

Het grijze gebied tussen fotografie en film

Het werk van de filmende fotograaf als basis voor een gelijkwaardige vergelijking tussen fotografie en film



Zelfportret. Ed van der Elsken. 1984

Bachelor eindwerkstuk, Universiteit Utrecht
Daan Crone – 3548333
Begeleiding: dr. V.C.A. Crone
Definitieve versie 20 mei 2013

Inhoudsopgave

Ter introductie	3
Mediumaspecificiteit, Nieuw Materialisme en het grijze gebied	6
Corpus: het werk van de filmende fotograaf	7
<i>Het Nederlandse documentaire fotoboek</i>	8
<i>De Nederlandse documentairefilm</i>	9
Methodiek: sensitizing concepts als analytisch model voor de casestudies	10
Verkennde fase: het vormen van de sensitizing concepts	10
Verdiepende fase: het benoemen van subconcepten	12
<i>Onscreen informatie</i>	12
Mise-en-scène	12
Cinematografie en fotografie	12
Het bewegende kader	12
<i>Offscreen informatie</i>	12
Voice-over en begeleidende tekst	12
Muziek en vormgeving	12
<i>Relatie van beeld tot beeld</i>	13
Montage en samenstelling	13
Toegepaste fase: het werk van de filmende fotograaf geanalyseerd	14
Johan van der Keuken: PARIS À L'AUBE en <i>Paris Mortel</i>	14
<i>Onscreen informatie</i>	14
Mise-en-scène	14
Cinematografie en fotografie	15
Het bewegende kader	15
<i>Offscreen informatie</i>	15
Voice-over en begeleidende tekst	15
Muziek en vormgeving	15
<i>Relatie van beeld tot beeld: montage en samenstelling</i>	16
<i>Deelconclusie</i>	16
Ed van der Elsen: EEN FOTOGRAAF FILMT AMSTERDAM en <i>Amsterdam!</i>	17
<i>Onscreen informatie</i>	17
Mise-en-scène	17
Cinematografie en fotografie	17
<i>Offscreen informatie</i>	18
Voice-over en begeleidende tekst	18
Muziek en vormgeving	18
<i>Relatie van beeld tot beeld: montage en samenstelling</i>	19
<i>Deelconclusie</i>	19
Conclusie en discussie	20
Literatuur en bronnen	21

Ter introductie

Fotografie en film, het zijn twee media die onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn, maar tegelijkertijd lastig met elkaar kunnen worden vergeleken. De fotograaf geeft een stilstaande impressie van de tijd, een stilstaand beeld van het geportretteerde, een momentopname. De filmmaker daarentegen kan het verstrijken van de tijd vastleggen en vanuit verschillende hoeken en kaders een uitgebreider en vooral beweeglijker beeld geven van hetgeen dat vastgelegd wordt. Hoewel dit grote verschillen zijn, zijn er ook overeenkomsten tussen foto en film te herkennen; beide media zijn op esthetisch vlak te analyseren aan de hand van de fotografische en cinematografische kenmerken, ze vinden beiden de basis in het vastleggen van beeld op fotografisch materiaal en tegenwoordig kunnen met digitale spiegelreflexcamera's zowel foto's als films gemaakt worden.

Fotografie en film zijn twee media die in de loop der jaren, met name op technologisch vlak, sterk zijn veranderd, maar niet zodanig dat ze nu in een ander wetenschappelijk discours geplaatst zouden moeten worden dan honderd jaar geleden. Natuurlijk is het chemische fotografische proces in de afgelopen dertig jaar langzaam overgenomen door een digitaal proces en zijn de mogelijkheden van fotografie en cinematografie daardoor enorm gegroeid, maar de manier waarop fotografie en film worden gebruikt is door de jaren heen nagenoeg gelijk gebleven. Nog steeds worden de media gebruikt voor het vertellen van journalistieke verhalen, voor de portrettering van (pop)sterren, maar ook simpel als middel om herinneringen bij op te halen of om indruk te maken op vrienden of collega's, op professioneel en amateuristisch niveau.

Hoewel er dus overeenkomsten zijn tussen film en fotografie op gebied van de onderwerpen, technologie en de losse beelden *an sich*, zijn de grote verschillen tussen de twee media niet te ontkennen, waardoor het al tientallen jaren moeilijk blijkt een juiste gelijkwaardige vergelijking te maken tussen foto en film. Er is in het verleden wel de nodige analyse losgelaten op het raakvlak tussen fotografie en film, met name op esthetisch vlak en binnen het veld van stilstaand en bewegend beeld, maar deze analyses komen niet verder dan het ontdekken van overeenkomsten en verschillen tussen losse beelden, zonder de (kunst)werken, in de vorm van fotoseries en filmsequenties, als geheel te analyseren.

Eivind Røssaak stelt in de bundel *Between Stillness and Motion* dat het debat rondom de dichotomie van stilstaand en bewegend beeld al zo oud is als de kunstgeschiedenis, maar pas in de jaren '70 van de 20^e eeuw een opleving beleefde. Volgens hem is het debat echter blijven hangen in de oude opvatting dat het stilstaande beeld altijd de achterliggende grondslag is van waaruit de illusie van bewegend beeld wordt gewekt. Met de opkomst van allerlei nieuwe verschijnings- en productievormen is het volgens Røssaak nu tijd dat het *still/moving field* in een nieuwe context moet worden geplaatst.¹ Dit is een interessante en terechte constatering en in de essays in *Between Stillness and Motion* wordt ook een aantal nieuwe bevindingen getoond, maar ze hebben allen betrekking op slechts de filmwetenschap en haar behandeling van stilstaand beeld. De essays behandelen dus niet het discours waar het stilstaande beeld centraal staat, dat van de fotografie. Hierdoor wordt de dichotomie tussen fotografie en film in stand gehouden, waarmee enige vergelijking tussen fotografie en film zeer lastig wordt, simpelweg omdat de twee media in deze mediumspecifieke onderzoekstraditie geen gemeenschappelijke deler hebben.

Is er dan niet een manier om fotoseries te kunnen vergelijken met sequenties van bewegende beelden, zelfs al zijn er zulke grote mediale verschillen als (gebrek aan) geluid, montage en beweging? Die manier is inderdaad niet te vinden als het onderzoek blijft hangen in esthetische analyse of als het de aandacht blijft vestigen op de tegenstelling tussen bewegend en stilstaand beeld, maar misschien is die manier wel te vinden als we niet ambiëren een totale sluitende vergelijking te maken tussen fotografie en film als twee *media*. In dit onderzoek doen we een stap terug en wordt het idee dat fotografie en film slechts unieke mediumspecifieke eigenschappen hebben losgelaten en met die notie wordt toegewerkt naar een gelijkwaardige vergelijking tussen fotografie en film aan de hand van de analyse van twee *verschijningsvormen* van fotografie en film; het documentaire fotoboek en de documentairefilm.

De manier waarop het grijze gebied van fotografie en film wordt onderzocht vindt haar oorsprong dus niet per se in theorieën die een vaststaand model bieden voor de analyse van fotografisch of filmisch materiaal. Het overstijgende doel van dit essay is het vinden van een opening naar een nieuwe methodiek binnen de gelijkwaardige analyse van fotografisch en filmisch materiaal, die zich tussen de theorieën van de discourses van de film- en fotografiewetenschap kan manifesteren.

¹ Røssaak, E. (ed.). *Between stillness and Motion. Film, Photography, Algorithms*. (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011).

Mediumaspecificiteit, Nieuw Materialisme en het grijze gebied

Een groot hiaat in de esthetische analyse van fotografie en film en het *still/moving* veld is het ontbreken van aandacht voor de maker; het laat niet alleen de intenties van de makers te veel buiten beschouwing, het doet ook geen recht aan de werken van de makers als geheel; de fotoseries en filmsequenties. Hierbij is het essentieel om te constateren dat er een grijs gebied bestaat tussen fotografie en film, waarin de verschijningsvormen de vaste waarden en normen van het medium, de mediumspecificiteit, overstijgen.

Om überhaupt te kunnen spreken van een grijs gebied, waarbij een fotografisch of filmisch werk niet per se de eigenschappen heeft die bij slechts één van de media horen, moeten we het idee dat elke kunstvorm zijn eigen exclusieve domein heeft, zoals sinds de 18^e eeuw de norm is geweest, laten varen. Noël Carroll bepleit in “The Specificity of Media in the Arts” een nieuwe manier van kunstanalyse, waarbij de analist niet probeert de unieke karaktereigenschappen en doelen van een medium te beschrijven, maar juist onderzoekt hoe en waarom bepaalde stijlen van een medium gebruikt kunnen worden om de doelen van een maker kracht bij te zetten.² Hierbij gaat het dus niet om de exclusieve eigenschappen die een medium of kunstvorm in zich draagt, maar juist om de beslissingen die een maker neemt in de keuze voor bepaalde stijlen, genres en de kunstvorm waarin hij zijn doelen uit. Een medium kan verschillende doelen dienen en een maker kan dus ook verschillende media gebruiken om hetzelfde doel te bereiken.

Deze notie staat in lijn met nieuw materialistische analyse, waarbij het bronnencorpus niet per se eenduidig hoeft te zijn in ‘betekenis’ of ‘representatie’ van het materiaal, zolang er rekening wordt gehouden met de manier waarop het materiaal zich uit. Rick Dolphijn en Iris van der Tuin stellen in *New Materialism: Interviews & Cartographies* dat het nieuwe materialisme niet zoekt naar een objectieve betekenis van ‘dingen’, maar dat het kijkt naar de objectiviteit van de brede manier waarop die ‘dingen’ actueel en gerealiseerd worden:

“New materialism argues that we know nothing of the (social) body until we know what it can do. It agrees with studying the multiplicity of modes that travel natureculture as the perpetual flow it has always already been.”³

² Carroll, N. ‘The Specificity of Media in the Arts’ *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 19, No. 4 (Winter, 1985): 5- 20

³ Dolphijn, R. en Tuin, I. van der. *New Materialism. Interviews & Cartographies*. (Ann Arbor: University of Michigan Library, 2012): 113.

Corpus: het werk van de filmende fotograaf

Het loslaten van de notie van mediumspecificiteit, zoals Carroll bepleit, maakt het voor een analist mogelijk om niet slechts één ideaal, afgebakend medium te hoeven onderzoeken, maar een bredere set van uitingen van een maker met hetzelfde doel, binnen verschillende kunstvormen en media. Maar van welke werken zijn de makers, de onderwerpen én de maakperiode gelijkend genoeg om een basis kunnen vormen voor onderzoek?

Het antwoord is te vinden in een aantal overzichtswerken van zowel fotografie- als filmhistorische aard, waarin wordt geconstateerd dat zich in de jaren '50 en vooral '60 een interessant fenomeen voordeed. Kunsthistoricus Rik Suermondt beschrijft in "Van documentaire plaatwerk naar kunstenaarsboek" in *Foto in omslag: Het Nederlandse documentaire fotoboek na 1945* de afnemende interesse voor het fotoboek bij zowel fotografen als uitgeverijen in de jaren '60, wat er toe leidde dat 'opvallend veel fotografen gingen filmen en iets later vrij werk [gingen] maken waarvoor inmiddels een markt was ontstaan'.⁴ Ook filmwetenschapper Bert Hogenkamp merkt deze trend op in *De Documentaire Film 1945-1965*, waarin hij stelt dat 'er filmmakers waren die probeerden [...] nieuwe paden te betreden [...] en vanuit een andere achtergrond (journalistiek, fotografie, wetenschappelijke interesse) dan gebruikelijk films waren gaan maken.'⁵

De vermelding van deze trend in zowel een fotografie- als filmhistorisch overzicht geeft voldoende aanleiding om het werk van de filmende fotograaf, in de vorm van het documentaire fotoboek en de documentairefilm, verder onder de loep te nemen en uiteindelijk te gebruiken voor een gelijkwaardige analyse.

⁴ Rik Suermondt. "Van documentaire plaatwerk naar kunstenaarsboek" in *Foto in omslag: Het Nederlandse documentaire fotoboek na 1945*. (Rotterdam, 2012): 13.

⁵ Bert Hogenkamp. *De Documentaire Film 1945-1965*. (Rotterdam: Uitgeverij 010, 2003): 250.

Het Nederlandse documentaire fotoboek

“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.”⁶

Rik Suermondt en Mireille Thijssen beschrijven het fotoboek in ‘Het fotoboek na de Tweede Wereldoorlog’ als een kunstwerk dat meer is dan een verzameling foto’s die in een bepaalde volgorde zijn gezet, al dan niet begeleid met wat tekst; het fotoboek is een wezenlijke fysieke ervaring die fotografie tot leven kan brengen en een ideale manier kan zijn om de ideeën van de fotograaf over te brengen.

Een fotoboek is een verzameling van foto’s tussen twee boekkaften die het verhaal van een fotograaf vertellen door de samenwerking van het beeld, het zetsel, het wit en de volgorde van de foto’s. Een documentair fotoboek kan inhoudelijk verschillende vormen aannemen; het kan een monografie zijn waarin een overzicht van één maker wordt gemaakt, het kan gericht zijn op één thema en het kan propagandistisch zijn, maar bovenal is interessant om te benoemen dat het voornamelijk auteursprojecten zijn. Vaak is de fotograaf zelf verantwoordelijk voor de redactie, vormgeving en soms zelfs de financiering, waardoor ze ‘een hoge mate van controle over het eindproduct hebben, zodat het een perfecte uiting is van hun artistieke ideeën of hun visie op een bepaald onderwerp.’⁷

In Nederland zijn Nico Jesse, Cas Oorthuys, Ed van der Elsken en Johan van der Keuken bekende namen die hun werk in de vorm van een fotoboek uitbrachten, die veelal steden (Amsterdam, Parijs, New York), mensen, maar later ook meer maatschappelijke thema’s in beeld brachten.

⁶ Suermondt, Thijssen, 12.

⁷ Ibidem.

De Nederlandse documentairefilm

Het is niet verbazingwekkend dat enkele van de hiervoor genoemde fotografen ook aan bod komen in de geschiedenis van de vrije Nederlandse documentairefilm na de Tweede Wereldoorlog. Vooral Ed van der Elsken en Johan van der Keuken waren in de jaren '50 en '60 toonaangevend in de opkomst van de documentairstroming die getypeerd werd door het loslaten van vaststaande normen op het gebied van montage, cameravoering en geluid.

Bert Hogenkamp stelt dat er zich in de jaren '60 een paradigmawisseling op het gebied van de documentairefilm voordeed. Filmmakers probeerden nieuwe paden te betreden; ze vonden de televisie als primaire opdrachtgever, konden door technologische ontwikkelingen als de lichtgewicht schoudercamera met synchroon geluid nieuwe methoden van filmen uitproberen en andere onderwerpen kiezen, waarbij ze vaak persoonlijk betrokken waren. Ze verschilden hierin sterk van collega-filmmakers die afstudeerden van de Nederlandse Filmacademie; waar de academiealumni zich vooral bezighielden met de opkomende fictiestroming *nouvelle vague* namen de filmmakende fotografen de *direct cinema* of *cinema vérité* als voorbeeld. Een direct gevolg hiervan was dat niet langer de bioscoop, maar de televisie de plek werd voor de vertoning van documentaires.⁸

⁸ Hogenkamp, 250.

Methodiek: sensitizing concepts als analytisch model voor de casestudies

Om het onderzoek zo concreet mogelijk te houden, worden de werken van twee kernfiguren binnen de fotografie en documentairefilm van de jaren '60 geanalyseerd, *PARIS À L'AUBE* en *Paris Mortel* van Johan van der Keuken en *EEN FOTOGRAAF FILMT AMSTERDAM* en *Amsterdam!: oude foto's 1947-1970* van Ed van der Elsken.⁹ Omdat het lastig is een totale vergelijking te geven tussen het documentaire fotoboek en documentairefilm, worden deze vier werken gebruikt als voorbeeld voor een vergelijking tussen documentaire fotoboek en documentairefilm.

De analyse verloopt in drie fases; in de eerste verkennende fase worden de uiterlijke en inhoudelijke eigenschappen van het documentaire fotoboek en de documentairefilm opgedeeld in overkoepelende thema's, de *sensitizing concepts*. De tweede, verdiepende fase behelst het meer gedetailleerd benoemen en bevragen van de elementen die bijdragen aan een sensitizing concept; welke ogenschijnlijk verschillende kenmerken van fotoboek en filmsequentie kunnen toch onder éénzelfde subconcept gevat worden, waarmee een vergelijking mogelijk wordt gemaakt? Uiteindelijk wordt in de derde, toegepaste fase bekeken hoe vier werken van de filmende fotografen Johan van der Keuken en Ed van der Elsken zich verhouden tot de gevormde sensitizing concepts en subconcepten.

Verkennende fase: het vormen van de sensitizing concepts

De thema's worden gevormd aan de hand van het idee van sensitizing concepts van socioloog Herbert Blumer (1954) waarbij, in lijn met een nieuw materialistische benadering, afstand wordt gedaan van het idee dat onderzoeksobjecten vaststaande inhoudelijke definities hebben. Zodoende wordt voorzien in een minder vaststaand en minder afgebakend referentiekader; de sensitizing concepts geven ons een manier om ervaring te zien, organiseren en begrijpen, zonder per se rekening te hoeven houden met de materialiteit van het medium. De concepten geven niet langer een definitieve classificatie en daarmee geven ze de gebruiker van de concepten een meer vrije, brede manier om fenomenen te benaderen en interpreteren:

“Whereas definitive concepts provide prescriptions of what to see, sensitizing concepts merely suggest directions along which to look.”¹⁰

⁹ Elsken, E. van der. *Amsterdam!: oude foto's 1947-1970*. Amsterdam: Van Holkema en Warendorf, 1978., *EEN FOTOGRAAF FILMT AMSTERDAM*. REG. Elsken, E. van der. 1982., Keuken, J. van der. *Paris Mortel*. Hilversum: Uitgeverij C. de Boer, 1963., *PARIS À L'AUBE*. Reg. Keuken, J. van der. 1960.

¹⁰ Blumer, H. (1954). What is wrong with social theory? *American Sociological Review* 18 (1954): 7.

Toegepast op het fenomeen dat in dit onderzoek wordt geanalyseerd, het werk van de filmende fotograaf, zorgt het framework dat de sensitizing concepts vormen ervoor dat de voor dit onderzoek essentiële overeenkomstige kenmerken van fotoboek en documentairefilm onder een gelijke noemer efficiënt kunnen worden behandeld en uitgelegd door een onderzoeker.

Bij het verkennend onderzoek van het corpus komt een drietal sensitizing concepts naar voren: onscreen informatie, offscreen informatie en de relatie van beeld tot beeld.

Het eerste overkoepelende concept van *onscreen informatie* is het meest voor de hand liggend en neemt naast de gebruikelijke esthetische analyse op basis van het losstaande beeld ook de (bewegende) kadrering in beschouwing. Binnen dit concept wordt dus gekeken naar de beeldende kwaliteiten die aanwezig zijn binnen zowel fotoboek als documentairefilm en bieden de mogelijkheid die op een gelijke manier in beschouwing te nemen.

Het tweede overkoepelende concept van *offscreen informatie* neemt de informatie in beschouwing die niet direct op beeld te zien is, maar zich buiten het kader afspeelt. In tegenstelling tot het eerste concept is deze informatie niet zo eenvoudig onder één noemer te vatten, maar in de verdiepende fase wordt getoond dat er wel degelijk elementen van de offscreen informatie van fotoboek en documentairefilm zijn die qua functie en inhoud overeenkomen.

Het derde concept behandelt de *relatie van beeld tot beeld*; de samenstelling die de verschillende beelden tot één werk, een fotoboek of documentairefilm, maakt staat hierin centraal.

Verdiepende fase: het benoemen van subconcepten

Bij elk van de voorgaande concepten kan een aantal subconcepten worden geformuleerd die aantonen hoe en waarom schijnbare mediumspecifieke eigenschappen onder de mediumoverstijgende sensitizing concepts gevat kunnen worden.

Onscreen informatie

Mise-en-scène

In dit subconcept wordt gelet op de onderdelen van het in beeld gebrachte, waarop de maker invloed uit kan oefenen. In het geval van het fotoboek en de documentairefilm wordt gelet op de setting waarin het geportretteerde zich begeeft en de belichting van de onderwerpen.

Cinematografie en fotografie

In dit subconcept ligt de aandacht op de esthetische analyse, waarbij bekeken wordt hoe een maker in de twee verschijningsvormen op dezelfde manier gebruik maakt van de camera. Hierbij wordt gelet op het gebruikte fotografisch materiaal (en daarmee kleurgebruik), lensgebruik en perspectief.

Het bewegende kader

Bij gebruik van bewegend beeld heeft een maker in de portrettering toegang tot een beweeglijk kader, waarmee hij in één shot vanuit verschillende kaders kan filmen. In dit subconcept wordt bekeken of begeleidende tekst en de opvolging van beelden in het fotoboek dezelfde functie kan hebben.

Offscreen informatie

Voice-over en begeleidende tekst

In dit subconcept wordt de vergelijking getrokken tussen voice-overs, waar aanwezig, in de documentairefilm en de begeleidende teksten in een fotoboek. Wordt via deze wegen op dezelfde manier informatie, bijvoorbeeld op gebied van ruimte en tijd, verschaft aan de kijker/lezer?

Muziek en vormgeving

Muziek en vormgeving worden in dit subconcept gezien als de randvoorwaarden van de documentairefilm en het fotoboek. Muziek en de vormgeving zijn de aspecten van het fotoboek die de verzameling beelden tot één geheel smeden. Hoe staan deze twee in verhouding tot elkaar en zijn hun functies vergelijkbaar?

Relatie van beeld tot beeld

Montage en samenstelling

Bekeken wordt of montage van een documentairefilm en de samenstelling van een fotoboek een gelijkwaardige functie hebben; het gaat in het geval van het fotoboek en de documentairefilm immers niet om het losse beeld, maar om het totale werk als verzameling van losse foto's of filmbeelden.

Toegepaste fase: het werk van de filmende fotograaf geanalyseerd

Johan van der Keuken: PARIS À L'AUBE en *Paris Mortel*

In de periode voor het uitkomen van PARIS À L'AUBE en *Paris Mortel* in respectievelijk 1960 en 1963, bracht Johan van der Keuken (1936-2002) twee fotoboeken uit waarin de lusteloosheid van de jeugd centraal stond: *Wij zijn 17* en *Achter Glas*. Hoewel hij met deze fotografie op jonge leeftijd al succes oogstte, kreeg hij meer belangstelling voor film, wat resulteerde in het volgen van een filmopleiding aan het Parijse Institut des Hautes Études Cinématographiques van 1956 tot 1958.

In deze periode maakte hij de korte documentairefilm PARIS À L'AUBE en fotoboek *Paris Mortel*, twee werken die beiden een rauw, ongepolijst beeld geven van een stad waarvan de sfeer beïnvloed werd door de onzekerheid en angst over de Koude Oorlog en een opstand in Algerije. Een beeld dat in ieder geval afweek van de gangbare manier om Parijs te portretteren, als romantische filmstad. In het geval van de beide werken had Johan van der Keuken zelf de redactie en regie in handen, wat resulteerde in twee auteursprojecten waarmee van der Keuken, met name met *Paris Mortel*, zijn naam vestigde als fotograaf en filmer.

Onscreen informatie

Mise-en-scène

Van der Keuken geeft met PARIS À L'AUBE een beeld van het ontwaken van Parijs, waarin niet de mensen worden uitgelicht, maar juist de oevers, straten en gebouwen die de stad tot een stad maken. Het feit dat de film handelt over een stad in de ochtend zorgt ervoor dat de setting donker en mysterieus is; het is mistig, donker en enigszins naargeestig en daarmee geeft het niet het stereotype romantische beeld van Parijs, met de Eiffeltoren, de Sacre Coeur en de Moulin Rouge. Ook in *Paris Mortel* wordt niet het standaard beeld van Parijs gegeven; van der Keuken ontweek de toeristische gebieden –of publiceerde de foto's ervan in ieder geval niet- en richtte zich op stations, oevers van de Seine, metrostations en de beroemde begraafplaats Pere Lachaise. Hoewel in *Paris Mortel* de mensen meer centraal staan dan de omgeving, zijn de locaties wel beslissend voor de setting, die hier ook donker, eerlijk en rauw is.

Cinematografie en fotografie

PARIS À L'AUBE wordt getypeerd door veel detailbeelden in kleur. Er zijn close-ups van dakranden, golvend water en rokende schoorstenen te zien, in beeld gebracht met een telelens op 16mm filmmateriaal. Op een uitzondering na zijn er geen weidse overzichtsshots van de stad te zien en hoewel er af en toe vanuit een kikvors- en vogelperspectief wordt gefilmd is er voornamelijk op ooghoogte gefilmd. De 65 foto's in *Paris Mortel* zijn allen zwart-wit en worden getypeerd door filmruis, met name in donkere plaatsen als metrostations en bij avondopnames. In tegenstelling tot PARIS À L'AUBE staat de mens centraal, maar ook in *Paris Mortel* wordt bijna constant een ooghoogteperspectief gehanteerd, waarbij er –zeker bij close-ups- een kleine scherptediepte bestaat, waarbij het onderwerp scherp is en achter- en voorgrond onscherp.

Het bewegende kader

Hoewel van der Keuken met zijn 16mm filmcamera toegang had tot het verleggen van het kader, door middel van pans (horizontale beweging) en tilts (verticale beweging), maakt hij daar nauwelijks gebruik van in PARIS À L'AUBE. Hij laat de beweging in het beeld als het ware voor zich spreken, zonder nog extra beweging toe te voegen door de camera te bewegen. Hiermee is een vergelijking met *Paris Mortel* op gebied van het bewegende kader dan ook niet aan de orde. In beide gevallen wordt het beeld op een fotografische manier behandeld: het beeld spreekt voor zich.

Offscreen informatie

Voice-over en begeleidende tekst

In PARIS À L'AUBE maakt van der Keuken geen gebruik van verbale middelen om het beeld van extra informatie te voorzien, waarschijnlijk omdat –zoals eerder gesteld- het beeld voor zich moet spreken. Ook in *Paris Mortel* wordt rekening gehouden met het beeldende karakter van het fotoboek; in de opeenvolging van de 65 beelden wordt geen bijschriften gebruikt, deze staan echter wel in een bijlage, waar het de kracht van het beeld niet verstoort.

Muziek en vormgeving

Van der Keuken heeft wél werk gestoken in de andere offscreen informatiedragers in zowel PARIS À L'AUBE als *Paris Mortel*. De film wordt begeleid door een twee experimentele jazz/bebop nummers, gespeeld door studiegenoot Derry Hall. De eerste is in mineur, gespeeld op klarinet, en begeleidt

de sombere donkere beelden van de ontwakende stad. De tweede begint wanneer de opkomende zon in beeld komt en is majeur en uptempo en geeft de beelden een speelse klank mee.

De vormgeving van het boek is erg vrij en experimenteel; volgens Suermondt in *Het Nederlandse fotoboek: Een thematische selectie* waren experimentele jazzmuziek, het fotoboek *New York* uit 1956 van de Amerikaanse fotograaf William Klein, en vooral de op de jazz en bebopmuziek gebaseerde lay-out daarvan, de grootste inspiratiebronnen in het maakproces.¹¹

Relatie van beeld tot beeld: montage en samenstelling

Het tempo van de montage in *PARIS À L'AUBE* ligt vrij laag. Van der Keuken gunt het de kijker om de beelden volledig binnen te krijgen voordat geknipt wordt naar het volgende beeld. Aan het begin, met de trage mineur muziek, ligt het tempo wel lager dan in het latere gedeelte met uptempomuziek, maar zelfs dan is er tijd om te kijken. In *Paris Mortel* en fotoboeken in het algemeen, beslist de kijker natuurlijk zelf hoe lang er naar een beeld gekeken wordt, maar de manier van opbouwen lijkt wel filmisch. Van de Keuken werkt namelijk in beide werken op een thematische wijze aan het verhaal. In het geval van *Paris Mortel* wordt de sfeer steeds schimmiger, de sterfelijkheid van de stad wordt uitgebeeld in een tocht van de buitenwijk naar de begraafplaats en in *PARIS À L'AUBE* op soortgelijke wijze de weg van nacht naar dag weergegeven.

Deelconclusie

Na deze korte analyse is te zien dat zowel fotoboek als film onder de drie sensitizing concepts te scharen zijn. Wat betreft onscreen informatie zijn *PARIS À L'AUBE* en *Paris Mortel* gelijkwaardig te analyseren op gebied van mise-en-scène, cinematografie/fotografie en van der Keuken gebruikt zijn 'vaste' kader in beide gevallen op eenzelfde manier, hij laat zijn beelden op statische wijze voor zich spreken. Ook de offscreen informatie lijkt van der Keuken op soortgelijke wijze te geven; hij laat het beeld niet verstoord worden door voice-overs, commentaar of bijschriften, maar toont in beide werken wel dat zijn voorliefde voor experimentele jazz-/bebopmuziek in de film en de daardoor geïnspireerde vormgevingswijze bij het fotoboek de voorwaarden vormen voor het aankleden van de werken als geheel. Tot slot is het lage tempo in beide werken en de afwisseling in de kadrering van de beelden tekenend voor de gelijksoortige relatie van beeld tot beeld. De vraag is echter of van der Keuken een filmende fotograaf was of een fotograferende filmmaker.

¹¹ R. Suermondt, 'Paris Mortel', in: F. Gierstberg, R. Suermondt (red.), *Het Nederlandse fotoboek: Een thematische selectie na 1945*. (Rotterdam, 2012): 170.

Ed van der Elsken: EEN FOTOGRAAF FILMT AMSTERDAM en *Amsterdam!*

“Van der Elskens fotoboeken hebben door combinaties van beelden en de structuur vaak een sterk filmisch karakter en door de onconventionele montage hebben zijn films vaak het karakter van een fotoboek [...]. In tegenstelling tot de gebruikelijke gang van zaken bij het filmproces, was Ed van der Elsken meestal zelf verantwoordelijk voor vrijwel ieder aspect van zijn films.”¹²

Op deze wijze omschrijft Flip Bool zeer treffend het werk en de werkwijze van filmende fotograaf Ed van der Elsken (1926-1990). In deze casestudie onderzoeken we hoe twee van zijn werken over Amsterdam, documentairefilm EEN FOTOGRAAF FILMT AMSTERDAM uit 1982 en fotoboek *Amsterdam!: oude foto's 1947-1970* uit 1979, op een gelijkwaardige manier kunnen worden geanalyseerd, kijkend naar de eerder genoemde sensitizing concepts. Hiervoor wordt in de analyse van ‘relatie van beeld tot beeld’ van *Amsterdam!*, gezien de ruime periode waarin de foto's zijn gemaakt, een fotosequentie gebruikt die wat onderwerpen betreft gelijk is aan de onderwerpen in een sequentie van EEN FOTOGRAAF FILMT AMSTERDAM.

Onscreen informatie

Mise-en-scène

De setting in EEN FOTOGRAAF FILMT AMSTERDAM en *Amsterdam!* is, zoals de titels al doen vermoeden, de stad Amsterdam. Met name de straten van de binnenstad wordt door van der Elsken in beeld gebracht. De aandacht ligt altijd bij de mensen op straat die de massa ontstijgen, die hem boeien en de belichting komt vooral van al aanwezige lichtbronnen of van de zon, resulterend in een eerlijk, rauw beeld.

Cinematografie en fotografie

Op cinematografisch en fotografisch vlak lijken de twee werken op het eerste gezicht niet erg op elkaar. De filmbeelden zijn in kleur geschoten op 16mm, waar de foto's zwart-wit zijn en op 35mm zijn genomen en bovendien lijkt het veelvuldige gebruik van de zoomfunctie van de lens erg te verschillen van het vaste beeld van de fotografie. Van der Elsken maakte zijn opnames te voet, vanuit zijn eigen standpunt, filmend in het moment zonder zichtbare voorbereiding en moest daardoor op het moment de beslissingen nemen om op te nemen, dan wel te fotograferen. Bij een

¹² Bool, F. 'Voorwoord' in: Bool, F., Elskens-Hilhors, A van der., Vroege, B. *Leve ik!*. (Edam, 1997): 7.

analyse van losse beelden zouden de zooms storend kunnen zijn, maar hier worden de zoombewegingen gezien als een manier van de maker om tot de juiste kadrering te komen. Uitgaande van dit idee zijn de wisselende kadreringen en perspectieven in de twee werken wel overeenkomstig; van der Elsken speelt met het wisselen tussen totaalshots, naar close-ups, naar mediumshots om de verschillende aspecten van een onderwerp uit- en toe te lichten.

Offscreen informatie

Voice-over en begeleidende tekst

Binnen het overkoepelende thema van de offscreen informatie vertonen het gebruik van de voice-over van de film en het gebruik van begeleidende teksten in het fotoboek een grote overeenkomst. In zijn films, ook in deze, zoekt van der Elsken het persoonlijk contact met zijn onderwerpen en typisch is de manier waarop hij de aandacht trekt van een meisje op de Leidsestraat met “Hé schoonheid, kijk eens in de camera.” Het is aannemelijk dat van der Elsken deze methodes ook toepaste bij het nemen van zijn foto’s, gezien een aantal bewust geposeerde foto’s, maar in de begeleidende teksten in *Amsterdam!* is deze werkwijze niet terug te lezen.

Wat wel blijkt uit de begeleidende teksten in het fotoboek is het feit dat van der Elsken zijn ongezouten mening geeft over de onderwerpen die hij fotografeerde en de context daarvan: “Ordinaire rotjongens. Tegen je opbotsen, knijpen, grijpen, pesten, stoeien, kietelen, ongepaste opmerkingen. Een meisje dat geen karatelessen neemt kan nooit gelukkig worden” of “Op de pagina’s hiervoor zag de fotograaf twee vriendinnen. Hij zag hoe een van die meisjes ontzettend ruw beetgepakt werd door iemand van het manlijke geslacht. Hij zag hoe deze flinkerd het weerloze kind zonder enige eerbied voor haar persoonlijkheid en ook zonder enige inspraak van haar kant tot overgave dwong, waarna het meisje zich wel in zijn armen moest leien. En hij zag dat het goed was”.¹³ Met dit soort begeleidende teksten geeft hij de context bij de foto’s die uit de bewegende beelden en het diëgetische geluid in de film normaalgesproken al blijken en daarmee hebben de teksten in het fotoboek een functie die vergelijkbaar is met het voice-over commentaar van de maker in de film.

Muziek en vormgeving

In EEN FOTOGRAAF FILMT AMSTERDAM is nauwelijks muziek te horen, veelal zijn het de geluiden van de stad en de stem van van der Elsken die te horen zijn, maar als er wel muziek gebruikt wordt, dan is

¹³ Elsken, E. van der. *Amsterdam!*. Paginanummers ontbreken.

dat de muziek van een straatmuzikant die eerder is opgenomen door van der Elsken. Net zo simpel als het gebruik van muziek in de film is de manier waarop *Amsterdam* is vormgegeven, soms paginavullende foto's, dan weer vier foto's op één pagina; onvoorspelbaar, zonder een duidelijk te herkennen visie of betekenis.

Relatie van beeld tot beeld: montage en samenstelling

In de relatie tussen de beelden in EEN FOTOGRAAF FILMT AMSTERDAM en *Amsterdam!* is een grote overeenkomst te herkennen. Het tempo in de film ligt over het algemeen laag, de kijker de kans gunnend om goed te kunnen kijken naar zijn onderwerpen. Scenes zijn als dubbele pagina's in een fotoboek: zodra er geknipt wordt naar de volgende scene is het alsof de pagina van een fotoboek wordt omgeslagen en naar nieuwe onderwerpen kan worden gekeken. Daarentegen heeft de samenstelling van *Amsterdam!* juist een sterk filmisch karakter: van der Elsken legt dezelfde onderwerpen vaak meermaals vast in verschillende kadreringen, totaal voor het overzicht, close-ups voor het detail en soms zijn er tegenshots te herkennen in zijn foto's, alsof hij de interactie tussen bepaalde mensen in zijn foto's in de samenstelling vast wil leggen.

Deelconclusie

Ed van der Elsken toonde zich in het maken van deze werken een ware filmende fotograaf. Niet alleen in de mise-en-scène en cameravoering zijn grote parallellen te zien tussen EEN FOTOGRAAF FILMT AMSTERDAM en *Amsterdam!: oude foto's 1947-1970*, ook in de offscreen informatie tonen de twee werken zich gelijkwaardig. Hoe de film de kijker van extra informatie voorziet door toedoen van het voice-over commentaar van de maker, krijgt de lezer van een fotoboek deze informatie mee aan de hand van het luchtige commentaar van van der Elsken. Het gebruik van muziek of esthetische vormgeving wordt vermeden, waardoor in beide gevallen de aandacht ligt op het beeld en de maker. Bovendien zorgt van der Elskens onconventionele manier van monteren en samenstellen ervoor dat de relaties tussen de beelden in fotoboek en documentairefilm op eenzelfde manier tot stand komen: fotografisch in het geval van de documentairefilm en filmisch in het geval van het fotoboek.

Conclusie en discussie

Hoewel fotografie en film veel overeenkomsten vertonen in de (ontstaans)geschiedenis, is het door de dichotomie door toedoen van de notie van mediumspecificiteit in het verleden moeilijk geweest om de twee media op een gelijkwaardige manier met elkaar te vergelijken. In dit onderzoek is gebleken dat een vergelijking tussen de twee media als geheel, gezien het grote aantal verschillende verschijnings-, vertonings- en creatievormen, niet in korte tijd te maken is. Toch heeft dit onderzoek de deur naar een vergelijkend onderzoek tussen twee verschijningsvormen van fotografie en film op een kier gezet.

Aan de hand van een theoretische inbedding die niet uitgaat van de mediumspecifieke eigenschappen van film en fotografie, maar juist van het nieuw materialistische idee dat er onder bepaalde voorwaarden een grijs gebied kan bestaan tussen de twee media, konden twee verschijningsvormen van fotografie en film, het fotoboek en de documentairefilm, met elkaar worden vergeleken. Het gebruik van onscreen informatie, offscreen informatie en de relatie van beeld tot beeld als sensitizing concepts geeft hierbij, gezien de resultaten van de twee casestudies, een voldoende mediumoverstijgende thematisering die een onderzoeker de handvatten kan geven om een gelijkwaardig vergelijkend onderzoek te doen tussen het fotoboek en de documentairefilm.

Hierbij moet echter wel de kanttekening worden geplaatst dat de twee casestudies in beide gevallen makers betreffen die in dezelfde tijd de keuze hebben gemaakt om naast fotografie ook de filmkunst uit te oefenen. Bovendien was het voor het onderzoek ook noodzakelijk om de werken van een maker te selecteren op een gelijkwaardige thematiek en tijdsvlak, wat de vergelijking mogelijk al vergemakkelijkte. Voor een completere verkenning van deze nieuwe onderzoeksmethodiek binnen de vergelijking tussen fotografie en film zou in de toekomst eventueel een uitgebreidere indexering kunnen worden gemaakt van de sensitizing concepts en haar subconcepten. Door de methodiek van dit onderzoek te hanteren zouden dan uiteindelijk ook meer in aard verschillende werken van filmende fotografen en fotograferende filmmakers met elkaar kunnen worden vergeleken.

Literatuur

- Blumer, H. 'What is wrong with social theory?' in: *American Sociological Review*, 18. 1954.
- Bool, F. 'Voorwoord' in: Bool, F., Elsen-Hilhorst, A van der., Vroege, B. (red.) *Leve ik!*. Edam: Paradox, 1997.
- Boom, M. en Suermondt, R. (red.) *Foto in omslag: Het Nederlandse documentaire fotoboek na 1945*. Amsterdam: Fragment. 1989.
- Carroll, N. 'The Specificity of Media in the Arts' in: *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 19, No. 4 (Winter, 1985), pp. 5-20
- Dolphijn, R. en Tuin, I. van der. *New Materialism: Interviews & Cartographies*. Ann Arbor: University of Michigan Library. 2012.
- Hogenkamp, Bert. *De Documentaire Film 1945-1965: De bloei van een filmgenre in Nederland*. Rotterdam: Uitgeverij 010. 2003.
- Røssaak, E. (ed.). *Between stillness and Motion: Film, Photography, Algorithms*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.
- Suermondt, R. 'Paris Mortel' in: F. Gierstberg, R. Suermondt (red.), *Het Nederlandse fotoboek: Een thematische selectie na 1945*. Rotterdam, 2012

Bronnen

- EEN FOTOGRAAF FILMT AMSTERDAM. Reg. Elsen, E. van der. 1982.
- Elsen, E. van der. *Amsterdam!: oude foto's 1947-1970*. Amsterdam: Van Holkema en Warendorf, 1978.
- Keuken, J. van der. *Paris Mortel*. Hilversum: Uitgeverij C. de Boer, 1963.
- PARIS À L'AUBE. Reg. Keuken, J. van der. 1960.