



Eenvoud als antidotum

Vier foto's van A.J.M. Mulder

• HANS ROOSEBOOM •

Detail van afb. 3

Gemak

De fotografie bespaart ons een hoop tijd en werk. Dat wordt dan ook vrijwel algemeen als een groot voordeel gezien. Ze levert met relatief weinig moeite afbeeldingen op waarvan de waarheidsgetrouwheid niet gauw overtroffen zal worden door een tekening, prent of schilderij van hetzelfde onderwerp. Een camera, een lens en (in het analoge tijdperk) een plaat met een lichtgevoelige emulsie volstonden daarbij. Weliswaar was er na het maken van de opname (het negatief) nog een tweede stap nodig, namelijk het maken van een afdruk, maar die kwam óók op betrekkelijk eenvoudige wijze tot stand. Het negatief werd op een vel lichtgevoelig papier gelegd of daarop met behulp van een vergroter geprojecteerd, waarna het licht en enkele baden met chemicaliën de rest deden. De fotograaf diende de verschillende handelingen wel correct uit te voeren, maar hij hoefde niet eens per se de natuur- en scheikundige principes ervan te doorgronden om tot goede resultaten te komen. De camera voerde een belangrijk deel van het werk uit en deed dat, zolang op de juiste knoppen werd gedrukt, met grote precisie en betrouwbaarheid en bovendien net zo vaak als gewenst werd.

Toen de fotografie een halve eeuw oud was, zo omstreeks 1890, rees er

echter enig verzet tegen die opvatting, tegen zoveel eenvoud en gemak. Alles goed en wel, maar zolang de afbeelding voornamelijk de verdienste van een mechanisch apparaat (de camera) was, kon de fotografie op veel zaken aanspraak maken, maar niet op een status als artistiek middel. Hand en geest van de fotograaf hadden daarvoor te weinig invloed op de totstandkoming van het fotografische beeld. Dat gebrek aan artistiek aanzien was een aantal fotografen een doorn in het oog. Deze zogeheten picturalisten streefden ernaar hun hobby of vak – sommigen waren amateurs, anderen beroepsfotograaf – tot kunst te verheffen. Om tot dat doel te geraken haalden zij alles uit de kast om hun foto's te laten lijken op schilderijen, tekeningen en prenten. Zij maakten daarbij gebruik van ingewikkelde en tijdrovende afdruktechnieken die zóveel handmatig ingrijpen toestonden dat het resultaat inderdaad vaak meer weg heeft van een schilderij, tekening of prent dan van een foto (afb. 1). De picturalisten gebruikten inkt, verf, kwasten en tekenpapier om de koele, harde en directe waarheidsgetrouwheid van foto's te verdoezelen. Met deze middelen kon een fotograaf naar eigen inzicht en met de hand het beeld in zo grote mate beïnvloeden dat hij zijn visie, smaak en persoonlijkheid



Afb. 1

ROBERT DEMACHY,
Gezicht op korenmolen De Eendracht,
Gouwsluis, Alphen
a/d Rijn, 1911-1914.
Olieoverdruk,
22,8 x 16,2 cm. Rijks-
museum, Amsterdam
(inv.nr. RP-F-2002-
100). Verworven met
steun van het
Paul Huf Fonds.

opeens wèl kon uitdrukken.

Om één voorbeeld te noemen: bij het maken van een broomoliedruk, een procédé dat in 1907 werd geïntroduceerd, werd het negatief op gewoon bromidepapier afgedrukt, waarna een aantal volstrekt gebruikelijke handelingen werd uitgevoerd, namelijk ontwikkelen, fixeren, spoelen en drogen (afb. 2). Terwijl een gewone bromidedruk hierna klaar was, begon het werk bij een broomoliedruk nu pas. De afdruk werd gebleekt in een oplossing van broomkalium, kopersulfaat, kaliumdichromaat en verdund zoutzuur, en nogmaals gefixeerd, gespoeld en gedroogd. Het zilver verdween daarbij,

een gelatinereliëf bleef over. Doordat die gelatine plaatselijk in meer of mindere mate was gehard, nam ze meer of minder water op, om vervolgens meer of minder vette inkt of verf op te nemen c.q. af te stoten. Die verf was in verschillende soorten en kleuren beschikbaar en werd handmatig, met een kwast opgebracht, zodat de afdruk naar believen kon worden bewerkt. Het aantal handelingen bedroeg zestien, terwijl er voor een gewone bromidedruk – in de 20ste eeuw het meest gebruikte afdrukpapier – vijf volstonden.¹ Het verschil in bewerkelijkheid moge duidelijk zijn.



Afb. 2

BERNARD F. EILERS,
*Raamgracht in de
 sneeuw*, Amsterdam,
 1923-1924. Broomolie-
 druk, 52,2 x 39,3 cm.
 Stadsarchief Amster-
 dam (inv.nr. M 152-21).

Ijver

De picturalisten zijn ruimschoots beloofd voor hun ijver. Die eigenschap heeft hun namelijk veel roem en bewondering opgeleverd, zowel bij hun leven als daarna. De beheersing van complexe afdruktechnieken zoals de zojuist beschreven broomoliedruk was een teken van fotografisch meesterschap én artistiek inzicht. Op menige tentoonstelling en in vele tijdschriften kregen zij daarvoor de hoogste lof. Al verdween het picturalisme in de jaren '30 van het toneel, het heeft tot op de dag van vandaag veel van zijn faam behouden. Geen boek over de geschiedenis van de foto-

grafie of het picturalisme wordt tot het stralende middelpunt verklaard van de periode waarin het bloeide, van circa 1890 tot kort voor de Tweede Wereldoorlog. Ook in het onlangs verschenen overzichtswerk over de geschiedenis van de Nederlandse fotografie, *Dutch Eyes*, komt het uitgebreid aan bod. Sterker nog: als de lezer het hoofdstuk over de periode 1889-1925 moet geloven, gebeurde er nauwelijks iets anders.²

Zo was het echter niet. De hoeveelheid aandacht die het picturalisme doorgaans krijgt verhult dat er in diezelfde periode wel degelijk vele andere dingen gebeurden, dingen die boven-

dien, op de lange termijn beschouwd, veel belangrijker waren. In de tijd dat het picturalisme ogenschijnlijk domineerde, zijn de eerste aanzetten gegeven tot genres die later, vooral na de Tweede Wereldoorlog, tot wasdom kwamen, waaronder pers-, mode-, bedrijfs-, reclame- en parlementaire fotografie. Voorwaar geen geringe zaken. Deze takken van fotografie worden nog steeds op grote schaal beoefend, terwijl de afdruktechnieken waarvan de picturalisten zich bedienen tegenwoordig alleen nog in ere worden gehouden door een kleine, zo niet marginale groep kunstenaars-fotografen.

De picturalisten vormden een kleine maar actieve groep, die vaak van zich deed horen. Ze werden niet zozeer gedreven door ijdelheid, maar vooral door een missie: ze wilden aantonen dat fotografie, mits op de juiste wijze beoefend, kunst kon zijn. Ze

waren dan ook behoorlijk overtuigd van hun gelijk en lieten dat ook weten. Ze gaven tijdschriften uit, schreven artikelen en boeken, richtten verenigingen op, organiseerden tentoonstellingen, deden kortom alles wat nodig is om de aandacht op zich te vestigen. Deze actieve, bijna luidruchtige opstelling blijkt te hebben geloond: fotografiehistorici zijn namelijk dol op fotografen die ook nog wat anders hebben gedaan dan alleen fotograferen. De generaties die aan de picturalisten voorafgingen of hen opvolgden roerden zich veel minder, spreidden althans veel minder pretenties ten toon en gedroegen zich minder als zelfbewuste en fanatieke 'gelovigen'.

Hoe actief zij ook waren, de picturalisten vormden feitelijk slechts een minderheid onder de amateur- en beroepsfotografen. De meeste fotografen sloten zich niet bij hen aan, zonden niet in naar hun tentoonstel-

Afb. 3

A. J. M. MULDER,
*De Martinikerk in
Bolsward, april 1902.*
Albuminedruk,
16,0 x 22,6 cm. Rijks-
museum, Amsterdam
(inv.nr. RP-F-00-
5190).



lingen en lezen geen letter van wat er uit picturalistische pennen vloeide. Voor zover zij schreven, waren het rekeningen aan hun klanten, geen hooggestemde beschouwingen over het vak en de kunst. Ze deden hun werk: ze maakten portretten, persfoto's, bedrijfsreportages, topografische opnamen, kunstreproducties – of andere zaken waar vraag naar was.

Pretentieloosheid

Groter contrast met de picturalisten dan Adolph Johannes Mattheus Mulder (1856-1936) is vermoedelijk niet denkbaar. Hij heeft ten behoeve van de monumentenzorg vele honderden, zo niet duizenden foto's gemaakt van huizen, poorten, kerken en andere gebouwen die de moeite van het fotografisch vastleggen waard bevonden werden. Zijn opvatting van de fotografie wordt voor alles gekenmerkt door grote eenvoud: als het onderwerp her-

kenbaar in beeld stond, was het goed genoeg. Waarschijnlijk ging niemand verder in die pretentieloosheid dan Mulder. Hij kan daarom goed dienen als antidotum voor de overmaat aan aandacht die de picturalisten nog steeds ten deel valt.

Adolph Mulder was niet alleen fotograaf. Hij begon zijn loopbaan in 1878 als opzichter-tekenaar, verbonden aan de *Commissie van Rijks-Adviseurs voor de Monumenten van Geschiedenis en Kunst* en ging na de opheffing daarvan (een jaar later) werken op de door Victor de Stuers geleide afdeling Kunsten en Wetenschappen van het ministerie van Binnenlandse Zaken. Kort daarna is hij begonnen met fotograferen. Hij bracht het tamelijk ver: in 1902 werd hij benoemd tot Rijksarchitect en kreeg hij de leiding over het Bureau voor onderhoud en herstel van monumenten, in 1918 werd hij onderdirecteur van het Rijksbureau

Afb. 4

A. J. M. MULDER,
*De Nederlands-
Hervormde kerk van
Westdongeradeel,
september 1910.*
Daglichtcollodium-
zilverdruk,
22,1 x 16,1 cm. Rijks-
museum, Amsterdam
(inv.nr. RP-F-00-
5564).





Afb. 5

A. J. M. MULDER,
*Het Markiezenhof in
 Bergen-op-Zoom,*
 september 1890.
 Albuminedruk,
 17,3 x 22,9 cm. Rijks-
 museum, Amsterdam
 (inv.nr. RP-F-00-5188).

voor de Monumentenzorg. Hij vertrok daar overigens al na een jaar. Anderhalf decennium later, in 1936, overleed hij in Vught. Het is een tamelijk indrukwekkend curriculum, maar opmerkelijk genoeg is er verder niet veel over Mulder bekend. De man is geheel achter zijn foto's (en opmetingen en tekeningen) verdwenen.³

Mulder bedreef een buitengewoon nuttige, eerzame en onspectaculaire toepassing van de fotografie, namelijk die ten behoeve van de monumentenzorg. Het fotograferen van bouwwerken was het resultaat van een ontluikend historisch besef, zeker waar die bouwwerken op de nominatie stonden gesloopt te worden. Wat onvermijdelijk en onherroepelijk verdween diende in ieder geval *in beeld* bewaard te blijven. In het derde kwart van de 19de eeuw hebben verschil-

lende instanties zich om de monumentenzorg bekommerd en daarbij onder andere de fotografie ingezet, náást de traditionele opmetingen en tekeningen. Ook wanneer gebouwen gewoon bleven staan, werden ze gefotografeerd om bouwhistorische gegevens te illustreren en/of de situatie vóór restauratie vast te leggen.

Deze tak van fotografie was zeer documentair van aard: het onderwerp diende zo duidelijk mogelijk opgenomen te worden om zoveel mogelijk relevante bouwhistorische informatie vast te leggen. Meer was niet nodig. Technisch vernuft zoals de picturalisten dat graag tentoonspreidden was bij Mulder ver te zoeken. De bewaard gebleven foto's van zijn hand – enkele honderden in de collectie van het Rijksprentenkabinet, plus grote aantallen bij de Rijksdienst voor Archeo-

logie, Cultuurlandschap en Monumenten (RACM) – laten op zeldzame wijze zien hoe ver de nuchterheid kon gaan waarmee documentaire fotografie werd opgevat. Zelden zal een fotograaf of opdrachtgever zó exclusief oog hebben gehad voor het weergegeven onderwerp en zó weinig acht hebben geslagen op al het andere wat bij een opname of afdruk een rol kon spelen. Mulders picturalistische collega-fotografen zouden er slechts de grootste minachting voor hebben gehad. Vier voorbeelden mogen hier volstaan om Mulders werkwijze toe te lichten.

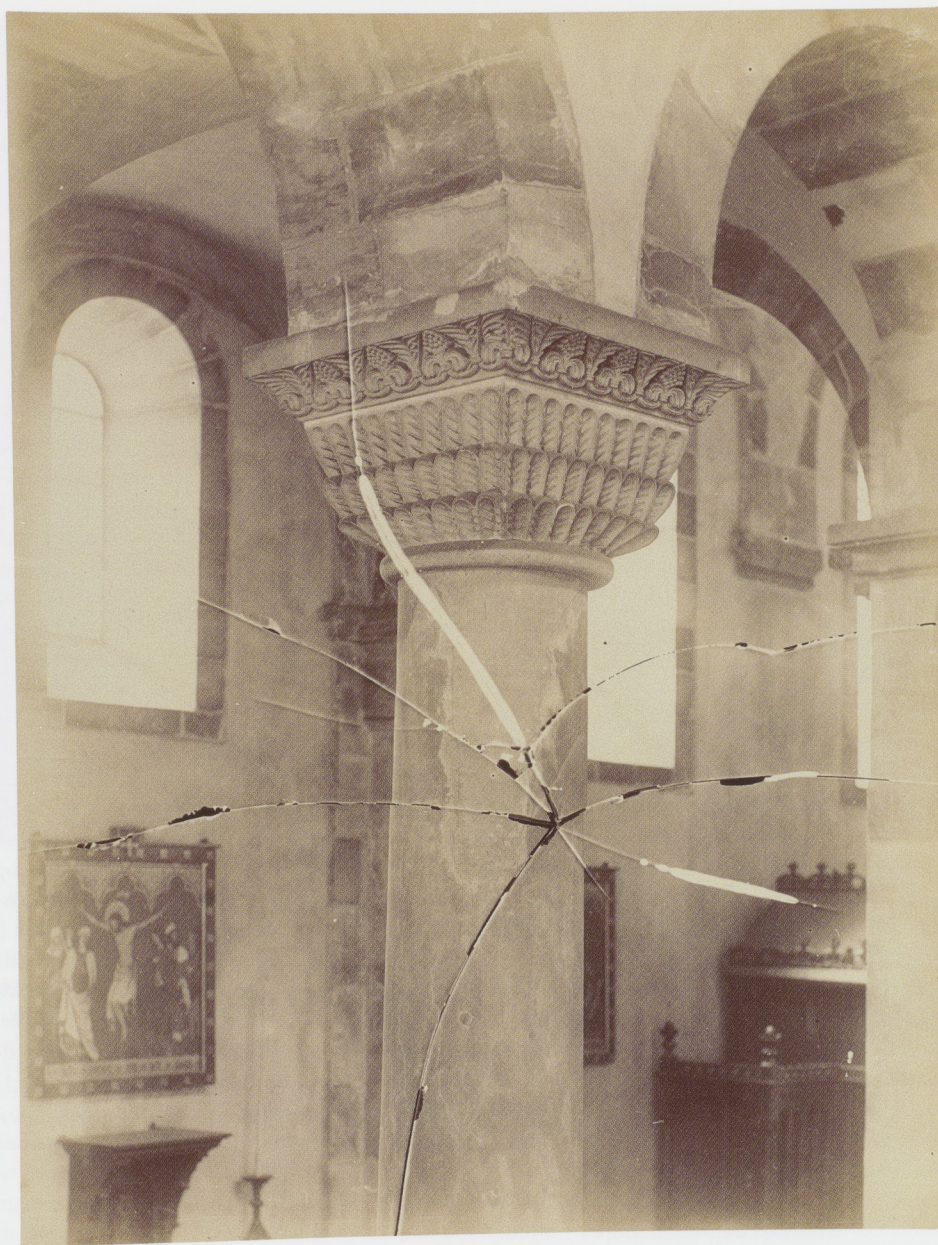
In april 1902 maakte Mulder een foto van de Martinikerk in Bolsward. Een man met een camera was in die tijd nog een zeldzame verschijning, temeer doordat Mulders camera geen klein, onopvallend toestelletje was maar een groot apparaat dat op statief gezet diende te worden. Om het beeld goed op het matglas te kunnen bekijken – dus zonder daglicht erbij –, zal hij een zwarte doek over zijn hoofd hebben getrokken. Zoiets bleef niet lang onopgemerkt. Een tiental kinderen kon de nieuwsgierigheid niet bedwingen en ging pal voor de camera staan (afb. 3). Dat is op meer foto's van Mulder het geval geweest, onder andere bij het vastleggen, in 1910, van de Nederlands-Hervormde kerk van het Friese Westdongeradeel (afb. 4). De fotograaf lijkt zich er niet aan gestoord te hebben: aangezien de kerk in beide gevallen over de kinderhoofden heen nog voldoende in beeld was, heeft hij niet de moeite genomen ze met een vriendelijk of minder vriendelijk woord uit beeld te verwijderen.

Niet iedereen was zo flegmatiek. Zo verhaalde Auguste Grégoire in zijn herinneringen aan zijn opleiding tot fotograaf in 1905 over een opdracht om 'enige wagens met vaten wijn' voor Hotel Des Indes in Den Haag te fotograferen. Zijn leermeester, Henri de Louw, liet het aan hem over de klus te klaren: 'Ter plaatse gekomen stelde hij in op de wagens voor het gebouw,

zodat ook dit laatste duidelijk te zien kwam, doch het maken van de opname was haast onmogelijk door slagerejongens en anderen, die maar voor de camera bleven ronddraaien om mede vereeuwigd te worden. Nu kreeg onze Jean [Grégoire voerde zichzelf op als Jean Art] een zeer lumineus idee. Hij liet het statief staan, doch draaide de camera gedeeltelijk om, zodat het Paleis van de Koningin Moeder nu in het front lag. Na enkele minuten had het publiek zich verplaatst en maakte Jean een opname van het Paleis (vanzelfsprekend met gesloten cassette). Daarna de schuif opengetrokken, de camera op het geschikte moment gedraaid, de nieuwsgierigen bedrogen, de opname gemaakt en ... uitstekend geslaagd!'⁴

In 1890 was Mulder in Bergen-op-Zoom om het Markiezenhof te fotograferen. Negatieven werden in die tijd bijna altijd op glas gemaakt. Dat bracht het gevaar met zich mee dat ze konden breken, wat ook met zekere regelmaat gebeurde. Gewoonlijk werd dan een nieuwe opname gemaakt, was er uit voorzorg al een tweede opname gemaakt of werd er meteen een reproductienegatief vervaardigd om het originele te sparen. In het geval van Mulders opname van het Markiezenhof echter werd de glasbreuk kennelijk niet als een onoverkomelijk nadeel gezien, hoewel er zelfs een heel stuk ontbreekt (afb. 5). Mulder of zijn werkgever vonden het waarschijnlijk te veel moeite om opnieuw af te reizen naar Brabant en namen genoegen met het beschadigde negatief, dat gewoon werd afgedrukt. Ook van de Hervormde Kerk van Kollumerland (Friesland) en van de abdij te Rolduc (Limburg) is een aantal afdrukken van gebroken negatieven aanwezig in de verzameling van het Rijksprentenkabinet (afb. 6). Het zal geen toeval zijn dat het in deze gevallen, vanuit de standplaats van Mulder gezien, om locaties in de periferie ging.

Mulders foto's getuigen van een



Afb. 6

A. J. M. MULDER,
*Gezicht in de kerk van
Rolduc*, oktober 1890.
Albuminedruk,
22,7 x 17,2 cm.
Rijksmuseum,
Amsterdam
(inv.nr. RP-F-00-5477).

buitengewoon zakelijke opvatting van het fotograferen. Ze vertonen daardoor allerlei technische, compositorische en andere onvolkomenheden. Dat zal mede reden zijn dat ze tot nu toe weinig aandacht hebben gekregen in de literatuur over de geschiedenis van de (Nederlandse) fotografie. De tijd dat er in geschiedenissen van de fotografie vooral aandacht wordt besteed aan de in technisch en kunstzinnig opzicht beste en volmaakte voortbrengselen van het medium ligt alweer een tijdje achter ons. Tegenwoordig komen ook zaken als toepassingen, opdrachtgevers, afnemers, receptie en invloed ruim aan bod. Des te meer reden om niet langer de neus op te halen voor zulk pretentieloos werk als dat van Adolph Mulder. Zijn werk laat, meer dan dat van welke andere

fotograaf dan ook, zien met hoe weinig omhaal de fotografie werd ingezet voor iets waar ze bij uitstek geschikt voor is en was – het onopgesmukt weergeven van de werkelijkheid zoals die zich voordoet – en hoe weinig daarvoor nodig was. Mulder was tevreden als het negatief het onderwerp duidelijk genoeg weergaf. Terwijl picturalistische fotografen er geen been in zagen om uren of dagen te zwoegen om een volmaakte afdruk te verkrijgen, had de afdruk voor Mulder niet méér betekenis dan het negatief. Hij bekommerde zich nauwelijks om technische, stilistische of andere kwaliteiten. Dat kan gemakkelijk als een gebrek worden afgedaan, maar het toont aan dat het niet alles picturalisme was dat de klok sloeg rond de vorige eeuwwisseling.

NOTEN

- 1 De beschrijving van deze techniek is vooral gebaseerd op W.H. Idzerda, *De broomverfdruk (broomoliedruk) in de praktijk. Beknopte en algemeen begrijpelijke handleiding ten dienste van eerstbeginnende en gevorderde amateurfotografen, alsmede van iederen beroepsfotograaf en belangstellende in de fotografie*, Amsterdam 1917.
- 2 Flip Bool, Mattie Boom, Frits Gierstberg, Ingeborg Th. Leijerzapf, Adi Martis, Anneke van Veen en Hripsime Visser (red.), *Nieuwe geschiedenis van de Nederlandse fotografie. Dutch Eyes*, Zwolle 2007.
- 3 Zie over Mulder: J.A.C. Tillema, *Schetsen uit de geschiedenis van de Monumentenzorg in Nederland*, Den Haag 1975, p. 311; Catharina L. van Groningen en Heimerick Tromp, 'A.J.M. Mulder, architectuurfotograaf in dienst van de Monumenten', in: *De Woonstede door de eeuwen heen* (1993) nr. 100, pp. 54-56; Elisabeth Stades-Vischer, 'Adolph Mulder, pionier-bouwhistoricus. Een onderzoek naar zijn werkwijze, met name in Dordrecht', in: *Jaarboek Monumentenzorg 1996*, pp. 230-238; Jan Coppens, Marga Altena en Steven Wachlin (met een bijdrage van Michel van de Laar en Ad Stijnman), *Het licht van de negentiende eeuw. De komst van de fotografie in de provincie Noord-Brabant*, Eindhoven 1997, pp. 129-130; Peter Don, Heleen Homma, Gerard van Wezel en Mariet Willinge, 'Wie wat bewaart, heeft wat. De collecties van de Rijksdienst voor de Monumentenzorg', in: *In dienst van het erfgoed*.

Rijksdienst voor de Monumentenzorg, 1947-1997, Zwolle | Zeist 1997 (*Jaarboek Monumentenzorg*), p. 309; Peter Don (samenstelling), *De bouwkunst vereeuwigd. Fotografie voor Monumentenzorg | Architecture Immortalized. Photography for Conservation*, Zwolle | Zeist 2000 (*Jaarboek Monumentenzorg*), p. 30.

- 4 Aug. Grégoire, 'Uit het leven van Jean Art (Leerling-fotograaf in 1905)', in: *Die Haghe Jaarboek 1957*, p. 98.