeneveld, C.A.A. Steeman (red.) *Foto '86*, tent. cat., Amsterdam, 1986, pag. 79-81
- Huiskes, L., 'Nico Jesse's betekenis als fotograaf', in: *De wereld van Jesse: fotografie Ameide, Tienhoven 1945-1955*, uitgave bij tent. Ameide (Sionkerk), 2005, pag. 11-14
- Jesse, N., *Vrouwen van Parijs*, Utrecht, 1956
- Van der Keuken, J., *Paris Mortel*, Hilversum, 1963
- Ribbens, A., "'De verzamelaars zijn in de war'. Fotoboeken. Handelaren en liefhebbers betalen steeds grotere bedragen', *NRC Handelsblad*, 9 november 2007, pag. 19
- Rice, S., 'When objects dream', in Roth, A., (red.), *The Book of 101 Books: Seminal Photographic books of the 20<sup>th</sup> Century*, New York, 2001, pag. 3-20.
- Roth, A. (red.), *The Book of 101 Books: Seminal photographic books of the twentieth century*, New York, 2001
- Smallenburg, S., "'Fotografen willen schilderijtje spelen'", *NRC Handelsblad*, 26 februari 2009
- Sontag, S., *On Photography*, New York, 1977
- Suermondt, R., 'Van documentaire plaatwerk naar kunstenaarsboek', in M. Boom (red.), *Foto in Omslag. Het Nederlandse documentaire fotoboek na 1945*, Amsterdam, 1989, pag. 12-47
- Suermondt, R., 'Achter Glas', in: Gierstberg, F., Suermondt, R., (red.), *Het Nederlandse fotoboek: Een thematische selectie, na 1945*, Rotterdam, 2012, pag. 50

Suermondt, R. 'Cas Oorthuys en de Contact Foto- en Reis-Pockets', De Jong, J., Mulder, T., Suermondt, R., *Cas Oorthuys, onderweg: Europa 1945-1965*, Amsterdam, 2001, pag. 9-20

Suermondt, R. 'Het fotoboek als medium', in: Suermondt, R., *Fotoboek!*, reader AKV St. Joost Breda, 2006, pag. 1

Suermondt, R. 'Een liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés. Cultboek van Ed van der Elsken herdrukt.', in: Suermondt, R., *Fotoboek!*, reader AKV/St. Joost Breda, 2006, pag. 20-23

Suermondt, R., 'Beeld, zetsel, wit: het fotoboek als grafisch kunstwerk' in: Bool, F., e.a. (red.), *Dutch Eyes: Nieuwe geschiedenis van de fotografie in Nederland*, Amsterdam, 2007, pag. 426-443

Suermondt, R., 'De beeldroman', in: Bool, F., e.a. (red.), *Dutch Eyes: Nieuwe geschiedenis van de Nederlandse Fotografie*, Amsterdam, 2007, pag. 456-457

Suermondt, R., 'Uitgeverij Contact', in: Bool, F., e.a. (red.), *Dutch Eyes. Een nieuwe geschiedenis van de fotografie in Nederland*, Amsterdam, 2007, pag. 431-432

Suermondt, R., Thijssen, M., 'Het fotoboek na de Tweede Wereldoorlog', in: Bool, F., e.a. (red.), *Dutch Eyes: Nieuwe geschiedenis van de fotografie in Nederland*, Amsterdam, 2007, pag. 426

Suermondt, R., 'Bonjour Paris 1951', in: Gierstberg, F., Suermondt, R., *Het Nederlandse fotoboek: Een thematische selectie, na 1945*, 2012, pag. 164

Suermondt, R., 'Paris Mortel', in: Gierstberg, F., Suermondt, R., (red.), *Het Nederlandse fotoboek: Een thematische selectie, na 1945*, Rotterdam, 2012, pag. 170

Thijssen, M., 'Het bedrijfsfotoboek', in: Bool, F., e.a. (red.), *Dutch Eyes: Nieuwe geschiedenis van de fotografie in Nederland*, Amsterdam, 2007, pag. 449-456

Weber, M., 'The Strange Life of Ilya Ehrenburg', *The Journal of Historical Review*, Winter 1988-1989, pag. 506

#### Internet:

Anoniem, *My Paris*, <http://www.steidlville.com/books/31-My-Paris.html>

Adamson, N., 'Photo-Eye: New Photobook Acquisitions in Special Collections', *Echoes from the Vault: A Blog from the Special Collections of the University from St. Andrews*, [www.standrewsrarebooks.wordpress.com](http://www.standrewsrarebooks.wordpress.com), 15 maart 2012

Dewar, A., 'Photobooks – affordable collectibles that are soaring in value', [www.guardian.co.uk](http://www.guardian.co.uk), 22 juli 2011

O'Hagan, S., 'Saatchi captures the confusion of contemporary photography', [www.guardian.co.uk](http://www.guardian.co.uk), 9 mei 2012

## Afbeeldingen

- Afbeelding voorpagina: Ed van der Elsken, *Portret met sigaret (Vali Myers)*, Parijs 1950-1954. Beeld uit *Een liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés*. Afbeelding eigendom van Billyjane.tumblr.com.
- Afbeelding 1: Omslag van Edward Steichen's, *The Family of Man*, 1955. Zwart-wit fotografische beelden op papier. Gebonden hardcover. Privécollectie. Afbeelding eigendom van The Museum of Modern Art, New York.
- Afbeelding 2: Ed Ruscha, *Every Building on Sunset Strip*, 1966. Gevouwen paperback. Zwart-wit fotografische beelden op papier. Gesloten 18,0 x 14,2 cm, uitgevouwen 18,0 x 750 cm. Afbeelding eigendom Art Gallery NSW, Sydney.
- Afbeelding 3: Ralph Eugene Meatyard, *Lucybell Crater & her good, good Mertonian friend Lucybell Crater*, 1970-72. Vintage gelatinezilverdruk. 19,3 x 19,3 cm. Beeld uit het boek *The Family Album of Lucybell Crater*. Afbeelding eigendom Fraenkel Gallery, San Francisco.
- Afbeelding 4: Spread uit *The Lost Pictures* (1998) van Alexander Honory. Paperback met zwarte linnen band. 13,4 x 9 cm. Afbeelding eigendom van Between the Books.com.
- Afbeelding 5: Desiree Dolron, *Xteriors VIII*, 2001. Kodak Endura print. 116 x 175 cm. Afbeelding eigendom Desiree Dolron.
- Afbeelding 6: Henry Fox Talbot, *A view of the Boulevards of Paris*, uit het fotoboek *The Pencil of Nature* (1844). Afbeelding publiek eigendom Verenigde Staten.
- Afbeelding 7: Omslag van de fotopocket *Vrouwen van Parijs* uit 1956 van Nico Jesse. Gebonden paperback met 125 zwart-wit koperdiepdrukafbeeldingen. 17,5 x 11 cm. 182 pagina's. Afbeelding eigendom Eastbound29.com.
- Afbeelding 8: Nico Jesse, *Anouk Aimée in cabaret La Rose Rouge*, 1954, beeld uit *Vrouwen van Parijs*, 1954. Afbeelding eigendom van Nederlands Fotomuseum Rotterdam.

- Afbeelding 9: Nico Jesse, *Twee dames op de Boulevard St. Michel, Parijs*, 1954, beeld uit *Vrouwen van Parijs*, 1954. Afbeelding eigendom van Nederlands Fotomuseum Rotterdam.
- Afbeelding 10: Spread in de Japanse editie van *Vrouwen van Parijs*; Nico Jesse, *Pari no Onna*, genaaide hardcover, 21,5 x 15 cm, 113 zwart-wit foto's, 158 pagina's, Tokyo, Kinokuniya Shoten, 1959. Afbeelding eigendom van A Japanese Book.com.
- Afbeelding 11: Spread in de fotopocket *Vrouwen van Parijs*, Uitgeverij A.W. Bruna & Zoon, Utrecht, 1956. Afbeelding eigendom auteur.
- Afbeelding 12: Spread uit *La Banlieue de Paris* van Robert Doisneau. Hardcover met stofomslag, 23,3 x 17, 2 cm, 130 zwart-wit foto's, 196 pagina's, Pierre Seghers, Parijs, 1949.
- Afbeelding 13: Omslag van Ed van der Elsken's *Een liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés*. Hardcover, gebonden in een zwarte linnen band met omslag, 27 x 20 cm, 216 zwart-witfoto's, 213 pagina's, Amsterdam, De Bezige Bij, 1956. Afbeelding eigendom van Antiqbooks.nl.
- Afbeelding 14: E. van der Elsken (1925-1990), *Zelfportret Parijs*, 1950-54. Afbeelding eigendom Fotografie.nl.
- Afbeelding 15: Spread uit Ed van der Elsken's *Een liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1956. Afbeelding eigendom Nederlands Fotomuseum Rotterdam.
- Afbeelding 16: Spread uit Ed van der Elsken's *Een liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1956. Afbeelding eigendom Nederlands Fotomuseum Rotterdam.
- Afbeelding 17: Spread uit Ed van der Elsken's *Een liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1956. Afbeelding eigendom Nederlands Fotomuseum Rotterdam.

- Afbeelding 18: Spread uit Ed van der Elsken's *Een liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1956. Afbeelding eigendom Nederlands Fotomuseum Rotterdam.
- Afbeelding 19: Stofomslag van Johan van der Keuken's *Paris Mortel*. Linnen band met stofomslag, 28,7 x 22 cm, 65 zwart-wit foto's, Hilversum, Uitgeverij C. de Boer, 1956. Afbeelding eigendom Antiqbooks.nl.
- Afbeelding 20: Beeld uit *Wij zijn 17* van Johan van der Keuken. Softcover, 24 x 16 cm, 29 zwart-wit foto's, 64 pagina's, Uitgeverij C.A.J. van Dishoeck, Bussum, 1955. Afbeelding eigendom Huub Mous.nl.
- Afbeelding 21: Beeld uit William Klein's *Life Is Good & Good for You in New York*. Hardcover met stofomslag, 27,5 x 21, 5 cm, 180 zwart-wit foto's, 194 pagina's, Editions du Seuil, Parijs, 1956. Afbeelding eigendom Americansuburbx.com
- Afbeelding 22: Beeld uit Johan van der Keuken's *Paris Mortel*, Uitgeverij C. de Boer, Hilversum, 1963. Afbeelding eigendom The Red List.fr.
- Afbeelding 23: Spread uit Johan van der Keuken's *Paris Mortel*, Uitgeverij C. de Boer, Hilversum, 1963. Afbeelding eigendom St. Andrews Rare Books.wordpress.com
- Afbeelding 24: Videostill van *Paris à l'aube* (1957) van Johan van der Keuken. Bron Youtube.com.