



**Universiteit
Leiden**
The Netherlands

Untitled

Heuvel, M.E.N. van den; Lem, G.A.C. van der; Ommen, K. van; Tilanus, L.; Vrolijk, A.J.M.; Wamar, G.

Citation

Heuvel, M. E. N. van den, Lem, G. A. C. van der, Ommen, K. van, Tilanus, L., Vrolijk, A. J. M., & Wamar, G. (2010). *Untitled* (Vol. 8). Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/15761>

Version: Not Applicable (or Unknown)
License: [Leiden University Non-exclusive license](#)
Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/15761>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).



In dit nummer

Hendrik Kerstens en de 'schaduwzijde van puurheid' » 1

Photo-journalism as art: Emmy Andriessse and the 'rhetoric of surrealism' » 5

Wilhelm Martin en de Leidse collectie reproductiefotografie » 10

Fotografie en fysische antropologie: Rudolf Martin » 12

Oudheidkundigen en fotografen » 14

De oplettende kijker: Breukel goes Breitner » 16

Van de redactie

Van 23 januari tot en met 18 april, vindt in Fotomuseum Den Haag een tentoonstelling plaats van meer dan 150 foto's en objecten uit de fotocollectie van de van de UB Leiden. Wat begon als bescheiden hommage aan Ingeborg Leijzerzapf, conservator van de fotocollectie van 1972 tot 2007, groeide uit tot een overzichtstentoonstelling van acht zalen met een Engelstalig boek, als markering van een belangrijk jaar in de fotografie geschiedenis. In 2010 wordt er namelijk in Nederland honderd jaar museaal fotografie gecollecteerd. Ook deze oudste collectionerings-geschiedenis ligt besloten in de fotocollectie van de Universiteit Leiden. Ter gelegenheid van dit historische moment vindt een programma van lezingen, presentaties en een symposium plaats.

Hendrik Kerstens en de 'schaduwzijde van puurheid'

Maartje van den Heuvel (conservator fotografie, Bijzondere Collecties, Universiteitsbibliotheek Leiden)

De fotocollectie van de Bijzondere Collecties van de Universiteit Leiden heeft een speciale schenkingsovereenkomst gesloten met de Amsterdamse fotograaf Hendrik Kerstens. Van alle portretten van zijn dochter, waarvan een aantal inmiddels wereldberoemd is, schenkt hij één exemplaar als hoogwaardige inkjet van 50 x 40 cm aan de fotocollectie van de Leidse Bijzondere Collecties. Zo ontstaat een



Foto Hendrik Kerstens, *Lampshade*, juli 2008, inkjet print, 50 x 40 cm, inv. nr. PK-F-2009-0108



Foto Hendrik Kerstens, *Bathing Cap*, maart 1992, inkjet print, 50 x 40 cm, inv. nr. PK-F-2009-0079

schaduwcollectie van zijn hele oeuvre, voor wat betreft de portretten van zijn dochter. De enige die eveneens een dergelijke schaduwcollectie krijgt, is Paula, de dochter zelf.

Van wijnimporteur tot fotograaf

Het verhaal van de fotograaf Hendrik Kerstens is in zijn eenvoud van een grote schoonheid. Rond zijn veertigste levensjaar zette Hendrik Kerstens zijn bloeiende praktijk als wijnimporteur terzijde om zich als autodidact aan een meer creatief beroep te wijden: dat van fotograaf. Al enkele jaren fotografeerde hij toen regelmatig zijn dochter Paula. Het krijgen van een kind had grote indruk op hem gemaakt, door de daarmee gepaard gaande gevoelens van liefde, verantwoordelijkheid en kwetsbaarheid. Zijn fotografie had als vanzelfsprekend steeds zijn dochter tot onderwerp. Naar eigen zeggen bestonden zijn eerste tien jaar Paula fotograferen uit 'staren': staren naar haar

schoonheid en haar ontwikkeling.

De foto's komen bijna altijd met weinig middelen in het eigen huis in de Amsterdamse wijk de Pijp tot stand, met daglicht dat door het raam de kamer binnenvalt. Er is geen studio met uitgebreide manipulatiemiddelen, alleen een camera met groot formaat negatief en wat wisselende achtergrondschermen. Kerstens gebruikt hooguit één flitslamp met diffuus licht. Attributen en kledingstukken of hoofddeksels komen uit de huiselijke omgeving. Pas recentelijk betreft Kerstens ook het landschap in zijn foto's, fotografeert hij buiten en krijgt hij ook wel een opdracht van een externe opdrachtgever zoals de *New York Times*. In de loop der tijd werden de foto's een product van het gezin Kerstens. Moeder Anneke, een visagiste, legde zich toe op de styling en de make-up. Hoe ouder Paula werd (ten tijde van het verschijnen van dit artikel is ze tweeëntwintig), des te meer inbreng had ook zij als model in het uiteindelijke beeld. Tegenwoordig staat in de huiskamer ook een zware Apple computer en Epson printer. Kerstens gebruikt de computer echter niet om te manipuleren of te creëren. Hooguit corrigeert hij ermee, vergelijkbaar met het donkere-kamerwerk of de 'retouche' van de fotograaf in het tijdperk van de analoge fotografie.

De schaduwzijde van puurheid

Het tot stand brengen van een foto noemt Kerstens een proces van elimineren: het elimineren van steeds meer verbeeldings- of stijlelementen om tot een kern te komen.

Zijn sober realisme herkent Kerstens wel als noords. Hij spreekt over de 'schaduwzijde van puurheid' die hij in zijn portretten zoekt en die hij ook ziet in het werk van de Vlaamse primitieven. Deze verwantschap zat echter niet van het begin af aan bewust in zijn werk. Twaalf jaar geleden, toen Paula tien was, merkte iemand anders dit op. Kerstens zag in die tijd in Berlijn ook het 'Portret van een jong meisje' uit circa 1470 van Petrus Christus. Hij voelde de verwantschap en is de Vlaamse primitieven nader gaan bestuderen. Zonder dat deze inspiratie tot een dictaat leidt, speelt Kerstens met elementen en de sfeer uit het werk van deze schilders en geeft deze een eigentijdse invulling.

Associatie met Vlaamse primitieven en Vermeer

Inmiddels worden de foto's van Hendrik Kerstens op monumentale formaten zoals 1,5 x 1 meter over de hele wereld voor hoge prijzen verhandeld. De weinig ideali-



Foto Hendrik Kerstens, *Bag*, november 2007, inkjet print, 50 x 40 cm, inv. nr. PK-F-2009-0101

serende directheid van zijn portretten wordt in verband gebracht met een Noord-Europese traditie van portretschilderkunst. Behalve met de Vlaamse Primitieven wordt Kerstens werk regelmatig geassocieerd met dat van Johannes Vermeer. De foto *Bag* (2006) eindigde in 2007 als één van de laatste drie genomineerde werken voor de jaarlijkse National Portrait Prize van de National

Portrait Gallery in Londen. Het werk *Napkin* (2009) verspreidde zich over de Verenigde Staten als boegbeeld van *Dutch Seen*, de tentoonstelling samengesteld door FOAM (Fotografiemuseum Amsterdam) van hedendaagse Nederlandse fotografie in het kader van de Henry Hudson 400 activiteiten; de herdenking van 400 jaar betrekkingen tussen Nederland en de Verenigde Staten.



Foto Hendrik Kerstens, *Pimp Up Towel*, maart 2006, inkjet print, 50 x 40 cm, inv. nr. PK-F-2009-0094

In Fotomuseum Den Haag is voor het eerst een compleet overzicht te zien van alle portretten die Hendrik Kerstens samen met zijn vrouw Anneke van hun dochter Paula maakte. Op zaterdagmiddag 27 maart om 14.30 uur zal Hendrik Kerstens in de Leeszaal Bijzondere Collecties in de Universiteitsbibliotheek Leiden aan de Witte Singel een demonstratie geven van het maken van een portret. Zie voor het complete programma van activiteiten naar aanleiding van de tentoonstelling in Fotomuseum Den Haag www.fmdh.nl of www.bibliotheek.leidenuniv.nl/nieuws/fotografie.html

Kerstens' fotografie past op meer manieren prachtig in de Leidse fotocollectie. Ze is een curieuze en eigentijdse mengvorm van familiefotografie, portretfotografie en geënceneerde fotografie die bewust een dialoog met tradities uit de schilderkunst aangaat: drie zaken die vanouds sterk vertegenwoordigd zijn de fotocollectie van de Bijzondere Collecties van de Universiteit Leiden.

Photo-journalism as art: Emmy Andriessse and the 'rhetoric of surrealism'

Assimina Kaniari (Department of Art History, University of Oxford and Scaliger Fellow 2009), with thanks to Kasper Van Ommen of the Scaliger Institute, the staff of Leiden University Library and staff of the Department of Documentation and Research of the Stedelijk Museum, Amsterdam.

Boy covered in Snow

The status of photo-journalism emergent in the late 30s and prominent in the 50s in Europe and the Netherlands remains a dubious one in the long histories of modernism addressing experimentation across a broad spectrum of media. Its rhetoric of realism, still meaningful to us, has often acted in a tautological sense as the key context of interpretation. Much of this photography however formed part of a broader network of avant-garde ideas that after 1936 embrace, in addition to Bauhaus influences – concerned with technique and the expression of reality as texture in photography –, also surrealist ideals and definitions of reality constituted by art. Emmy Andriessse's portrait of a *Boy covered in Snow* from the Collection of Leiden University Library charts this gradual shift, from a notion of realism in twentieth century photography almost exclusively inspired by Bauhaus principles, to one that embraces 'the rhetoric of surrealism' as a context that, not only represents realism in post 1937 Dutch photography, but also the very medium of photo-journalism as art form.

Andriessse's early experimentation with Bauhaus principles (evident in a Bauhaus inspired photogram kept at the collection of Leiden University Library¹) and with the rendering of reality as the effect of light on matter – an interest that leads in her early work to a close attention to the idea of surface captured against varieties of textures – is present also in the image of the boy of 1938, captured in crisp detail against the contrasting effect of the snow on his face and clothes. At the same time, far from being a static study in technique, the image was produced as part of a series, with the intention of dissemination and publication, very much in the tradition of photo-journalism.

Andriessse's first important project in photo-journalism is her 1937 reportage *On the Jordaen* which appeared in the 'foto '37' exhibition curated by Eva Besnyö and assisted by Andriessse, at the time nearly completing her student training. In this project Andriessse set forth the language that in the example of her later work in the Van Gogh album takes explicitly the characteristics of what may be termed as the 'rhetoric of surrealism' in twentieth century photo-journalism. Unlike 'reality' in the context of Bauhaus inspired New Photography and Andriessse's student days, in her later work, and the work that begins with her 1937 reportage

On the Jordaen and ends with the Van Gogh album, reality moves away from a particular focus on surface and texture. The object of photographic realism increasingly overlaps with the photographic subject itself, as in the example of the *Girl from Arles* of 1952 from the Van Gogh album where the object of Andriessse's realism, as the title suggests, overlaps with the subject of her photography: the girl being captured by the lens.

This aspiration to express reality in a self proclaimed unmediated way, in Andriessse's photography that appeared in the posthumously published album, the *World of Van Gogh*, is accompanied by a rhetoric that aims at re-presenting Andriessse's work from a medium of recording into an autonomous and modern form of art. Her photography in the book is described as anti-documentary and images seem devoid of any intention to describe.

On the contrary, they appear as pretexts for free association, creative thinking and a kind of imagining that goes beyond the testimony provided by material reality captured via the photographic lens. "It was neither her nor our intention to make of the book a documentary work"; "the photographs have not been taken with a view to enabling the art lover or technical expert to see at a glance that this was reality and this was how Van Gogh portrayed it", the editors assert.² Rather than the work being a "report in the usual sense of the word", Andriessse "wanted to interpret it through her own free associations rather than dutiful registration", they add³, suggesting that, these values are demanded from the viewer when confronted with Andriessse's work: "While some photos – aided by quotations... establish so obvious a connection... other will make some demand on his flair for detection, his imagination, on the liveliness of his powers of association".⁴

In charting what he called the influence of the surrealist movement in Europe, in the 'Limits not frontiers of surrealism', Breton signalled 1936 as the moment where this influence had arrived at a peak in Europe via the London exhibition on surrealism. "The international Surrealist Exhibition held in London in the month of June 1936", he wrote, "was only a prelude to further manifestations of the activity of a surrealist group which is now formed in England and which is working in close connection with those of other countries", adding that, "that exhibition marked the highest point in the graph of influence of our movement, a graph which has risen with ever increasing rapidity during recent years."⁵ The ability to construct new

1 Photogram. 1940 ca. Collection of Leiden University Library EAC.587.II Andr.

2 W. Jos de Gruyter, 'Introduction', E. Andriessse and W. J. de Gruyter, *The World of Van Gogh* (The Hague, 1953;1990), pp. 6-39, p.7.

3 W. J. de Gruyter, 'Introduction', p.9.

4 Ibid.

5 A. Breton, 'Limits not frontier of Surrealism' In H. Read (ed.), *Surrealism* (London, 1936), pp. 93-116, p. 95



Boy covered in snow 1938 (Amsterdam contact album) Collection of Leiden University Library PK-F-A.00359/n

worlds and indeed worlds of imagination that up to the time of Seurat owed their primary elements to 'the world of objective vision' comprised, in turn, one of the powers of modernist art that emerged after the influence of the surrealist movement, according to Read. The way surrealism had achieved so, he argued, was by thinking about 'the physique

of art' as an instrument subordinate to the sovereign power of the imagination rather than an extension of physiological vision.⁶ To the idea of objective vision, Read juxtaposed the

⁶ H. Read, 'Introduction', In H. Read (ed.), *Surrealism* (London, 1936), pp.17-92, p. 63.

idea of personality evident in art in the form of a 'facture' as he called it.⁷

Andriess's first encounter with surrealism might as well be placed in 1937 and in the context of the exhibition 'foto' 37' in which she assisted photographer Eva Besnyö, who is known to have been influenced by surrealism. Andriess's contribution, the reportage on the former working class neighbourhood of Jordaan in Amsterdam, *On the Jordaan*, was displayed along pictures from the Spanish Civil war by John Fernhout and Carel Blazer and strongly recalls her later work on Van Gogh.⁸ In addition to the similarity in Andriess's 'facture' across these two projects, the poster that Andriess made for the show, as Flip Bool suggested, also illustrates such a transition from

an earlier and rather narrow preoccupation with technique to a more 'surreal' use⁹ or 'a new use of reality'.¹⁰ Surrealism, not only links our 'historically opaque' notion of photographic realism in post 1936 photo-journalism to the emergence of modernism, but it has also been instrumental in facilitating this turn in post-war Dutch photography.

7 H. Read, 'Introduction', p. 27.

8 H. Visser, 'Photographs: Emmy Andriess', In *Emmy Andriess 1914-1953* (Amsterdam, 2000), pp.17-52, p. 27.

9 F. Bool, 'Foto' 37', In F. Bool and K. Broos (eds.), *Fotografie in Nederland 1920-1940*, (The Hague 1979).

10 W. Schmalenbach, In E. Besnyo, C. Oorthys, C. Blazer, E. Andriess, *Photographie* (Amsterdam, 1952: Stedelijk Museum)⁸



Girl from Arles 1952 (Van Gogh contact album) Collection of Leiden University Library PK-F-EA 413





Foto George H. Breitner (1857-1923),
Baadster in wastobbe, ca. 1895,
ontwikkelgelatinezilverdruk
31.5 x 39.4 cm,
inv. nr. PK-F-GHB.078



'Het leren zien als hoofdzaak'

Wilhelm Martin en de Leidse collectie reproductiefotografie

Joke de Wolf (Promovendus Graduiertenkolleg Mediale Historiographien, universiteiten van Weimar, Erfurt en Jena en Scaliger fellow 2009)

Foto's in dienst van onderwijs

Met een beetje goede wil kun je stellen dat de Leidse Bijzondere Collecties al meer dan honderd jaar fotografie verzamelt in plaats van vijftig. Onder leiding van W. Martin, de eerste Leidse docent kunstgeschiedenis, verwierf het Prentenkabinet (later opgegaan in Bijzondere Collecties) namelijk al vanaf 1904 foto's van internationaal gerenommeerde fotografen. Niet vanwege de artistieke kwaliteiten van die foto's of interesse in de historie van het medium, maar omdat de fotografische reproducties leermiddelen waren voor het kunsthistorisch onderwijs. Na jarenlang gebruik, en later onbruik, in het Kunsthistorisch Instituut, is de collectie sinds kort volledig 'terug' bij de afdeling Bijzondere Collecties, en kunnen de foto's opnieuw op waarde worden geschat.



Wilhelm Martin (1876-1954), de eerste docent kunstgeschiedenis aan de Universiteit Leiden en gelijktijdig (onder-) directeur van het Mauritshuis in Den Haag, was de drijvende kracht achter de totstandkoming van de collectie. Dat blijkt uit zijn vele notities en verwijzingen naar zijn interesse voor de reproductiefotografie in de archieven van de Bijzondere Collecties.

Leren zien als hoofdzaak

Vanaf 1907 geeft Martin naast hoorcolleges ook 'Practische oefeningen in het Leidsch Prentenkabinet', waarbij de reproducties een grote rol spelen. 'Enkele malen in Februari en in Mei hield prof. Martin college in het Kabinet temidden der prenten en reproducties,' vermeldt het jaarverslag van 1907/08 van het Prentenkabinet. In dat jaar worden naast de 37 boeken en 386 tijdschriften maar liefst 320 reproductiefoto's aangekocht, 'photographieën naar oude schilderijen en beeldhouwwerken (ten behoeve van het onderwijs in de kunstgeschiedenis).' Martin noteerde zijn colleges in schriften, en gaf hierin specifiek aan welke reproducties en lichtbeelden (dia's) bij welke colleges getoond moesten worden. Ook de reden voor de confrontatie met de beelden beargumenteerde hij: 'Het *leren zien* moet de hoofdzaak zijn van alle onderricht in kunstgeschiedenis en dit *leren zien* kan, dunkt mij, niet anders geschieden, dan doordien men gewzen wordt op het *karakteristieke* van wat men begrijpen wil.' (cursivering W. Martin).

Een enveloppe, ingeplakt in het schrift 'Nederlandse schilderkunst', bevat een beeldend voorbeeld van dit 'leren zien': vijftien losse kaartjes met daarop in pen geschreven de naam van de kunstenaar, datering, plaats van het kunstwerk en de naam van de fotograaf – veelal Braun, de bekende reproductiefotograaf uit de Elzas. Boven het envelopje staat geschreven: 'Eerste les. (Hierbij tentoonstellen schildersportretten).'

Nu tegenwoordig een kleurenreproductie vaak met één druk op de knop te krijgen is, kan conservering van de in totaal drieduizend zwartwit-foto's overbodig lijken. Maar behoud van de verzameling is wel degelijk van belang voor zowel de geschiedenis van de kunstgeschiedenis in Nederland – welke kunstwerken vonden Martin en zijn medewerkers in die beginperiode interessant? - als voor de kennis van de gefotografeerde kunstwerken, stadsgezichten en landschappen zelf; de foto's fungeren immers ook als historisch document. Daarnaast zijn de foto's van grote waarde voor de geschiedenis van de fotografie, de fotografen van de uitgeverijen van Braun, Hanfstaengl, Brogi, Anderson en Alinari, allen grote namen uit de fotografiegeschiedenis, leverden met hun werk een belangrijke bijdrage aan de beeldvorming en toegankelijkheid van kunst en de esthetische waardering van het landschap.

Iconclass

De collectie vertoont hiaten en beschadigingen als gevolg van het jarenlange gebruik. Bovendien is een deel van de collectie Nederlandse reproducties overgedragen aan het

RKD. Toch geeft de collectie ook nu nog een blik in het *musée imaginaire* waar de eerste Leidse studenten kunstgeschiedenis mee geconfronteerd werden. Welke kunstenaars, welke werken werden gekozen? Meer dan geschreven bronnen kunnen de foto's aan onderzoekers laten zien welke beelden honderd jaar geleden bestudeerd werden. Dankzij de nauwkeurige coderingen, waarschijnlijk aangebracht door Hans van de Waal, kan bovendien worden geanalyseerd in welke volgorde en met welk systeem de beelden behandeld werden. Van de Waal, die sinds 1935 directeur was geworden van het Prentenkabinet, zou later de drijvende kracht worden achter het wereldwijd gebruikte iconografische determinatiesysteem Iconclass, dat pas na zijn dood voltooid zou worden door zijn medewerkers. Niet geheel toevallig zou één van die medewerkers, Leendert Couprie, nog een inventaris maken voor de volledige collectie van Edizione Alinari op microfiche.

De fotocollectie bestaat voor de helft uit reproducties van schilderijen en fresco's. Er zijn tweehonderd zwart-witreproducties van Hollandse meesters uit het Rijksmuseum door zowel Brauns als Hanfstaengl. Daarnaast zijn er meer dan tweeduizend reproducties van Italiaanse schilder- en beeldhouwkunst, geordend op naam van de kunstenaar. Het grootste deel daarvan is uitgegeven door Edizione Alinari in Florence. Deze beroemde familieonderneming specialiseerde zich in zowel reproducties van Italiaanse kunst als in landschapsfotografie.

Met enkele mensfiguren ter stoffering

Ook die kerkinterieurs, gebouwen en landschappen kocht Martin aan, van zowel Alinari als andere fotografen. De landschappen dienden ter illustratie



(Ed. Alinari) P. L. N. 888, TERNI - La Cascata delle Marmore

Colofon

jaargang 8 — nummer 1

Omslag is een uitgave van de Universiteitsbibliotheek Leiden en het Scaliger Instituut.

De redactie bestaat uit Maartje van den Heuvel, Anton van der Lem, Kasper van Ommen, Loek Tilanus, Arnoud Vrolijk en Geert Warnar.

De eindredactie is in handen van Kasper van Ommen.

Redactieadres Omslag (secretariaat),
Postbus 9501, 2300 RA Leiden

Vormgeving TopicA, Antoinette Hanekuyk, Leiden

Druk Karstens, Leiden

ISSN 1572-0160

URL www.bibliotheek.leidenuniv.nl/locatieub/alumni.jsp

e-mail omslag@library.leidenuniv.nl

van de 'afhankelijkheid' van beeldhouwkunst en architectuur, zo schrijft Martin. Het zijn die (stads-)landschappen die voor de huidige toeschouwer wellicht nog het meest tot de verbeelding spreken: schilderachtige landschappen of stadsgezichten, vaak met enkele mensfiguren ter 'stoffering', en soms een overweldigend lege natuur, zoals de foto van de waterval bij Terni. Het zal geen toeval zijn geweest dat het een landschap was dat vaak door kunstenaars was gebruikt, reproducties die ongetwijfeld ook in de collectie te vinden waren.

Deze foto's brachten de eerste Leidse kunsthistorici in contact met kunstwerken en landschappen die ze onmogelijk gelijktijdig konden bestuderen. Het belang van dit contact, het leren zien, is nog steeds een van de belangrijkste pijlers van het kunsthistorisch onderwijs. Het is te hopen dat met de ontsluiting van de collectie ook deze bijzondere verzameling foto's weer volop bekeken zal worden – zij het, misschien, met een andere bril.

Fotografie en fysische antropologie: Rudolf Martin

Fenneke Sysling (Promovendus)
Faculteit Geschiedenis, vU Amsterdam)

In het voorjaar van 1897 vertrok de Duitse Rudolf Martin (1864-1925) van de universiteit van Zürich op reis om onderzoek te doen op het Maleisisch schiereiland. Hij zou later een beroemd fysisch antropoloog worden en was vooral geïnteresseerd in de afmetingen en andere lichamelijke kenmerken van de verschillende etnische groepen in het gebied. Het was zijn eerste en enige verre studiereis: de rest van zijn werk deed hij vanuit zijn studeerkamer, omringd door schedels en botten van de vreemde volken die hij bestudeerde. Het grootste deel van de foto's van Rudolf Martin in de Bijzondere Collecties van de Universiteit Leiden is door hem gemaakt op deze reis. We zien dan ook vele portretten van de verschillende volken die Martin op reis tegenkwam, zoals de Karen, de Selama en de Senoi.



Nogal wat bedenkingen

Fysisch antropologische foto's, indertijd onderdeel van het wetenschappelijke werk, vinden we vandaag de dag nogal bedenkelijk. Om mensen in de studeerkamer goed na te kunnen meten werden ze ontkleed, naast een meetlat gezet, soms met een arm omhoog, en gefotografeerd, en face en en profil. Uitdrukkelingsloos staarden sommigen in de camera, 'Visueel symbool van zelfingenomen, westers denken over de eigen beschaving in relatie tot die van anderen', aldus Linda Roodenburg in 2002 in *De bril van Anceaux. Volkenkundige fotografie vanaf 1860*. Ze lijken bij uitstek de ongelijke machtsverhouding aan te geven tussen de wetenschapper/koloniaal en zijn onderwerp/onderworpen.

Dergelijke foto's zijn er echter weinig in Martins reisfoto's. Er zijn veel portretten van mensen van voor en opzij, maar zij behouden hun waardigheid. Niemand van hen gaat uitgekleeft van top tot teen op de foto, de mannen en vrouwen houden hun kleren, kettingen of hoofdtooiën aan. Soms staan ze in kleine groepen, overduidelijk gevraagd om op een rij te gaan staan. En Martin liet zijn wetenschappelijke oog ook dwalen naar dingen van meer culturele aard: tempels, hutjes of mannen met neusfluitjes.

Een man van metingen

Misschien lukte het Martin niet de mensen er toe over te halen zich volledig en naakt te laten fotograferen. Maar daarnaast was Martin vooral een man van metingen. Hij had een antropometer meegenomen op reis, een schedelpasser en een schuifpasser om nauwkeurig allerlei maten van het menselijk lichaam op te meten. Metingen en zorgvuldige beschrijvingen waren voor hem de belangrijkste bron van kennis. De foto's waren noodzakelijk om de 'fijnste vormverhoudingen' weer te geven, en dienden dus meer ter illustratie dan om later nog maten van af te meten. Hij vond het maken van de foto's ook een van de onaangename dingen van de reis.

Na zijn reis publiceerde Martin een monumentale studie over het Maleisisch schiereiland, *Die Inlandstämme der Malayischen Halbinsel* (1905). In zijn boek beschreef Martin de volken die hij had ontmoet. Hij stelde er dat de Senoi en de Semang, de belangrijkste groepen van het gebied, geen 'kümmerformen [gedegeneerde vorm] der Menschheit' waren, zoals anderen blijkbaar beweerden. Miserabele types zag er je er wel, schreef hij, maar die heb je in ieder volk.

Het boek bleef blijkbaar niet onopgemerkt, want aan de universiteit van Zürich werd Martin al snel professor en directeur van het Antropologisch Instituut. Het werd zijn doel een standaard meetmethode voor antropologen te ontwikkelen, zodat alle metingen op elkaar aan konden sluiten en vergelijking van alle rassen beter mogelijk was. Zijn *Lehrbuch der Anthropologie* (1914) moest dat internationale



richtsnoer zijn. Inderdaad werden zijn methodes standaard voor velen die zich met de fysische antropologie gingen bezighouden, onder andere in Nederland waar hij een aantal bewonderaars had. Een aantal foto's uit de collectie zijn ook gebruikt in dit *Lehrbuch* en, zo lijkt het, voor colleges die Martin gaf. Dit zijn bijvoorbeeld foto's van schedels, gebitten, meetapparatuur en een antropoloog die laat zien hoe je een meting moet doen.

Rassenkunde van het Duitse volk

Na de Eerste Wereldoorlog werd Martin professor in München. Daar bleef hij als streng empirist zijn hele leven ijveren voor standaardisering en nauwkeurige metingen aan de mens. Hij was nooit gediend van de vermenging van wetenschap en politiek en wilde bijvoorbeeld niet meewerken aan een verzoek van zijn uitgever Lehmann om een populair boek over de rassenkunde van het Duitse volk te schrijven. Hij weigerde met als argument dat er te weinig feitenmateriaal voorhanden was. Na de oorlog was hij minder bezig met rassen uit verre landen, maar raakte hij geïnteresseerd in de (lichamelijke) gevolgen van de oorlog op de jonge generaties. Hij was bezig met studies naar de

schooljeugd van München toen hij in 1925 stierf.

Martin stierf nog voor de snelle opmars van het Nationaal Socialisme in Duitsland, en ontkwam zo zelf aan de vraag in hoeverre zijn boeken over raskenmerken pasten in de rassenleer van de nazi's. Martin's tweede vrouw zal deze vraag echter heel prangend gevoeld hebben. Stefanie Oppenheim werkte op Martin's Instituut, was gepromoveerd op apenschedels en had haar echtgenoot bijgestaan bij zijn antropologische werk, onder andere door een tweede uitgave van zijn *Lehrbuch* op zich te nemen. Ze was ook Joodse. In 1939 moest ze vluchten uit Duitsland en kwam naar Utrecht. Een deel van het materiaal van Martin wist ze mee te nemen, waaronder deze fotocollectie. Ondertussen werden Martins meetmethoden ook door de nazi's gebruikt. Martin's vrouw overleefde de oorlog in concentratiekamp Theresienstadt.



Foto's: drie van de glasnegatieven van de 'Collectie (fysische) antropologie en prehistorie' (UBL 099), afkomstig van de Stichting Nederlands Museum voor Anthropologie en Prehistorie, Bijzondere Collecties, Universiteitsbibliotheek Leiden.

Oudheidkundigen en fotografen

Tineke de Rooter (Docent geschiedenis van de fotografie/kunstnijverheid, Faculteit Geesteswetenschappen, Universiteit Leiden)

De collectie fotografie van het Prentenkabinet was nog maar acht jaar oud toen professor Van de Waal in juni 1961 naar Genève afreisde om daar te bieden op een van de eerste succesvolle veilingen met oude fotografie in Europa bij de boekhandelaar Nicolas Rauch. Naast een foto van de Franse fotograaf Vallou de Villeneuve uit de collectie Petiot-Groffier en twee papieren negatieven van Charles Nègre werd ook lot nr. 47 aangekocht dat in de catalogus omschreven stond als *Album de photographies d'un amateur anglais*.

Vroege Britse fotografie

In het album (inv.nr. PK-F-61.0935) bevinden zich 76 afbeeldingen van verschillende fotografen. Slechts een gedeelte heeft onderschriften, waardoor we weten wie de maker is en wat er is voorgesteld, soms zijn de opnamen ook gedateerd. Het grootste aantal blijkt van de hand van James Miln en van James Joseph Baron de Forrester te

zijn. De meeste foto's zijn zoutdrukken, een vroege techniek die vooral geassocieerd wordt met de Britse uitvinder van de fotografie W.H. Fox Talbot. Sommige beelden zijn ingekleurd en hoewel dat een geldende praktijk was om zoutdrukken voor verbleking te behoeden, doet de onbeholpen wijze waarop het hier is gebeurd, vermoeden dat de foto's in handen zijn gekomen van een jong kind. Over de herkomst van het album is niets overgeleverd. Bestudering van de context voelt soms alsof men als een detective van de oude stempel met een vergrootglas op zoek gaat naar aanwijzingen.

De eerste pagina opent met een portret van een man met een fles met chemicaliën en boeken, die te identificeren is als George Wilson (1818-1859), een Schotse chemicus die ook artikelen over fotografie heeft geschreven. Vele pagina's later staat nog een ander portret van hem. Dat aan hem deze prominente plaats is toegekend zal een reden gehad hebben, die voor ons nu verborgen is. Op de tweede pagina staat in pen geschreven 'Alex. Hay Miln. Woodhill. 1848.'

Het landgoed Woodhill in Forfarshire (Schotland) was in 1848 nog in het bezit van de vader van Alexander Hay Miln (?-1877). Na diens dood in 1857 kwam het in handen van zijn oudste zoon Alexander, die als erfgenaam van zijn moeders broer de naam Hay aan zijn eigen naam had toegevoegd. Hoewel veel foto's te dateren zijn tussen 1854 en 1857,



Joseph James Baron de Forrester, zonder titel (Herstmonceux, Sussex), z.d. zoutdruk.

moeten we aannemen dat hij al in 1848 begonnen is een album samen te stellen. Vier foto's van het landgoed Woodhill zijn er in opgenomen. Zij zijn gemaakt door James Miln (1819-1881), die na het overlijden van zijn broer Alexander Woodhill erfde. In totaal zijn veertien opnamen door hem gemaakt en heeft hij nog eens drie andere foto's afgedrukt. In het album staan bovendien een aantal portretten van James Miln.

Tussen Engeland en Portugal

Er zijn ruwweg vijf groepen afbeeldingen te onderscheiden: reproducties van kunstwerken, monumenten, landschappen, bomen en portretten. Veel fotografen toonden in de begintijd van de fotografie een voorliefde voor het afbeelden van ruïnes, kastelen en andere monumenten. Dat had onder meer te maken met het gegeven dat oudheidkunde in de negentiende eeuw dé hobby van de hogere klasse in Europa was, waarmee men zijn culturele belangstelling toonde.

Zo vindt men in het album drie opnamen van het kasteel Herstmonceux in Sussex, maar ook van monumenten in Portugal. Deze foto's zijn gemaakt door de Engelse amateurfotograaf James Joseph Baron de Forrester, die in 1856 tot fellow van de Society of Antiquaries werd gekozen. In 1831 was hij in Porto bij het porthuis van zijn oom gaan werken. Forrester is vooral bekend doordat hij gedetailleerde kaarten van het Dourodal tekende en uitgaf. In 1855 ontving hij hiervoor van de Portugese koning de titel Barão (baron). Een aantal van zijn landschappelijke foto's zijn vermoedelijk genomen tijdens zijn metingen langs de Douro.

Oude bomen als levende getuige van het verleden

Ook James Miln had oudheidkundige belangstelling. Dat blijkt onder meer uit het feit dat hij in 1859 tot lid van de Antiquarian Society in Edinburgh werd gekozen. In 1873 bezocht hij Bretagne waar hij een Romeinse villa met bijgebouwen opgroef. Hij was een uitstekend tekenaar en in 1877 publiceerde hij *Excavations at Carna, Brittany* waarin de plattegronden, de landschappen en de beeldjes



James Miln, Burnham Beeches near Windsor, z.d. zoutdruk.



Henry Francis, London 2 august 1855
(wsch. portret van James Miln), zoutdruk.

door hem getekend zijn. Het museum voor prehistorie in Carnac draagt tegenwoordig nog steeds zijn naam. In het album toont hij afgezien van een foto van de westgevel van de kathedraal van Rouen niet zozeer interesse voor stenen monumenten, als wel voor bomen zoals 'Spanish Chestnut, at Woodhill' of 'Burnham Beeches near Windsor' laten zien. Dat is niet zo vreemd als het lijkt: oude bomen werden gezien als levende getuigen van een ver verleden. Zo is Burnham Beeches een gebied dat al in het Domesday Book genoemd wordt. Daarnaast past het onderwerp in de esthetiek van de picturesque. Veel tekenaars, schilders en fotografen grijpen het afbeelden van bomen, met takken en bladeren ook aan om hun standpunt te tonen in de academische discussie tussen lijn of brede massa, tussen detail of contrasten tussen licht en donker.

Het Alex. Hay Miln album is door techniek en onderwerpskeuze daarmee een goed voorbeeld van de smaak van amateurfotografen en oudheidkundigen in de jaren vijftig van de negentiende eeuw.

Historische zoutdrukken zoals hier beschreven, zijn te kwetsbaar om langdurig tentoongesteld te worden. Op zaterdagmiddag 17 april om 14.30u zal fotohistorica Tineke de Ruiter op de Leeszaal Bijzondere Collecties in de UB Leiden bij hoge uitzondering en bij gedempt licht bezoekers een blik laten werpen in het album uit dit artikel, evenals in een map met extreem kwetsbare fotografische experimenten ('photogenic drawings') uit voorjaar 1839 door W.H. Fox Talbot, één van de uitvinders van de fotografie. Zie voor het complete activiteitenprogramma www.fmdh.nl of www.bibliotheek.leidenuniv.nl/nieuws/fotografie.html

De oplettende kijker

Breukel goes Breitner

Maartje van den Heuvel

De fotocollectie bevat ook een grote deelcollectie technologische objecten op het gebied van de fotografie: historische camera's, ontwikkelapparatuur, maar bijvoorbeeld ook een neklem die in de 19de eeuw werd gebruikt om geportretteerden te laten stilzitten. Naar aanleiding van de tentoonstelling in Fotomuseum Den Haag, werd de Amsterdamse fotograaf Koos Breukel gevraagd om een portret te maken met de historische camera van de Amsterdamse kunstenaar van het impressionisme: George Hendrik Breitner (1859-1923). Het is een Guy's Edison Camera voor twaalf lichtgevoelig gemaakte glasplaten (droge collodion-glasnegativen) van het formaat 9 x 12 cm (inventarisnummer PK-F-GHB.098). Behalve Breitners camera bevindt zich in de Bijzondere Collecties 84 losse foto's (zie middenpagina van deze *Omslag*), twee albums met 268 foto's, acht negatieven en drie tekeningen van deze kunstenaar. De camera is een zogeheten 'boxcamera', behorend tot de eenvoudigste der camera's: niet meer dan een doos met een lens met sluiters en aan de overliggende zijde lichtgevoelig materiaal.

Voor deze opdracht werd met name het sluitmechaniek van de camera gereviseerd door één van de zeldzame camerabouwers en -restauratoren Luc Bertrand in



De Guy's Edison Camera van George H. Breitner, inclusief de verfvlekken die deze schilder er rond 1900 op achterliet.
Inv.nr. PK-F-GHB.098.



Koos Breukel, *Lotta*, gefotografeerd met de 'Breitner' camera, 2009, gelatinezilverdruk, 50 x 40 cm, inv.nr. PK-F-2009-0126.

Antwerpen en werden op de glasplaten op maat gemaakte stukken modern negatiefmateriaal bevestigd.

Wat ervoer Breukel bij het fotograferen met deze camera, als verschil met het werken met camera-apparatuur van nu? Breukel: 'Deze camera was veel basaler. Je bent veel meer met optiek bezig: schatten en meten van de afstand voor de juiste scherpte, van de sluitertijd voor de juiste belichting en dan uitproberen en opnieuw doen. De sterk computergestuurde camera- en belichtingsapparatuur van nu doet alles automatisch voor je. Je bent veel meer met het uiteindelijke beeld en de compositie bezig en je werkt veel sneller. De 19de-eeuwse camera gaf het fotograferen een basale puurheid. Je werkt langzaam en bent meer met de beginselen van de fotografie bezig.'

Dit is een fascinatie die ook fotografen zoals de Amerikaanse Sally Mann en bijvoorbeeld de Nederlandse fotografen Harold Strak en Henze Boekhout in hun hedendaagse werk naar historische camera-apparatuur doet teruggrijpen.

Met deze activiteit sluit de Universiteit Leiden aan bij een museologische discussie die momenteel internationaal gevoerd wordt, over de wijze waarop historische (foto-)apparatuur op interessante wijze tentoongesteld kan worden.