

Openbaar Kunstbezit in
Vlaanderen
tweeëntwintigste jaargang
juli/augustus/september
1984
nr. 3
driemaandelijkse periodiek
voor inwijding in de beeldende
kunsten door reproducties
en radio

Fotografie uit de pionierstijd



**OPENBAAR
KUNSTBEZIT**
IN VLAANDEREN
83/84

Uitgeverij Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen
De Persgroep van België - Vlaanderen - Brussel
Drukkerij: De Persgroep van België - Vlaanderen - Brussel
Druk: Vlaanderen en Nederland met de B & C

De titel "Fotografie uit de pionierstijd" klinkt wellicht enigszins vaag, maar dekt dan toch wel de volledige lading van deze aflevering. Onderwerp is de fotografie van ruim honderd jaar geleden, de zogenaamde "documentaire fotografie", dit tegenover de "kunstfotografie" waarvan pas omstreeks 1900 sprake kan zijn. De pionierstijd inderdaad: het medium was pas uitgevonden en de technische verbeteringen volgden elkaar in sneltreinvaart op. En fotografie was het ook, van de bovenste beste kwaliteit, zowel vanuit fototechnisch als vanuit esthetisch standpunt. De fotografie was een welgekomen uitvinding die wonderwel paste in de 19e-eeuwse burgerlijke drang naar kennis, wetenschap en inventarisatie. Opdrachten van fotografen waren dan ook het vastleggen van monumenten en landschappen, het documenteren van openbare werken, manifestaties, ... hier bij ons en overal ter wereld. In een eerste hoofdstuk wordt het begrip "documentaire fotografie" nader bepaald en gesitueerd door Pool Andries, die ons laat kennismaken met een aantal buitenlandse fotografen op wereldniveau en met hun opdrachten. Karel van Deuren stelt in het tweede hoofdstuk de vraag of die eerste fotografie nu een kind was van de wetenschap, of van de Westeuropese schilderkunst, of van beide. Verder tekent hij de activiteiten van een aantal fotografen in België tussen 1850 en 1880. Daarnaast belichten drie korte kaderstukjes telkens één van de Vlaamse topfotografen: Edmond Fierlants, Jan-Frans Michiels en Louis Ghémar. Bij wijze van kleine case-studie werpt Jos van den Breeden in het derde hoofdstuk een blik op de Zennewerken in Brussel en op de rol die hierbij gespeeld werd door Louis Ghémar. Een woordje technische uitleg (door Karel van Deuren) en een literaturopgave besluiten de aflevering. Tenslotte nog dit: fotografiepioniers werkten niet in kleur. In deze aflevering vindt U dus geen kleurenillustraties. Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen meent dit ruimschoots goed te maken door een groot deel van de foto's in dubbeldruk te brengen. Wat daar speciaal aan is? Beter dan woorden: vergelijk gewoon even de foto op pagina 81 met die op pagina 87. De zachtste tinten, de beste dieptewerking en de scherpste detaillering, dat is de dubbeldruk.

Rudy Verduyck,
redactiesecretaris

Inventarisatie van de zichtbare werkelijkheid

Bijna gelijktijdig werd in 1839 zowel in Frankrijk als in Groot-Brittannië de uitvinding van de fotografie bekendgemaakt. In feite ging het echter om twee zeer verschillende werkwijzen. De daguerreotypie, genoemd naar de Franse vorser Jacques Louis Mandé Daguerre (1787-1851), gaf een eenmalig positief beeld op een verzilverde koperplaat. De kalotypie, uitgewerkt door de Brit William Fox Talbot (1800-1877), gaf een negatief beeld op papier, wat toeliet een onbeperkt aantal positieve afdrukken te realiseren.

Beide uitvinders wezen op de vele mogelijke toepassingsgebieden en het grote nut van deze nieuwe produktietechniek ten bate van wetenschap en onderwijs. Als nauwkeurige en relatief snelle registratiemethode werd de fotografie op dat ogenblik inderdaad door geen enkele andere techniek geëvenaard. Het onmiddellijke succes van de fotografie werd evenwel verhinderd door een aantal onvolkomenheden die slechts de volgende jaren zouden worden weggewerkt. De beelden die met de daguerreotypie werden verkregen, konden slechts worden vermenigvuldigd door ze om te zetten in één van de traditionele grafische technieken zoals lithografie of gravure. Hierbij gingen echter de belangrijkste eigenschappen van het fotografisch beeld, namelijk een extreme detaillering en de niet te betwisten authenticiteit, volkomen verloren. Het rechtstreeks inetsen van de oorspronkelijke daguerreotypieplaat kon dit slechts gedeeltelijk verhelpen. De kalotypie, die wel ongelimiteerde reproductiemogelijkheden bood, bleek sterk onderhevig aan verkleuring en was niet bestand tegen langdurige blootstelling aan het licht. Opeenvolgende verbeteringen, aangebracht aan het oorspronkelijke procédé van W.H. Fox Talbot, haalden de fotografie op papier omstreeks 1850 echter uit het experimentele stadium zodat omstreeks 1855 de daguerreotypie nagenoeg volledig werd verdrongen.

De grote belangstelling die het nieuwe medium meteen genoot, vooral in kringen van wetenschap en cultuur, moet mede worden begrepen in de bredere context van een 19e-eeuwse burgerlijke maatschappij die was doordrongen van de geest van het positivisme en de vooruitgangsgedachte. Het vergaren van een zo ruim mogelijke kennis betreffende de meest uiteenlopende domeinen, waarbij de fotografie onvervangbare diensten bleek te kunnen bieden, werd beschouwd als een morele plicht. Dit verklaart het hoofdzakelijk documentaire karakter van de 19e-eeuwse fotografie en de grote maatschappelijke waardering die deze genoot.

Fotografie beantwoordde aan een reële behoefte, aan de zucht naar objectieve informatie, aan het geloof in onweerlegbare feiten en aan het vertrouwen in de resultaten van wetenschap en techniek als dragers van de vooruitgang. Wanneer men de fotografische produktie uit de periode 1850-1880 overschouwt, stelt men dan ook vast dat deze vroege fotografen een nagenoeg volledige beeldinventaris hebben vastgelegd van de toenmalige zichtbare realiteit.

Zij fotografeerden niet alleen oude monumenten en pittoreske landschappen, maar ook de meest opmerkelijke resultaten van een nieuwe technologie, de wonderen der natuur en de voortbrengselen van vreemde culturen. De verbeteringen die voortdurend werden aangebracht aan apparatuur, opname- en afdrucktechnieken waren er trouwens vooral op gericht steeds grotere domeinen van de werkelijkheid fotografeerbaar te maken.

De definitieve intrede van de fotografie in de 19e-eeuwse samenleving wordt gemarkeerd door een aantal belangrijke publikaties, zowel in Frankrijk als in Groot-Brittannië. In juni 1851 startte Eugène Piot (1812–1890) de uitgave in 25 afleveringen van een album met als titel "L'Italie Monumentale". Het bevat originele foto's op zoutpapier naar opnamen op papiernegatief. Zij worden gekenmerkt door een frontaliteit en door een grote helderheid van compositie die sterk herinnert aan de toen vrij populaire albums met lithografische platen. Andere portfolio's van dezelfde auteur, onder meer gewijd aan Sicilië en Athene, volgden korte tijd later. Louis-Désiré Blanquart-Evrard (1802–1872), die door zijn talrijke publikaties en opzoekingen in niet geringe mate had bijgedragen tot de promotie van de fotografie op papier, richtte eveneens in 1851 nabij Rijsel de allereerste "imprimerie photographique" op. Hij realiseerde afdrucken naar opnamen van de meest vooraanstaande Franse en Belgische fotografen en verzorgde ook eigen edities. Zijn eerste belangrijke produktie was het album "Egypte, Nubie, Palestine et Syrie", met opnamen van Maxime Du Camp (1822–1894) uitgegeven te Parijs door Gide & Baudry. In eigen beheer publiceerde Blanquart-Evrard tussen 1851 en 1855 24 albums, alles samen meer dan 550 verschillende platen. In totaal werden hiervoor op vijf jaar tijd wellicht meer dan 100.000 afdrucken gemaakt. Een monumentale realisatie vormden zeker ook de vier lijvige en luxueus gebonden boekdelen met de "Reports by the juries" van de Great Exhibition, de eerste wereldtentoonstelling die in 1851 te Londen werd gehouden in het speciaal daartoe opgerichte Crystal Palace. Uitgegeven op 140 exemplaren, die werden geïllustreerd met 110 ingekleefde foto's, veronderstelde dit de realisatie op vrij korte tijd van meer dan 15.000 afdrucken.

De betekenis van bovengenoemde uitgaven kan moeilijk worden overschat. Zij vormden immers de incunabelen van een nieuw tijdperk in de geschiedenis van het geïllustreerde boek. Bovendien zijn zij in hoge mate illustratief voor het karakter en de maatschappelijke integratie van de fotografie in de 19e eeuw in het algemeen.

Wat dit laatste aspect betreft moet ook worden verwezen naar de "Mission héliographique" die, eveneens in 1851, werd opgezet door de Franse Commissie voor Historische Monumenten. Vijf vooraanstaande fotografen, Edouard Baldus (1813–1882), Hippolyte Bayard (1801–1887), Gustave Le Gray (1820–1882), Henri Le Secq (1818–1882) en O. Mestral, werden uitgestuurd naar de verschillende delen

van het land om er de merkwaardigste sites en monumenten te fotograferen. Het is het vroegste voorbeeld van een systematische fotografische inventarisatie van oudheden en monumenten. Andere officiële of semi-officiële opdrachten volgden later. Baldus fotografeerde onder meer de opbouw van de nieuwe vleugels van het Louvre (1854–1856) en de aanleg van de spoorwegen Parijs-Boulogne (1855) en Parijs-Lyon (1859).

Andere fotografen publiceerden hun opnamen van monumenten en landschappen voornamelijk in eigen beheer. Charles Nègre (1820–1880), die ook succes kende als schilder van landschappen en genretafereelen en bovendien moet beschouwd worden als één van de uitvinders van de fotogravure, publiceerde in 1852 een album "Midi de la France". Het sluit aan bij de romantische traditie van de "voyage pittoresque" en documenteert niet alleen belangwekkende monumenten, maar ook stemmige hoekjes en karakteristieke straattaferelen.

De gebroeders Bisson (1814–1876 en 1826–1900) genoten vooral waardering voor hun technisch onberispelijke opnamen op ongewoon groot formaat. Vergeten we immers niet dat tot ca. 1890 foto's nagenoeg uitsluitend in contact, dit wil zeggen op het formaat van het negatief zelf, werden afgedrukt.

Deze negatieven, aanvankelijk op papier, maar vanaf 1851 ook steeds meer op glas, moesten op de plaats van de opname zelf worden klaargemaakt en nadien ook ontwikkeld. Reisfotografen droegen dus steeds een volledig ingerichte donkere kamer met zich mee. Het beschermen van de soms gevaarlijke chemicaliën tegen hitte en koude, regen of stof, stelde zware problemen. Toch hebben juist deze grote technische problemen ook in belangrijke mate bijgedragen tot de hoge technische en esthetische kwaliteit van de 19e-eeuwse fotografie. Slechts een bijzonder stevige motivatie en een reële belangstelling voor de gefotografeerde onderwerpen zelf gaf de fotograaf de moed om ondanks al deze moeilijkheden toch door te zetten.

Met de eerste vormen van toerisme en de toename van de koopkracht van de kleine burgerij vonden deze beelden van monumenten en landschappen uit eigen streek of uit naburige landen echter een steeds groter publiek. En naarmate de commerciële perspectieven zich verruimden, daalde ook de technische en esthetische kwaliteit. De fotograaf met kunstzin werd langzaam maar zeker verdrongen door de fotograaf met handelsgeest. Vooral in Italië ontplooidde zich een massaproductie met fotografen zoals Giorgio Sommer (?–1914), Giacomo Brogi (1822–1881), Carlo Ponti, Carlo Naya (1816–1882), Alfredo Noack, de gebroeders Alinari (Giuseppe: 1836–1891, Romualdo: 1830–1891 en Leopoldo: 1832–1865) en nog vele anderen. In Duitsland werkten op gelijkaardige wijze onder meer Hermann Krone (1827–1916) en Theodore Creifel(d)s. Deze laatste, actief in Keulen, is vooral gekend omwille van zijn beelden van de opbouw van de Dom. In Groot-Brittannië zijn vooral Francis Bedford (1816–1894), Roger Fenton (1819–1869) en Georges Washington Wilson (1823–1893) bekend om hun opnamen van kathedralen, kastelen en



Louis Auguste Bisson
(Frankrijk, 1814–1876)
en Auguste Rosalie Bisson
(Frankrijk, 1826–1900)
Mer de glace, Mont Blanc
1861

*Afdruk op albuminapapier naar
collodiumnegatief op glas*
22,4 x 39,5 cm

*Provinciaal Museum
voor Fotografie, Antwerpen*

De gebroeders Bisson werkten samen als fotografen van 1840 tot 1864. Aanvankelijk beoefenden ze de daguerreotypie, waarbij ze speciale bekendheid verwierven met het reproduceren van kunstwerken. Omstreeks 1849 schakelden ze echter over naar de fotografie op papier. In 1853 publiceerden ze een album met fotografische reproducties naar gravures van Rembrandt (1606–1669) en in 1861 verscheen een gelijkaardig werk gewijd aan

het grafisch oeuvre van Albrecht Dürer (1471–1528). Ruime bekendheid verwierven de gebroeders Bisson echter vooral met opnamen van monumenten in Frankrijk, Duitsland, België en Italië, meestal op erg groot formaat. Deze werken zijn van onberispelijke technische kwaliteit maar missen wel eens persoonlijke visie.

Reeds in 1855 realiseerden de gebroeders Bisson de eerste opnamen in de Alpen. Een eerste

beklimming van de Mont Blanc mislukte in 1860, maar het experiment werd met succes herhaald in 1861 en in 1862. De vergezichten over gletsjervlakten en rotspunten die tijdens deze expedities werden gefotografeerd behoren tot het indrukwekkendste dat door fotografen in de 19e eeuw werd voortgebracht, niet het minst wegens de grote technische moeilijkheden die hierbij moesten worden overwonnen.

William Henry Jackson
(U.S.A., 1843–1942)
**On the road to the Garden of
Gods**

ca. 1875

*Afdruk op albuminapapier naar
collodiumnegatief op glas*
17,4 x 26,9 cm

*Provinciaal Museum voor
Fotografie, Antwerpen*

W.H. Jackson was aanvankelijk retoucheur in een fotostudio aan de Oostkust. In 1866 maakte hij echter als veedrijver voor het eerst kennis met het Verre Westen. Deze tocht leverde hem talrijke tekeningen op, maar geen foto's. In 1867 opende hij een eigen portretstudio in Omaha, maar kon niet wennen aan het routinekarakter van het studiowerk. Op eigen initiatief ondernam hij in 1869 een eerste belangrijke fotografische expeditie langs de Union Pacific Railroad en fotografeerde zowel landschappen, spoorwegaarbeiders, halteplaatsen en nederzettingen. Zijn stijl was nog onbehölp en deze foto's hebben uitsluitend een documentaire waarde.

In 1870 werd Jackson aangesteld als officieel fotograaf van de "U.S. Geological and Geographical Survey of the Territories". Hij ontwikkelde zeer snel een eigen kenmerkende stijl en zijn opnamen van de vele nog ongerepte natuurgebieden behoren tot de hoogtepunten van de vroege Amerikaanse landschapfotografie. Vooral zijn monumentale vergezichten van Yellowstone bleken overtuigend genoeg om het Congres ertoe te bewegen dit gebied uit te roepen als "National Park". In 1879 werd te Denver de "Jackson Photographic Company" opgericht, gespecialiseerd in het uitvoeren van opdrachten voor spoorwegaatschappijen. Deze verspreidden inderdaad op grote schaal de meest indrukwekkende opnamen van paradijselijke pas ontsloten gebieden in de hoop aldus nieuwe investeerders en kolonisten te werven.



Eugène Piot

(Frankrijk, 1812-1890)

**De propyleeën van de Akropolis
te Athene, zicht vanop de
Areopagusheuvel**

1852

*Afdruk op zoutpapier naar
papiernegatief*

33 x 22,7 cm

Provinciaal Museum

voor Fotografie, Antwerpen

Eugène Piot stond bekend als een verwoed reiziger en een bijzonder goed geïnformeerd verzamelaar van kunstwerken en oudheden. Met dit doel had hij trouwens een internationaal netwerk van tipgevers opgezet.

Zijn belangstelling ging echter vooral uit naar de studie van de Helleense cultuur.

Piot vergezelde in 1840 zijn landgenoot en schrijver Théophile Gautier (1811-1872) op een reis naar Spanje en leerde bij die gelegenheid het nut van de fotografie voor de oudheidkundige kennen. Gautier realiseerde immers daguerreotypieën van de voornaamste monumenten die hij bezocht. Enkele jaren later vatte Piot zelf het plan op tot het samenstellen van een uitgebreide fotografische inventaris van monumenten en oudheden. In 1851 publiceerde hij het album "L'Italie Monumentale" dat ophef maakte in de wereld van fotografen en kunstkenneren. Het was inderdaad de allereerste commerciële uitgave van foto's en luidde een nieuw tijdperk in voor de studie van de Oudheid. Andere albums volgden korte tijd later: "Temples grecs, L'Acropole d'Athènes" en "L'Elite des Monuments français". Financieel gezien betekenden al deze uitgaven echter een zware mislukking.



abdijruïnes. Hierbij moet opgemerkt worden dat tegenover hun collega's op het vasteland Britse fotografen er meestal sterker naar streefden niet alleen vormen en volumes nauwkeurig te registreren, maar ook de lokale sfeer weer te geven. Deze romantische benadering is nog duidelijker aanwezig in de boomstudies van Benjamin Brecknell Turner (1815–1894) en Thomas Keith.

Om voor de hand liggende redenen nam de monumentfotografie in Amerika niet dezelfde omvang aan als in Europa. Daarentegen ontwikkelde er zich een totaal eigen traditie van monumentale landschapfotografie die nog steeds haar invloeden doet gelden. Merkwaardig daarbij is wel dat ook hier officiële opdrachten een belangrijke rol hebben gespeeld. De grote spoorwegmaatschappijen hadden alle fotografen in dienst die niet alleen de vorderingen van de werken documenteerden, maar ook indrukwekkende en triomfalistische beelden brachten van de natuurlijke rijkdommen die door de aanleg van deze spoorwegen werden ontsloten.

Het betrof dus in feite een propagandistische fotografie. Carleton Watkins (1829–1916), William Henry Jackson (1843–1942), Johan K. Hillers (1843–1925), Timothy O'Sullivan (ca. 1840–1882), Edward Muybridge (1830–1904), Charles R. Savage (1832–1909), George Barnard (1819–1902) en Frank Jay Haynes (1853–1921) vormen slechts enkele namen van fotografen die op dit terrein actief waren. In talrijke publikaties werd reeds gewezen op het aandeel dat hun werk heeft gehad in de bewustmaking van een Amerikaans nationalisme en in de creatie van de mythe van het Verre Westen.

In zekere zin naar analogie met de Amerikaanse fotografen die ongekende landschappen, merkwaardige natuurverschijnselen en het leven van de Indiaanse bevolking documenteerden, trokken ook Europese fotografen naar verre streken om er monumentale landschappen en scènes uit het dagelijkse leven van vreemde culturen te fotograferen. We vermelden reeds de albums van Eugène Piot en Maxime Du Camp met opnamen uit Griekenland, Egypte en het Nabije-Oosten.

Bijzonder produktief was de Brit Francis Frith (1822–1898) die in de loop van drie expedities tussen 1856 en 1860 vanuit Kaïro doordrong tot voorbij de vijfde cataract op de Nijl. Zijn opnamen werden gebundeld in luxueuze platenboeken, maar zijn ook los verkocht. Talrijke fotografen vestigden zich de volgende jaren in de belangrijkste steden van het Nabije- en Midden-Oosten en produceerden een oeuvre dat soms meer verbaast door zijn kwantiteit dan door zijn kwaliteit. Een gunstige uitzondering vormden zeker de opnamen van Felix Bonfils (1829–1885) gevestigd in Beiroet, maar die dus ook actief was in Griekenland en Egypte. India, Ceylon, China en andere gebieden waar Groot-Brittannië een koloniaal bewind had gevestigd of een bevoorrechte handelspositie had verworven, waren vooral het actieterrein van Britse fotografen. In India opereerden onder meer Capt. Linnaeus Tripe (1822–1902), Samuel Bourne (1834–1912) en John Burke (?–1907), in Ceylon: W.L. Skeen en Scowen, in China: John Thomson (1837–1921), Thomas Child en William Saunders.

Claude Marie Ferrier
(Frankrijk, 1811–1889)
Crystal Palace, zicht op het transept

1851

Afdruk op zoutpapier naar een albuminenegatief op glas
21,5 x 16,2 cm

Gepubliceerd in "Exhibition of the works of industry of all nations, 1851; Reports by the juries..."
Londen, 1852, (4 vol.)
Provinciaal Museum voor Fotografie, Antwerpen

De allereerste wereldtentoonstelling, de Great Exhibition van 1851 te Londen, betekende de triomf van wetenschap en industrie en bevestigde de macht van het Britse imperium. Ook het speciaal opgerichte tentoonstellingsgebouw, Crystal Palace, legde door zijn algemene opvattingen en materiaalkeuze getuigenis af van het geloof in de vooruitgang. Een speciale afdeling van deze tentoonstelling was gewijd aan de fotografie, beschouwd als één van de belangrijkste moderne uitvindingen. Het leek dan ook vanzelfsprekend dat de officiële verslagen van deze grootse manifestatie op fotografische wijze zouden worden geïllustreerd. Oorspronkelijk werd Nikolaas Henneman (1813–ca. 1875), voormalig medewerker van W.H. Fox Talbot zelf, aangeduid voor de uitvoering van deze uitzonderlijke opdracht die een nieuw tijdperk in de geschiedenis van het geïllustreerde boek zou inluiden. Op vrij korte tijd moesten meer dan 15.000 afdrucken worden gemaakt van bijna 150 negatieven. De opnamen zelf, binnen- en buitengezichten van het tentoonstellingsgebouw en afbeeldingen van tentoongestelde voorwerpen, werden gerealiseerd door de Britse fotografen Sir Hugh Owen (1804–1881) en Robert Bingham (?–1870) en door de Fransen Friedrich von Martens (1809–1875) en Claude Marie Ferrier. De opdrachtgevers bleken niet tevreden over de kwaliteit en de prijs van de eerste afdrucken die door Henneman werd geleverd en het werk werd uiteindelijk toevertrouwd aan Robert Bingham die de afdrucken liet uitvoeren in Zuid-Frankrijk.





James Robertson
(*Groot-Brittannië*,
ca. 1831–na 1881)

en Felice A. Beato
(*Groot-Brittannië*,
ca. 1830–1903?)

Athene, de Akropolis
1853

*Afdruk op albuminepapier naar
collodiumnegatief op glas*
23,7 x 30 cm

*Provinciaal Museum
voor Fotografie, Antwerpen*

Het duo Robertson & Beato was tussen 1852 en 1856 actief in Athene, Constantinopel, Egypte en Malta. Wellicht was Robertson de zakelijke leider en Beato slechts zijn assistent. In 1857 verlegden zij hun werkterrein naar India. Daar legden ze onder meer beelden vast van de heersende muiterij door de Indische soldaten in het Britse leger en van de val van de door de

Britten versterkte stad Lucknow (Noord-India). In 1860 gingen beide fotografen elk een eigen weg. Robertson bleef werken in India, maar Beato reisde door naar China waar op dat ogenblik de Opiumoorlog werd uitgevochten. Nadien verbleef hij enige tijd in Japan vooraleer zich definitief te vestigen in Egypte waar hij alleszins actief was tot 1886. In tegenstelling tot het werk van vele andere vroege reisfotografen hebben de opnamen van Robertson en Beato niet uitsluitend het karakter van een archeologische of kunsthistorische documentatie. Het zijn tegelijkertijd ook evocatieve reisinpressies. Hun oorlogsbeelden behoren trouwens tot de vroegste voorbeelden van de fotografische reportage.

Zoals reeds vermeld, kwamen in de 19e-eeuwse optiek vooral onderwerpen met documentaire waarde in aanmerking om gefotografeerd te worden. Men heeft daarbij wel eens de foutieve indruk dat het bijna uitsluitend historische monumenten, reproducties van kunstwerken en indrukwekkende heroïsche landschappen betrof. Ook bouwwerken die getuigden van een moderne technologie en vernieuwde stadsplanning werden uitvoerig in beeld gebracht. De belangrijkste gewapende conflicten gaven eveneens aanleiding tot omstandige beeldverslagen. De eerste oorlogsfotograaf was Roger Fenton die in 1855 verslag uitbracht over de Krimoorlog. Felice Beato (ca. 1830–1903?) realiseerde beelden van hetzelfde conflict. Later maakte hij opnamen van de muiterij in India (1857–1859) en in 1860 was hij in China waar op dat ogenblik de Opiumoorlog werd uitgevochten. Ook de Amerikaanse Secessieoorlog (1861–1865) werd uitvoerig gedocumenteerd, voornamelijk door Matthew Brady (1823–1896), Alexander Gardner (1821–1882) en Timothy O’Sullivan. Uiteraard betrof het hierbij enkel opnamen van kampementen en versterkingen of van de verwoestingen na

de strijd. Het vastleggen van de acties zelf was technisch nog niet mogelijk.

De portretfotografie werd tot nog toe niet vermeld. Een aantal fotografen had zich echter gespecialiseerd in het portretteren van vooraanstaande figuren uit de politieke, culturele, wetenschappelijke of mondaine wereld. Hun opnamen werden verkocht in de papierhandel. Ze waren verkrijgbaar in zeer uiteenlopende formaten en werden meestal uitgegeven in reeksverband. Uitgevoerd op kleinere formaten, vonden trouwens ook de reeds eerder beschreven opnamen met toeristisch karakter een steeds grotere verspreiding. Ze werden verzameld door huiskamertoeristen en kunnen aldus beschouwd worden als voorlopers van de huidige prentbriefkaart. De grootste verspreiding kende dit soort fotografie overigens in de vorm van stereokaarten en stereodiaposities die, bekeken door een binoculaire stereoscoop, een driedimensionaal beeld gaven.

Hiermee wordt nogmaals verwezen naar de toenemende vulgarisatie van de fotografie naar het einde van de 19e eeuw toe. Deze evolutie werd nog versterkt door de opkomst van de fotomechanische reproductietechnieken waardoor de opname van fotografische illustraties in publikaties met grote oplage steeds eenvoudiger en goedkoper werd. De kwaliteit liet daarbij echter wel eens te wensen over. Er werd steeds minder waardering opgebracht voor de oorspronkelijke, met zorg gepresenteerde en door de auteur zelf gecontroleerde afdruk. Fotografie was niet langer een hoog gewaardeerd ambacht. Het werd een beroep naast vele andere. Financieel gewin was belangrijker geworden dan het dienen van hogere maatschappelijke waarden.

Deze evolutie betekende ook zo goed als het einde van een eens zo prestigieuze documentaire traditie. Leidinggevende amateurfotografen keerden zich immers steeds sterker af van een "gebruiks"-fotografie die door een toenemende commercialisering haar maatschappelijk aanzien grotendeels had verloren. Om hun hobby te blijven legitimeren dienden ze er nieuwe, hogere inhouden aan te verlenen. Steeds uitdrukkelijker gingen deze fotografen daarom de fotografie benaderen als een vorm van dilettantistische kunstbeoefening. Hierin werden zij trouwens gesteund door de algemene esthetiserende tendensen in de laat-19e-eeuwse maatschappij. Samen met de introductie van een groot aantal nieuwe fotografische technieken betekende de opkomst van een picturale kunstfotografie meteen ook de definitieve afsluiting van een periode die wel eens wordt omschreven als de pionierstijd van de fotografie, maar in zijn resultaten tegelijkertijd ook moet beschouwd worden als een periode met klassieke allure.

Pool Andries,
wetenschappelijk medewerker aan het
Provinciaal Museum voor Fotografie,
Antwerpen



Samuel Bourne
(Groot-Brittannië, 1834–1912)
The Kutub Minar (een
13e-eeuwse mohammedaanse
zegezuil), Delhi
1865–1866
Afdruk op albuminepapier naar
een collodiumnegatief op glas
27,7 x 22,8 cm
Provinciaal Museum
voor Fotografie, Antwerpen

Samuel Bourne had reeds enige faam verworven als landschapfotograaf toen hij in 1863 uit Groot-Brittannië naar India vertrok. Hij sloot er een vennootschap met Charles Shepherd die één van de belangrijkste fotostudio's van het land leidde. Wellicht hield Bourne zich enkel bezig met het maken van opnamen, terwijl Shepherd vooral instond voor het maken van de afdrucken en de verkoop. Bourne trok van stad tot stad en fotografeerde zowel landschappen en historische monumenten als koloniale bouwwerken. Een ware krachttoer vormden drie expedities in het Himalayagebergte, tussen 1863 en 1866. Tientallen dragers waren nodig om de ganse fotografische uitrusting en vooral de zware kisten met glasnegatieven naar boven te brengen. Ook het uitvoeren van alle bewerkingen onder extreem lage temperaturen was zeker geen sinecure. Toen Bourne in 1872 naar Groot-Brittannië terugkeerde, had hij in totaal ongeveer 1500 opnamen gemaakt. Ze worden gekenmerkt door een hoge technische kwaliteit en vooral ook door een uitgesproken zin voor monumentaliteit. Terug in eigen land beoefende Bourne de fotografie nog enkel als amateur.



E. Desplanques (België)
De Markt van Oudenaarde
●mstreeks 1850
Gepubliceerd in "La Belgique",
L.D. Blanquart-Evrard, Loos
(Lille), z.d.
George Eastman House, Rochester
New York (V.S.)

Deze foto toont het marktplein van Oudenaarde, maar ook en vooral het mooie stadhuis, een pronkstuk van late Vlaamse gotiek (1525)

Parijs, Londen, Brussel worden 19e-eeuwse steden, maar eerst wordt het verleden in beeld gebracht

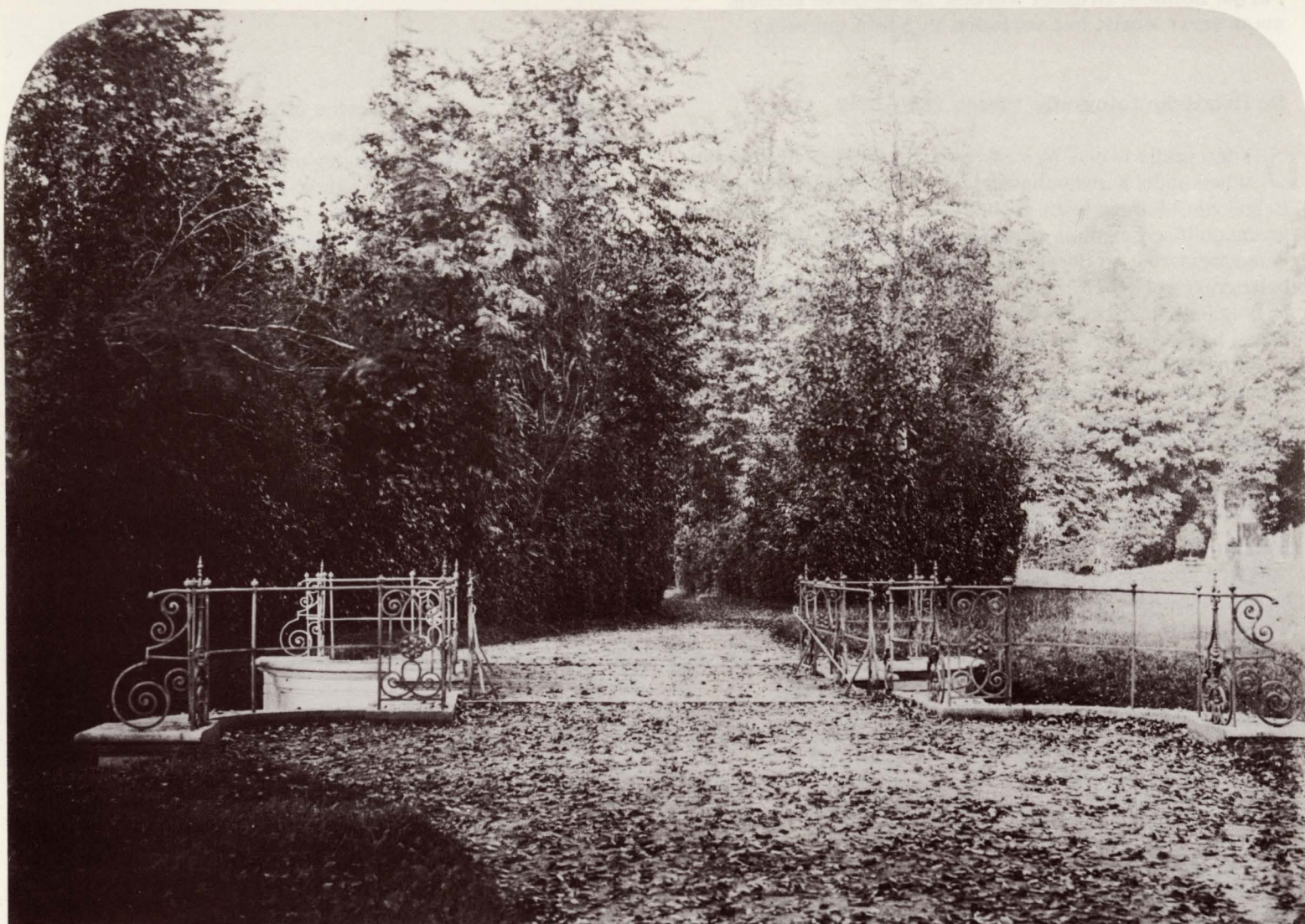
De Belgische fotografie tussen 1850-1880

De fotografie is een Westeuropese uitvinding (1827: optica, scheikunde, kunstambachtelijke technieken), waartoe ook België zijn bijdrage heeft geleverd. Zeer snel is fotografie een kosmopolitisch medium geworden dat in de stroming van democratisering en doorgaande industrialisering een belangrijke rol speelt. De fotografie uit de pionierstijd ziet er in België uit zoals in Frankrijk en Groot-Brittannië, maar ze is wel bescheidener. De twee buurlanden waren immers machtige koloniserende staten, van waaruit het vrij gemakkelijk moet geweest zijn de wereld te bereizen en belangrijke officiële opdrachten te verwerven. Ook het grote productie- en distributiepotentieel in die cultuurgebieden biedt het voordeel dat de toevoer van talent sterker is. De Belgische fotografie uit de begintijd en de uitbloei tot 1880, die het onderwerp uitmaken van dit hoofdstuk, hebben dan ook geen prenten te tonen van de Mont Blanc, noch uit Egypte, Palestina, Syrië, China, Indië of de Himalaya. Het zijn landschappen en stadsgezichten uit onze buurt. En het centrum van het enthousiasme voor de nieuwe fotografie was het grootstedse Brussel, destijds de bruisende stad en trefpunt voor intellectuelen en kunstenaars. Omdat daar geld verdiend werd door de burger die schone kunsten en wetenschappen bevorderde en een modieuze belangstelling had voor nieuwe dingen.

De pionierstijd van de fotografie is de tijd van de grote verwondering dat je met licht, een camera obscura en chemicaliën stukjes visuele realiteit kunt registreren en er prenten mee maken. Het fotografisch portret – de gedemocratiseerde versie van het geschilderd portret – wordt onmiddellijk een groot succes. Maar daarnaast ontstaat er een documentaire fotografie die gebruikt wordt voor het encyclopedisch inventariseren van historische monumenten en kunstwerken, landschappen en stadsgezichten, planten en dieren. Fotografie in dienst van de kennis. En beoefend met een groot enthousiasme voor de mogelijkheden van het nieuwe medium dat aangereikt wordt vanuit de wetenschap en de techniek. Deze traditionele visie op het ontstaan van de fotografie heeft tot gevolg dat de fotografie van de eerste vier decennia vooral wordt gewaardeerd om haar realiteitswaarde en technische voortreffelijkheid (kwaliteiten die evident zijn) en dat ook de neiging ontstaat om juist deze fotografie te zien als prototypisch voor de discipline, als de bij uitstek fotografische fotografie. Door de fotografie te zien als een verworvenheid van de techniek, wordt de relatie kunst–fotografie problematisch, waarbij dan met nadruk gewezen wordt op de invloeden die uitgegaan zijn van de fotografie op de kunst. De impressionisten bestudeerden (inderdaad) met wetenschappelijke ernst de fysica van licht en kleur. Edgar Degas (1834–1917) biedt het klassieke voorbeeld van een fotografische visie, vertaald naar de schilderkunst toe. Maar ook nog dit: de figuratieve schilderkunst had definitief afgedaan en de abstracte kunst was te danken aan het verschijnen van de fotografie die het af-beelden voortaan voor haar rekening zou nemen. Door fotografie te

beschouwen als een technische uitvinding die zich plots komt opstellen tegenover kunst, ontstaan de tegenstellingen "machine–handenarbeid, model–origineel, multipel–unicaat, wetenschap–sensibiliteit, produkt–kunstwerk, onderneming–atelier, koopman–kunstenaar en ook: (...) democratische maatschappij–aristocratische maatschappij" (André Rouillé, geboren 1948, Frans kunsthistoricus). In deze gedachtengang begint de integratie van kunst en fotografie pas in 1919 bij de oprichting van het "Bauhaus" (Weimar, Dessau, Berlijn, in 1933 door Hitler ontbonden), dat fotografie in zijn kunsttheorie opneemt als één van de vele bestaande technieken waarmee kunst kan worden gemaakt.

En andere theorie over het ontstaan van de fotografie is even boeiend. Ze wordt bondig geformuleerd als volgt: het nieuwe medium "was niet een bastaard die door de wetenschap op de stoep van de kunst te vinden werd gelegd, maar een wettelijke afstammeling van de Westerse picturale traditie" (Peter Galassi, wetenschappelijk medewerker aan het Museum of Modern Art, New York). Wetenschappelijk, zo argumenteert Galassi, is fotografie niets meer dan het combineren van verworvenheden van de optica en de scheikunde. Sinds de 16e eeuw wordt de camera obscura gebruikt door kunstenaars en wetenschapslui en reeds in 1727 heeft Johann H. Schulze (1687–1744) aangetoond dat de zilverhalogeniden zwart worden als ze aan het licht worden blootgesteld. "Het grootste mysterie van de geschiedenis van de fotografie is het feit dat ze niet vroeger is uitgevonden" (Helmut en Alison Gernsheim, geboren in 1911 en 1913, pioniers van de geschiedschrijving van de fotografie). "Het is inderdaad een mysterie als je de uitvinding primair beschouwt als een wetenschappelijke uitvinding". Zijn theorie dat de fotografie te danken is aan de ontwikkeling van de schilderkunst licht Galassi toe door enkele lijnen aan te geven in de geschiedenis van de kunst. Belangrijk is voor hem de geschiedenis van de perspectief: verschuivingen in de behandeling van de perspectief zijn telkens nieuwe confrontaties van kunst en realiteit. Een andere lijn is die van de schets (l'étude), die zich ontwikkelt tot een zelfstandig genre, waarmee een nieuwe realistische visie op het landschap vorm krijgt: het landschap wordt als mooi waargenomen "zoals het gezien wordt". Het idealiserend neo-classicisme wordt verlaten. John Constable (1776–1837) is in 1836 van mening dat de landschapschilderkunst een hulpwetenschap is in dienst van de natuurwetenschappen. In de compositieschema's van de landschappen van Camille Corot (1796–1875) en John Constable ziet Peter Galassi een afgetekende breuk met de geldende conventies. Ook constateert hij dat de geconsacreerde thema's plaats maken voor die van de eenvoudige dingen uit het dagelijks leven. En zo komt er een moment waarop "schilderijen er gaan uitzien als waarnemingen van het oog, veeleer dan als composities die bedacht zijn volgens picturale technieken" (the eye versus the mind). Op dat moment beantwoordt fotografie aan een nieuwe artistieke visie en voorziet ze in de behoefte om de picturale evolutie te bevorderen. Het mooie van deze theorie bestaat hierin dat de tweespalt



tussen kunst en fotografie opgeheven wordt, er is weer een organisch gegroeide ontwikkeling van fotografie uit kunst. Dit schept opnieuw ruimte om de invloed van de kunst op de fotografie te evalueren. De omgekeerde invloed is er natuurlijk ook. En volgens Peter Galassi wordt die door deze theorie juist beter verklaard, namelijk vanuit de affiniteit tussen beide disciplines zoals die ontstaan is "door de groeiende waardering (in de kunst) voor het aardse, het fragmentaire, het schijnbaar niet-gecomponeerde, waarbij de toevallige kwaliteit van waarnemingen een integrerend bestanddeel (a standard) is gaan vormen van artistieke en morele authenticiteit".

De integratie kunst-fotografie begint in deze visie ab ovo, reeds van vóór de uitvinding van de fotografie.

De tegenstellingen van André Rouillé worden in een doorgaand proces van ontwikkeling geplaatst. Je kan nu zeggen dat de halve schilders die fotograaf geworden zijn, juist doordat ze van medium (the toolbox) veranderden, nu hele kunstenaars (volgens nieuwe opvattingen) werden. De twee theorieën zijn interessant en spreken elkaar niet tegen; beide constateren een nieuwe visie op de realiteit, maar verklaren ze wel anders: de ene vanuit de ontwikkeling van de picturale traditie, de andere door het (plotse) verschijnen van een technische uitvinding. Ook de wederzijdse bevruchting van kunst en fotografie wordt door beide theorieën vastgesteld.

De documentaire fotografie, waarover het hier gaat, toont de geldigheid aan van de twee verschillende uitgangspunten (fotografie als vrucht van de techniek versus fotografie als kind van de Westerse schilderkunst): de twee facetten van haar kwaliteit worden ermee verklaard. Aan de fotografische techniek dankt deze fotografie de pracht van de natuurgetrouwheid en van het doeltreffend gebruik van de natuurlijke verlichting van het onderwerp, evenals de fascinatie van de scherpste die de grote glasplaten en de contactafdrukken opleveren. Aan de picturale traditie dankt deze fotografie haar visie op de realiteit die geformuleerd wordt in de cadreringen vanuit het juiste standpunt, op het juiste moment van de dag, waardoor getoond werd dat het onderwerp mooi is zonder dat het mooi of mooier moet worden gemaakt. Tal van fotografen waren overigens schilders, lithografen, miniaturisten of aquarellisten geweest of hadden er de opleiding voor gekregen.

Op 25 januari 1847 legt Louis-Désiré Blanquart-Evrard (1802-1872) aan de Franse academie een reeks fotografische papierafdrukken voor van een uitstekende kwaliteit: kalotypies die op een nieuwe wijze verwerf! Weldra zal hij te Loos bij Rijsel een "imprimerie photographique" oprichten waar in 1851 200 à 300 afdrukken per dag van éénzelfde negatief kunnen worden gemaakt en waar een 40-tal meisjes werken (die als ze geen werk

Josephe Dupont

(België, 1829-?)

**Schilde (bij Antwerpen):
bruggetje in het domein van
baron Van de Werve de Schilde**

Omstreeks 1865

Albuminedruk

22,3 x 31,4 cm

*Provinciaal Museum voor
Fotografie, Antwerpen*

Dit bruggetje bestaat nog steeds. Andreas Josephe Franciscus Dupont (eveneens "peintre, artiste photographe") vestigde zich te Antwerpen in 1853 aan de Huidevettersstraat nr. 6 waar hij vooral portretten zal maken voor de bourgeoisie. In 1859 verhuist zijn zaak naar de Meir nr.32. Hij wordt weldra een "Photographe Distingué" die tot in het buitenland bekend is. Duur was hij ook. Daardoor kwam het dat Edmond Fierlants van het Antwerps stadsbestuur de opdracht kreeg die eigenlijk aan de te Antwerpen gevestigde Dupont had moeten toekomen. In 1863 verhuist hij opnieuw naar de Sint-Aldegondiskaai nr. 14; in 1868 gaat het bedrijf over in handen van Hugo Piéron. Is Dupont omstreeks die datum overleden?



Josephe Dupont
**Schilde (bij Antwerpen):
sculptuur in het domein van
baron Van de Werve de Schilde**

Omstreeks 1865

Albuminedruk

29,8 x 22,5 cm

*Provinciaal Museum voor
Fotografie, Antwerpen*

Dit domein van de eeuwenoude Antwerpse familie Van de Werve is thans een park te Schilde waarin oorspronkelijk ook een kasteel heeft gestaan dat intussen is gesloopt.

Dupont werd ter gelegenheid van een tentoonstelling in 1900 geloofd voor het feit dat zijn foto's niet geretoucheerd waren, omdat zulks aantoonde dat hij met grote zorgvuldigheid werkte, en ook voor de natuurlijkheid waarmee hij het

licht aanwendde. Dit werk is inderdaad koel en informatief, getuigend van vakmanschap.



**Louis-Pierre Théophile chevalier
Dubois de Néhaut**

(Frankrijk, België, 1799–1872)

Mechelen, het stationsgebouw

● *mstreeks 1860*

*Albuminedruk
23,2 x 30,5 cm*

*Koninklijke Bibliotheek
–Prentenkabinet, Brussel*

In 1835 werd de eerste spoorlijn ingehuldigd tussen Mechelen en Brussel. Mechelen zou het centrum blijven van het spoorwegnet met zijn Mijlpaal van waaruit de afstanden werden uitgezet op de spoorlijnen die uit deze stad vertrokken.

Deze mijlpaal, "la colonne millièrè", zou vele keren verplaatst moeten worden, wat meteen illustreert hoezeer het spoorverkeer de expansie van de stad heeft bevorderd.

hebben in de ateliers, een handje toesteken in het landbouwbedrijf van de baas).

Het is een type drukkerij, dat ook elders verschijnt en waardoor het album tot modieuze bloei zal komen, evenals het platenwerk trouwens, het gedrukte boek met ingeplakte fotografische illustraties. Voor de documentaire fotografie betekent dit een sterke industriële en commerciële ruggesteun. De kwaliteit van deze prenten is schitterend: technische perfectie en koele lyriek tegenover landschappen, stadsgezichten, architectuur en historische monumenten. Talrijke reeksen documentaire fotografie zijn te danken aan officiële opdrachten, zoals reeds bleek uit het vorige hoofdstuk. Zo wordt Maxime Du Camp in 1849 door het Franse ministerie van onderwijs naar Egypte, Nubië, Palestina en Syrië gezonden. In 1851 geeft de Franse commissie van historische monumenten een opdracht om in heel Frankrijk een aantal monumenten te fotograferen, waarvan vele vóór hun restauratie. Er wordt een beroep gedaan op Hippolyte Bayard, Henri Le Secq, Gustave Le Gray, O. Mestral en Edouard D. Baldus die elk een streek toegewezen krijgen.

Charles Marville fotografeert, eveneens in opdracht, het oude Parijs voordat prefect Eugène Georges Haussmann (1809-1891) de grote boulevards door de stad laat trekken. Hetzelfde doet Henry Dixon voor Londen en Louis Ghémar voor de overwelving van de Zenne die ook het hele Brusselse stadsgezicht zou veranderen.

In Groot-Brittannië ook worden door officiële instanties en speciaal daartoe opgerichte "Societies" opdrachten gegeven om bepaalde onderwerpen te documenteren.

"The people of India" is de titel van een werk in acht delen van Forbes Watson en Sir John William Kaye (1868-1875) dat geïllustreerd werd door 15 fotografen onder leiding van Earl Canning, de Britse gouverneur-generaal van Indië. Beroemde namen uit die tijd zijn Auguste Bisson (de Mont Blanc), William England, Roger Fenton, James Mudd, Henry White, Samuel Bourne (Indië, Kasjmir, de Himalaya), Adolphe Braun (ook berglandschappen), Francis Frith (Egypte, Nubië, het Midden-Oosten), Francis Bedford (het Midden-Oosten, Constantinopel, Athene, eilanden in de Middellandse Zee), Charles Clifford (Spanje), James Anderson (Italië), Luigi Bardi (Florence), Carlo Ponti (Venetië).

Het eigen enthousiasme bij het bekijken van die grote, indrukwekkende contactafdrukken wordt nog steeds goed vertolkt door de stukken die de fotografen zelf destijds schreven. Samuel Bourne uit Kasjmir ("The British Journal of Photography", November, 1866): "Vaak heb ik het diep betreurd dat de camera machteloos stond tegenover deze vrijwel ideale landschappen en dat hij met al zijn natuurgetrouwheid, er niet in slaagde echt de indruk weer te geven van soberheid en pracht, waarmee de ingevallen schemering in een uitgestrekt berggebied zowel het gevoel als de verbeelding weet aan te spreken". En over de Himalaya (eveneens Bourne, "The British Journal of Photography", February, 1864): "Wat een machtige opeenstapeling van bergen! Wat een eindeloos uitzicht op ketens en dalen, noch nimmer verhaald en nimmer gekend! Piek rijzend boven piek, top boven top, keten boven en keten achter, ontelbaar en grenzeloos zich voortzettend tot de geest het oog niet langer kan volgen in een poging het in één grootse indruk te vatten".

In deze adembenemende periode van Bourne proef je de "Zeitgeist" die over deze prenten waait.

Bij de opening van de spoorweg te Kortrijk, België, als het weer gunstig is, moet de camera obscura geplaatst worden op een verhevenheid van het terrein met het uitzicht op het koninklijk paviljoen, de locomotief, de trein van wagons en het grootste gedeelte van de stoet, – en hij moet bediend worden precies op het ogenblik dat de inhuldigingsspeech gehouden wordt. Een kanonschot geeft het teken voor algemene onbeweeglijkheid die hoogstens zeven minuten nodig zal zijn om een goede afbeelding te verkrijgen van alle aanwezige personaliteiten".

Dat was te lezen in de "Mining Journal" (1840). De foto zelf van dit mooi beschreven moment in de vorm van een instructie voor de fotograaf, werd helaas nooit teruggevonden. Het bericht vormt wel de eerste aanwijzing van fotografische activiteit in ons Koninkrijk. Men hoort wel eens dat de fotografie in België zou zijn uitgevonden en wel door ene Jean-Baptiste Jobard die bekendheid had als lithograaf en directeur geweest is van het Museum van Industrie. Geen fictief personage, maar waarschijnlijk niet de uitvinder. Hij moet wel één der eerste daguerreotypisten geweest zijn. Van hem is geen werk bekend, wel van dr. Albrecht Breyer, een Berlijner die zich via Luik te Brussel komt vestigen en een eigen procédé uitvond. De eerste advertentie (1842) voor daguerreotypie wordt geplaatst door de Brit Richard Beard: de pioniers van de fotografie waren inderdaad zwervers die van stad tot stad hun werk kwamen aanbieden en men vindt bij hen dan ook veel Engelse, Franse en Duitse namen.

Te Brussel zijn de eerste daguerreotypisten: de gebroeders Marc en Antoine Brand, Jacques Raphael Barboni en Zoon, H.J. Huet, Alphonse Plumier die ook te Parijs, Luik en Antwerpen ateliers bezit.

Te Luik zijn het M. van Malderen, Kips de Coppin, William; te Antwerpen: Messieurs Lapierre & Signol, L. Menetrier; te Gent: Charles D'Hoy.

Omstreeks 1850 betekenden de kalotypie en de steeds meer geperfectioneerde daarvan afgeleide procédés een sterke stimulans voor de fotografie: ze maakten het immers mogelijk om uitgaande van een negatief (eerst van papier, later van glas) een onbeperkt aantal positieve afdrukken te maken. De drukkerij van Blanquart-Evrard publiceert Belgische stadsgezichten van E. Desplanques, Jan-Frans Michiels en Guillaume Claine.

Ook de Brusselse fotografen – de gebroeders Marc en Antoine Brand, Alphonse Plumier en Jacques Raphael Barboni – gaan over tot de kalotypie. Te Antwerpen interesseert Ernest Buschmann zich voor de kalotypie; hij is lid van de Koninklijke Academie van België, publicist, uitgever (onder meer van Hendrik Conscience) en ook daguerreotypist van zijn persoonlijke schilderijenverzameling.

Jan-Frans Michiels

(België, Pruisen, 1823–1887)

Brugge, de Groenerei en de Paardenbrug, op de achtergrond de toren van het Belfort

1848

Gepubliceerd in het "Album photographique de l'artiste et de l'amateur", L.D. Blanquart-Evrard, Loos (Lille), 1851

George Eastman House, Rochester, New York (V.S.)



Armand Dandoy (België)

Brugge, de Groenerei en de Paardenbrug

1872

Albuminedruk

22 x 29 cm

*Koninklijke Bibliotheek
-Prentenkabinet, Brussel*

In deze heel mooie prent met een fraai afgewisselde symmetrie, wordt de perspectief versterkt door de zachte mist en door de weerspiegeling van de huizen in de Groenerei. De foto is het werk van een "artiste-peintre" uit Namen die toeristische foto's van België maakte, zoals de grotten van Han en de oude en nieuwe kastelen van de provincie Namen.

Hij trok het land door met een woonwagen waarin 2,5 ton laboratoriumuitrusting en beperkte eet- en slaapbehoeften waren ondergebracht.

We geven hier drie foto's van Brugge uit 1848, 1870 en 1872. Het is een vreemd toeval dat alle drie deze foto's hetzelfde gezicht op Brugge bieden, zij het van op een andere afstand. Dat illustreert op welke wijze clichés ontstaan, hoe foto's niet altijd (en blijkbaar reeds vrij snel) geen beeld meer geven van de realiteit, maar van andere foto's.



Photo. A. Dandoy, 1872.

Victor Daveluy (België)
Brugge, de Groenerei met de
toren van het Belfort
●mstreeks 1870
Albuminedruk
17,5 x 23 cm
Gepubliceerd in "Bruges et ses
monuments"
(foto's in boekvorm zonder tekst)
Koninklijk Archief, Brussel



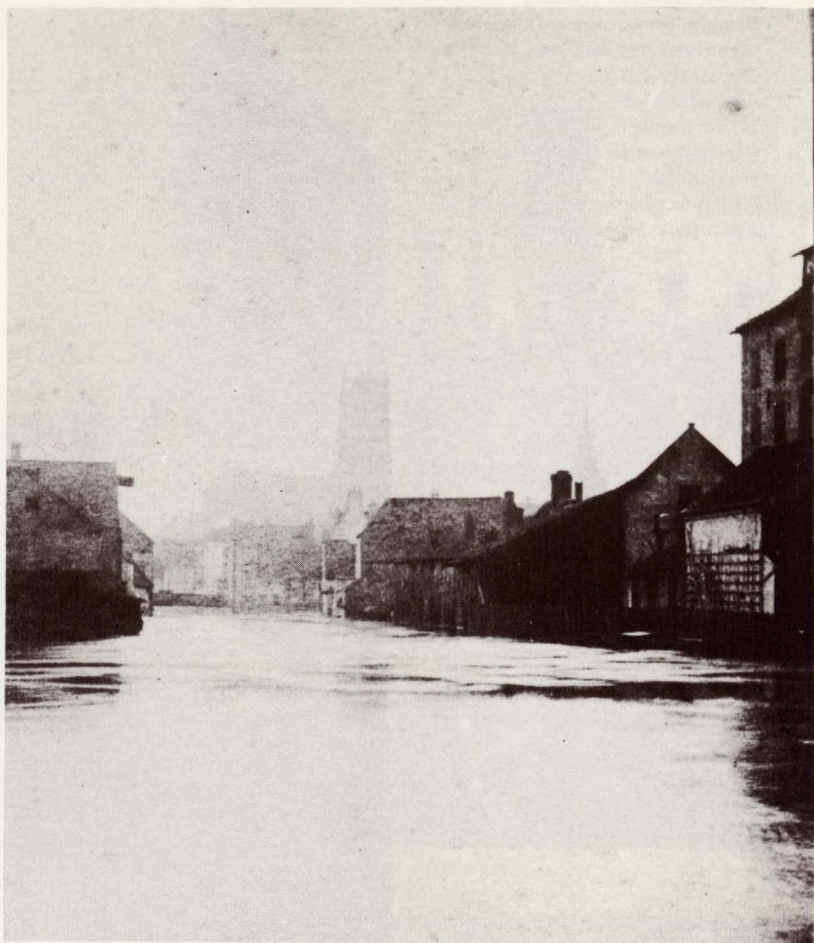
Te Brussel werkt Guillaume Claine, die opnamen maakt van het Brusselse stadhuis, waarover Buschmann zich zo enthousiast toont, dat hij gaat pleiten bij de overheid om aan Claine een officiële opdracht te geven en wel om civiele en religieuze monumenten te fotograferen. Claine krijgt de opdracht, maar behalve een foto van de gildehuizen op de Brusselse Grote Markt is er niets van zijn werk overgebleven. Vermelden we nog deze fraaie naam: Louis-Pierre Théophile Dubois de Néhaut, wellicht een Frans politiek vluchteling, die zich te Brussel vestigt en een reeks maakt die hij "Les trésors de l'art ancien dans les Flandres" noemt, met onder meer prachtige beelden van Brugge.

In 1850 schreef Claine vanuit Parijs aan Buschmann (beiden zijn goede vrienden geworden): "Ik heb ook zeer mooie clichés gemaakt op glas waartegenover de mooiste negatieven op papier alleen maar vlekken zijn. Werp de fotografie op papier in het vuur! Het glas heeft gezegevierd!" Kenschetsend voor de uitbloei van de fotografie zijn de talrijke procédés die beoefend worden. Het nieuwste was in 1851 de natte collodiumplaat die veel gevoeliger was dan alle vorige.

In 1852: in Gent verschijnt een "Traité général de photographie" van de beroemde chemicus Désiré van Monckhoven (1834-1882), die overigens ook over optica publiceerde. Eén van zijn vrienden, de Gentse fotograaf Charles D'Hoy, van opleiding een knap schrijnwerker die al op jeugdige leeftijd zijn camera bouwt, startte als daguerreotypist en werd weldra een bekend portrettist en fotograaf van Gentse stadsgezichten. In 1852 begon hij te werken met het collodiumprocédé; in 1854 wordt hij te Parijs onderscheiden met een zilveren medaille; in 1855 zal hij zijn negatieven afdrukken op het beroemde albuminepapier dat enkele tientallen jaren zal standhouden. In 1862 noteren we de oprichting van het "Bulletin Belge de la Photographie" en in 1874 die van het nieuwe "Bulletin de l'Association Belge de Photographie". Er worden van 1862 af ook cursussen in fotografie gegeven door Gustave de Vylder (Gent), Clément Ommeganck (Antwerpen) en Léonce Rommelaere (Brussel).

De fotografie komt weldra ook in tentoonstellingen, doch vooralsnog zijn dat geen kunst-, maar industrietentoonstellingen. Er wordt te Brussel op de expositie van 1856, georganiseerd door de "Société des Arts Industriels", een beeld gegeven van wat de toepassingsmogelijkheden zijn van het nieuwe medium. Enkele namen: Alphonse Plumier, Louis Ghémar en Robert Severin (met portretten onder andere van Leopold I), verder Joseph Dupont (Antwerpen, leerling van Alphonse Plumier), Jacques Raphael Barboni (stereoscopische portretten) en Armand Dandoy (paarden).

Het is voor de fotografie een zo nadrukkelijk succes dat er in 1861 een tweede expositie komt met, naast de bekende, enkele nieuwe namen: Jan-Frans Michiels, Edmond Fierlants, Joseph Maes, Florent Joostens (allen met reproducties van schilderijen), Adolphe Neyt (microfotografie), Bruno Michiels jr., Gêruzet, en anderen (met portretten).



Gebroeders Beernaert (België)
Gent, de overstroming van
15 december 1872, de Visserij
vanop de Nieuwbrug
 1872

Albuminedruk, stereo-opnamen
 8,7 x 17,4 cm
Commissie der Monumenten en
Stadsgezichten van Gent

Zodra foto's op papier beschikbaar waren (vanaf 1851) werd de stereofotografie een enorm succes: "het prentenkabinet van de arme man". In een kijker werden de (vrij goedkope) foto's, twee aan twee, bekeken en dat gaf een driedimensionaal effect; soms was dat zwakjes, soms als de voorgrond goed aangegeven werd tegenover de achtergrond, bleek dat nogal overtuigend. Bij deze overstromingsfoto zal dat effectje er wel geweest zijn. Na 1872 waren er geen grote overstromingen meer in Gent. Toen in 1884 uiteindelijk een sluis werd gebouwd aan de Heernis werden overstromingen zoals in 1872 (toen het water ruim een meter boven het normale winterpeil rees) totaal onmogelijk.



In de tweede helft van vorige eeuw werkte te Brugge Victor Daveluy en te Gent begon Edmond Sacré (1851–1921) stadsgezichten te fotograferen (tot na WO I).

Een wat alleenstaande figuur was Jean Théodore Kämpfe, een Brussels fotograaf van Duitse afkomst, die in Brussel op eigen houtje, uit pure devotie, de huizen en straten fotografeerde van het gesaneerde kwartier en dit terwijl Louis Ghémar daar ook aan de slag was. Gustave Abeels, de bekende Brusselse fotografiehistoricus en collectionneur, noemt hem een miskend fotograaf die er nochtans van 1869 tot 1871 voor gezorgd heeft dat een verdwenen stadswijk gedocumenteerd werd. Het was een bescheiden man die zelfs geen etalage zou hebben gehad en nooit luidruchtige publiciteit heeft gevoerd (van Louis Ghémar kan dat niet worden gezegd).

Dit panoramisch overzicht van procédés (die elkaar snel opvolgen in deze pionierstijd), data en namen geeft een beeld van een serieuze belangstelling, zowel voor de wetenschappelijk-technische problemen, als voor problemen van vormgeving. Een indrukwekkende (Vlaamse) erelijst kunnen we evenwel niet voorleggen, maar dat betekent niet dat de documentaire fotografie (we zetten de portret-fotografie even tussen haakjes) van Louis Ghémar en Edmond Fierlants niet het niveau zou gehaald hebben van het beste buitenlandse werk. Het zijn twee grote namen die beiden een mooi stuk van hun oeuvre aan officiële opdrachten te danken hebben, precies zoals dat overigens ook in het buitenland het geval was.

Intussen was de fotografiemarkt overspoeld door de carte-de-visite-fotografie (vanaf 1860), een tiental jaren later gevolgd door de kabinetformaat-fotografie: het populaire chamoiskleurige portret(je) niet alleen van de toegenegen familieleden, maar ook van Europese vorsten (die overvloedig voorradig waren) en van beroemdheden uit de wereld van kunst, literatuur, theater, muziek en wetenschap. Grootvader en tante Marie-Thérèse naast Richard Wagner (1813–1883) en actrice Sarah Bernhardt (1844–1923). En weldra begint in de morgenmist van de dagende fotografie de prille schittering van de kunstfotografie herkenbaar te worden. De fotografie die zo blakend enthousiast en zelfzeker de wereld ingetrokken was, wordt beschaamd over zichzelf. Ze is echt gaan geloven dat ze het vondelingetje is dat op de stoep van de kunst werd achtergelaten en ze wil haar afstamming doen vergeten. Omstreeks 1890 komt er een hele beweging op gang die echte kunst gaat maken en best, naar het Engels, pictorialisme wordt genoemd (in het Duits: die Kunstphotographie). Hoe minder de prent aan fotografie herinnert, hoe mooier ze gevonden wordt. Foto's, en ze zijn dikwijls verrukkelijk, gaan eruitzien als etsen of houtskooltekeningen en daarvoor hebben de chique amateurs en professionele fotografen een heel stalenboek van procédés bij de hand. Een uitermate burgerlijke fotografie die straalt van vermooiing en welgesteldheid. Centra van deze fotografie zijn Londen, Parijs, Wenen en New York. Maar ook in België zijn er enkele beroemde pictorialisten: Alexandre (1855–1925), Pierre Dubreuil (1872–1944?), Edouard Hannon (1853–1931), Gustave Marissiaux (1872–1929), Léonard Misonne (1870–1943) (de beroemdste van allen) en Marcel Vanderkindere (ca. 1870–ca. 1935).

Als nu de fotografie eens niet de vondeling maar het bloedeigen kind van de kunst zou zijn, zoals Peter Galassi het liever ziet, dan wordt het fenomeen kunstfotografie weer gemakkelijk te situeren. Het pictorialisme stamt af van de documentaire fotografie zoals het impressionisme van het naturalisme, maar het pictorialisme komt, inderdaad, wel circa 15 jaar later. Het duurt tot 1914: het jaar waarin alles verandert.

Karel van Deuren



Edmond Sacré
(België, 1851–1921)
Gent, het Gravensteen
1881
Bromidedruk
22 x 16,5 cm
*Commissie der Monumenten en
Stadsgezichten van Gent*

Zo zag het Gravensteen eruit in 1881, ingebouwd door huizen in de Rekelingestraat met uitzicht op het Sint-Veerleplein. Het werd gebouwd door Filips van de Elzas, graaf van Vlaanderen

(1157–1191), omstreeks 1180. In de 19e eeuw had het gebouw al een heel andere bestemming gekregen: het werd gebruikt als textielabriek en op het binnenplein stonden werkmanshuisjes (een te lieflijk woord voor wat het was). Deze foto is gemaakt omstreeks de tijd dat het Gravensteen ontruimd en gerestaureerd zou worden. Het huisje op de voorgrond was een groothandel (!) in tabak en likeuren.



Anoniem
Gent, binnengezicht van het Gravensteen
Vóór 1881
Albuminedruk
16 x 21,8 cm
*Commissie der Monumenten en
Stadsgezichten van Gent*



Edmond Sacré
Gent, de Graslei
1875
Kooldruk
16,8 x 22,5 cm
*Commissie der Monumenten en
Stadsgezichten van Gent*

De Gentse Graslei biedt één van de mooiste historische stadsgezichten. De naam "Graslei" is maar een goede eeuw oud, vroeger heette het daar "Tussenbruggen". Het was de haven, en voor de Gentenaars vroeger de drukste plaats van de wereld.

Getuige daarvan is nog de onvolprezen rij gildehuizen: het Gildehuis van de Vrije Schippers gebouwd in 1355, gildehuis vanaf 1530, het Stapelhuis (ca. 1200), tussen beide geklemd: het kleine Tolhuisje, verder het eerste Korenmetershuis (15e eeuw) en de

mooie renaissancegevel van "Den Enghel" (het gildehuis der metselaars), eigenlijk een reconstructie. De vier gevels op de voorgrond verdwenen in 1903 voor het nieuwe postgebouw.



Edmond Sacré
Gent, het Rabot

Omstreeks 1880
Daglichtpapier
21 x 17,5cm
Commissie der Monumenten en
Stadsgezichten van Gent

Het Rabot, een versterkte sluis op het Lievekanal, werd gebouwd na de dood van Maria van Bourgondië (1482). Gent werd nooit volledig ommuurd. De verschillen in niveau

van de talrijke waterwegen in en om de stad konden als verdediging aangewend worden. Soms waren versterkte sluisen dan wel een noodzaak. Een flatgebouw ontsiert thans dit mooie gezicht.



Anoniem
Gent, de Pensmarkt en
penshuisjes

Omstreeks 1870

Albuminedruk

12 x 17 cm

Commissie der Monumenten en
Stadsgezichten van Gent

Eén van de vele anonieme foto's van een stuk historisch Gent, de Pensmarkt, tussen de fraaie Graslei en de Groentenmarkt. Op deze Pensmarkt staat de Vleeshalle van het gilde van de "vleeshouwers".

De Vleeshalle dateert van 1419. Het gilde van de "vleeshouwers" behoorde tot de 53 kleine neringen; de grote gilden of ambachten waren die van de wevers en de volders.

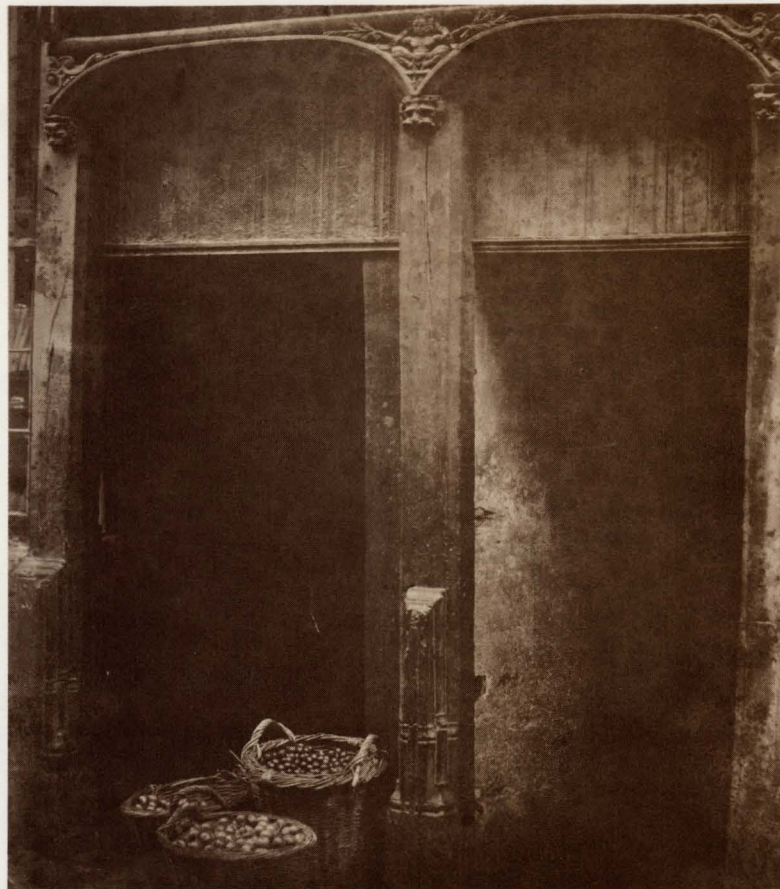
De Pensmarkt is een pittoresk straatje gebleven met op de achtergrond het bekende Galgenhuisje en de schandpaal uit de 15e eeuw.

Tegen de Vleeshalle werden in de 16e eeuw "penshuisjes" gebouwd. Daar werd "pense" verkocht: ingewanden, koepoten, oren en staarten, klaar voor onmiddellijke consumptie, het "vlees" van de arme mensen uit de havenbuurt aan de Graslei.



Edmond Fierlants
(België, 1819–1869)
Antwerpen, de puinen van de Handelsbeurs
Albuminedruk
39,9 x 26,7 cm
Stadsarchief Antwerpen
–Verzameling Fierlants nr. 27

Dit is één van de 300 opnamen die Fierlants maakte in opdracht van het Antwerpse stadsbestuur. Op het kruispunt van de Borze-, Twaalfmaanden-, Israëlieten- en Korte Klarenstraat werd reeds in de 16e eeuw een handelsbeurs gebouwd; ze brandde af in 1581 en werd herbouwd volgens dezelfde plannen (1583), drie eeuwen later (1853) werd ze overdekt met een prachtige ijzeren koepel. Op 2 augustus 1858 is het hele gebouw weer door brand verwoest. Na tien jaren discussies over de wederopbouw gaf het stadsbestuur in 1868 met 14 tegen 13 stemmen de voorkeur aan de plannen van architect Jos. Schadde. Het nieuwe (huidige) beursgebouw in flamboyante neo-gotiek werd plechtig ingehuldigd op 19 augustus 1872.

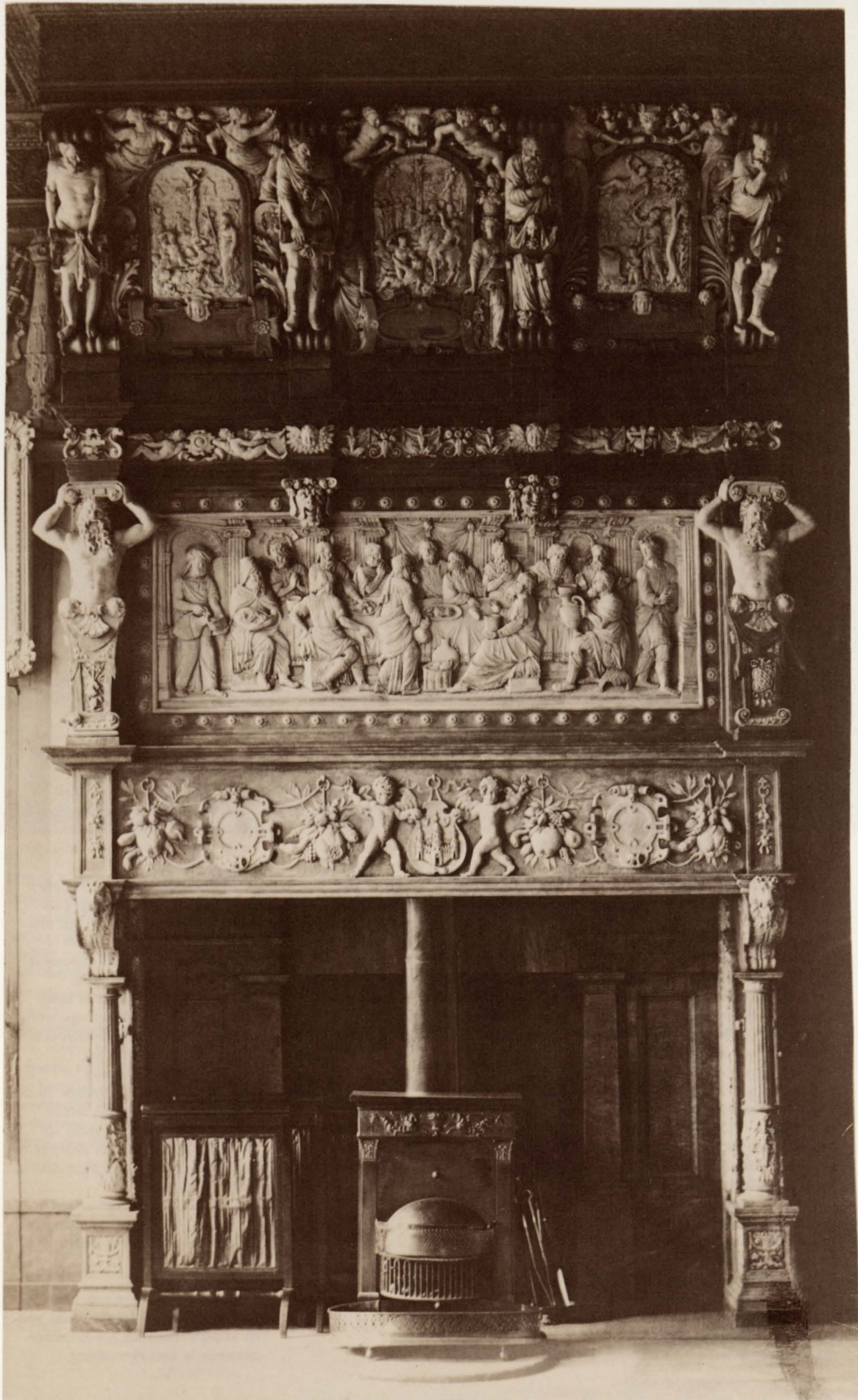


Edmond Fierlants
Antwerpen, "den Rosyncorff" in de Saucierstraat
1860–1862
Albuminedruk
34,5 x 30,3 cm
Stadsarchief Antwerpen
–Verzameling Fierlants nr. 34

De Saucierstraat aan de kaaien, een beetje voorbij het Vleeshuis, was de straat van de haringzouters. Karakteristiek voor de straat waren de gebouwen met houten gevels, waaronder ook deze "Rosyncorff" waarvan Fierlants de ingang met twee deuren fotografeerde. Van hetzelfde huis maakte Jozef Linnig (1815–1891) een ets voor zijn "Historisch Album" (1868). Het huis werd door brand vernield in 1883. Fierlants werkte samen met Egide Linnig (1821–1860), de broer van Jozef Linnig.

Edmond Fierlants
Antwerpen, de schoorsteen in
het kabinet van de
burgemeester in het stadhuis
1860-1862
Albuminedruk
39,6 x 24 cm
Stadsarchief Antwerpen
-Verzameling Fierlants nr. 29

Deze marmeren schoorsteen is het werk van Pieter Coecke van Aalst (1502-1550), hofschilder van Karel V (1519-1556) en leermeester van Pieter Brueghel de Oude (ca. 1525/1530-1569). De "schouw" werd uitgevoerd voor het hotel "De groote Zot" aan de Sint-Jacobsmarkt, waar destijds het conservatorium was ondergebracht, - in opdracht van Diederik de Moelnere, "zoon van den beruchten stadsontvanger en handelaar in vaste goederen, Willem de Moelnere, die in 1553 bankbreukig werd en stierf" (Augustin Thys, 1893). Het huis behoorde tot de fraaiste herenhuizen van zijn tijd. Deze schoorsteen van vijf meter hoog geeft daar een schitterend beeld van.



Edmond Fierlants

(1819–1869)

Edmond Fierlants was een Brussels fotograaf die vroeg gestorven is (50) en slechts een 10-tal jaren heeft gewerkt. Eerst alleen, na 1862 met technisch personeel (des opérateurs) onder de firmaam Ed. Fierlants et Cie; en na 1864, samen met de schilder Egide Linnig (1821–1860), als "Société Royale de Photographie", gevestigd te Elsene (Brussel). Hij had een internationale reputatie voor zijn fotografische reproducties van de Vlaamse primitieven (vóór 1500), de Antwerpse schilders Pieter-Pauwel Rubens (1577–1640), Antoon van Dijk (1599–1641), Quinten Metsijs (1465/66–1530) en vele anderen. In 1865 had hij een catalogus van reproducties die meer dan 1500 nummers telde.

In 1860 krijgt Fierlants van het Antwerpse schepencollege de opdracht om 300 opnamen te maken van monumenten in de stad. De opdracht was geïnspireerd door minister Charles Rogier die vreesde dat de geplande nieuwe versterkingswerken voor Antwerpen de afbraak van typische huizen en straten tot gevolg zou hebben. Fierlants zou de opdracht uitvoeren onder de leiding van de Antwerpse kunstenaars Henri Leys (1815–1869), Jan Swerts (1820–1879), Godfried Guffens (1823–1901) en Henri Schaeffels (1827–1904). Het zijn schitterende documenten geworden. "Zijn visie op het onderwerp, het componeren van het beeld getuigen van een ongewoon artistiek en creatief vermogen. Hij schuwt niet hoofdmotieven ver buiten het centrum van het blad te plaatsen. De bijzonder scherpe afdrukken laten geen detail verloren gaan" (André van Putte, geboren 1924, auteur van fotohistorische werken, verbonden aan het Stadsarchief van Antwerpen). "Het zou interessant zijn te onderzoeken", aldus Jan Coppens (ps. Claude Magelhaes), "in hoeverre zijn visie bepaald werd door zijn activiteiten als reproductiefotograaf. Een bepaalde affiniteit met werk van Henri Leys, met name diens architectuurcompositie in historische taferelen, lijkt aanwezig. Met Leys deelde Fierlants een voorliefde voor een stoere opbouw en anderzijds een grote gevoeligheid voor de behandeling of weergave van oppervlakken.

Terwijl echter Leys' historiestukken bevolkt werden door talloze figuren, bleven in Fierlants' foto's de mensen weg. Wel trad hiervoor in de plaats een grote helderheid en eenvoud. Het is waarschijnlijk dit laatste aspect waardoor wij nog steeds geraakt worden en waardoor deze stadsgezichten van Antwerpen de tijd overleefd hebben". In de jaren 1860 fotografeerde Fierlants ook te Brussel onder meer de werken aan de Zavelkerk, de Zenne, Sint-Goedele, het stadhuis vóór de restauratie, de gildehuizen op de Grote Markt, het Huis van de Koning, de Kruidtuin, het Noordstation, de Kapellekerk. Fierlants exposeerde te Brussel in de "Cercle Artistique" (1860), op de Londense wereldtentoonstelling (1862) waar hij een premie kreeg en op de Parijse "Exposition Universelle" (1867) waar hij met een zilveren medaille onderscheiden werd.

"De kunstenaars in het algemeen hebben de fotografie steeds als een tweederangs kunstvorm afgedaan. Om hun mening daaromtrent te wijzigen waren fotografen nodig die het talent en de vaardigheid bezitten van een schilder of een beeldhouwer. Fierlants bezat deze gaven en het was voor hem slechts kinderspel om de sceptici te overtuigen door de getrouwheid van zijn reproducties en door de harmonie die hij wist te scheppen in zijn fotografische composities" (Gustave Abeels). "Een vergelijking van beider werk (Ghémars en Fierlants) levert de frappante conclusie op dat Ghémars visie een erg schilderachtige is en wel in de traditionele zin. Fierlants daarentegen heeft vooral wat de vlakverdeling en beeldopbouw betreft een veel modernere opvatting" (Jan Coppens).

Jan-Frans Michiels

(1823–1887)

Aan deze Brugse beeldhouwer, houtsnijder en fotograaf die zijn roem vooral dankt aan zijn werk te Keulen, is grondig historisch onderzoek gewijd door Guillaume Michiels ("Uit de wereld der Brugse mensen", 1980, Westvlaamse Gidsenkring). Hij is ook een typisch vertegenwoordiger van de documentaristen uit de periode die we behandelen. Het is niet duidelijk waar deze Brugse kunstenaar de fotografie heeft leren kennen, maar het lijkt waarschijnlijk dat het te Brussel was waar hij iets minder dan één jaar – van 1842 tot 1843 – gewoond heeft. Jan-Frans Michiels was overigens een onrustig zwerfer die voortdurend verhuisde en op reis was. Zijn bekende foto uit 1848 van het Brugse stadsgezicht van de Groene Rei, gezien vanop de Molenbrug, geldt wellicht als de eerste die van deze onvergetelijke plaats gemaakt werd. Guillaume Michiels (een ver familielid, inderdaad) vraagt zich af of Jan-Frans relaties gehad heeft met Louis-Désiré Blanquart-Evrard te Loos bij Rijsel of met diens medewerker Hippolyte Fockedeij (een Westvlaamse of zelfs Brugse naam, zegt de auteur).

Hoe Michiels ertoe gekomen is naar Keulen te vertrekken, blijft onduidelijk. Hoe dan ook, in 1852 fotografeert hij de glasramen van de Keulse Dom en publiceert ze als platenwerk te Keulen, aangemoedigd door de Pruisische koning Wilhelm IV. In 1853 exposeert hij te Brugge waar hij een medaille krijgt en hetzelfde jaar ook te Keulen met gezichten van Keulen en de Rijnvallei. Nog in 1853 exposeert hij te Brussel met "dessins photographiques". In 1854 is hij opnieuw te Brussel met zijn werk. In 1854 verschijnt te Keulen een album met foto's van het Sint-Ursulaschrijn uit het Sint-Janshospitaal te Brugge. In de Engelse uitgave van het album wordt de fotograaf vermeld als "John Francis Michiels, Member of the Royal Academy of Fine Arts at Bruges, Cologne, 1854".

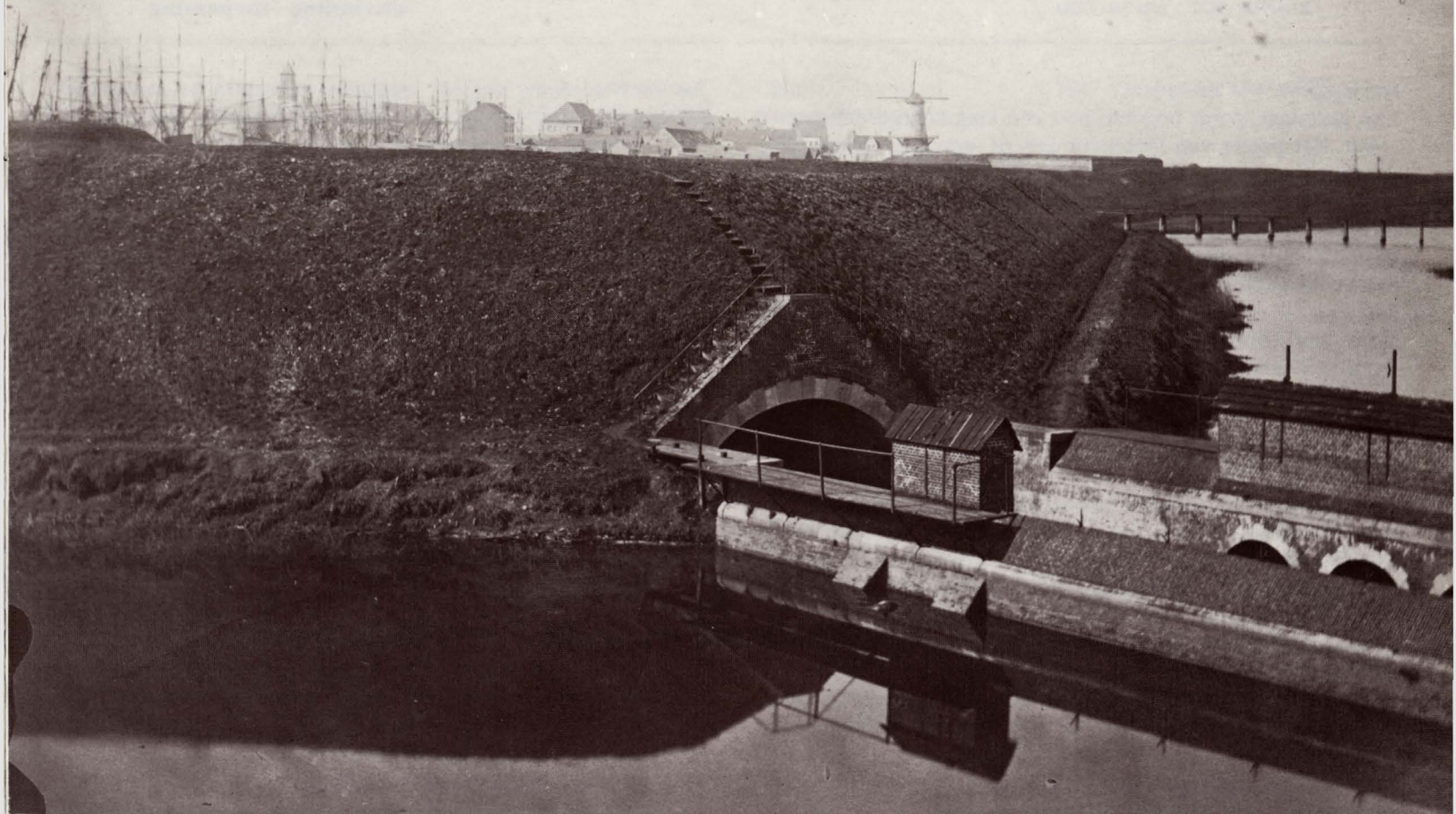
Weldra zal hij fotografie gaan doceren voor de jonge kroonprins van Pruisen, de latere keizer Friedrich III.

Guillaume Michiels:

"Hij onderneemt een reis naar Rusland waar hij foto's maakt van de kunstwerken uit het Ermitage-museum te Sint-Petersburg.

Hij koopt er zelfs de schilderijen van Vlaamse meesters, onder andere: een musicerende man van Jacob van Oost de Oude (1601–1671), een dorpskermis van David Teniers de Jonge (1610–1690) en een Frans Hals (ca. 1580–1666). De schilderijen zijn nog in familiebezit. Zijn succes in Keulen zet hem aan zich te laten naturaliseren tot Pruisisch staatsburger" (1855).

Te Parijs exposeert hij in 1855 met de Pruisische sectie. Maar in 1857 woont Jan-Frans opnieuw te Brugge en werkt hij aan een opdracht over de beroemde kunstwerken van de Europese musea. En een paar jaar later woont hij te Brussel waar hij weer als een Brussels fotograaf beschouwd wordt. In Londen toont hij reproducties van schilderijen van tijdgenoten. Als in 1863 zijn zoon Bruno overlijdt, verlaat Jan-Frans opnieuw het land om terug naar Keulen te trekken. Daar sterft hij op 21 januari 1887. Aan het slot van zijn boeiende biografie schrijft Guillaume Michiels: "De begrafenis had plaats op dinsdag 25 januari 1887 om 10 uur in de Hoge Domkerk van Keulen".



Edmond Fierlants
Antwerpen, "Sluis leidende de
waters van de Schijn naar de
Vuylvest"

1860-1862

Albuminedruk

20,5 x 24cm

Stadsarchief Antwerpen

-Verzameling Fierlants nr. 160

Dit is een foto van de vestingen tussen de Oude Dokken en het Kattendijkdok met de sluis of de duiker die de wateren van de Schijn naar de Vuilbeek leidt en bewijst dat het Schijnbroek de waterbouwkundigen parten bleef spelen.

Een boeiende foto met vooraan een overzichtelijke documentaire opname van het "kunstwerk"; op de horizonlijn de masten van de schepen in het Kattendijkdok, gebouwen en woonhuizen en, heel mooi, een landelijke windmolen.

Een korte schets van een snelle ontwikkeling

1. Procédés

Heliografie (de drukplaat)

Een glasplaat wordt begoten met een laag lichtgevoelig asfalt. Het papier van lijntekeningen of -gravures wordt doorschijnend gemaakt; bij het belichten (2 tot 3 uren!) verharden de witte partijen; de onder de zwarte partijen onveranderd gebleven gedeeltes worden na behandeling met lavendelolie en petroleum uitgewassen; later wordt ook metaal en papier als drager gebruikt.

Heliografie (de eerste fotografie)

wordt gemaakt met een camera obscura op een tinnen plaat die begoten is met een lichtgevoelig asfalt. De plaat wordt 8 uren belicht.

Daguerreotypie

Een zilveren of verzilverde koperplaat wordt lichtgevoelig gemaakt door expositie aan jodiumdamp. Na belichting in de camera wordt de plaat in de donkere kamer 3 minuten blootgesteld aan kwikdamp; het kwik hecht zich aan de belichte plaatsen wat een negatief beeld geeft dat bij spiegeling tegen een donkere achtergrond positief gezien kan worden.

In 1839 moest de plaat nog 15 tot 30 minuten in de camera belicht worden. Door het gebruik van kleinere formaten en betere lenzen verminderden de belichtingstijden: in 1841, 20 seconden tot anderhalve minuut en in 1842, 10 seconden tot 1 minuut.

Fotogram (photogenic drawing)

Fotografische negatieven op papier dat lichtgevoelig is gemaakt met zilverchloride en waarop voorwerpen gelegd worden die men belicht (30 minuten); ondoorschijnende voorwerpen geven een silhouetbeeld, doorschijnende tonen ook de structuur.

Dergelijke opnamen worden ook zonder camera gemaakt; de belichtingstijden variëren van een half tot een vol uur.

Kalotypie

Opname in de camera met een papier dat lichtgevoelig is gemaakt met zilverjodide; het zwak zichtbare beeld wordt ontwikkeld en versterkt, gefixeerd, gespoeld, gedroogd; daarna wordt het papier met was transparanter gemaakt zodat het kan worden afgedrukt op een ander vel (dat er tegenaan gedrukt wordt en een beeld geeft dat even groot is: een contactafdruk). De foto is vermenigvuldigbaar geworden.

In 1841 was nog een belichtingstijd nodig van 1 tot 2 minuten voor kleine formaten en van 3 tot 7 minuten voor grote formaten.

Uitvinder

Jaar van uitvinding Periode van toepassing

Joseph Nicéphore Niepce 1822
(1765–1833)

Joseph Nicéphore Niepce 1826

Louis Jacques Mandé 1837 ca. 1839–1857
Daguerre
(1787–1851)

William Henry 1835 1839–1841
Fox Talbot
(1800–1877)

William Henry 1840 ca. 1841–1847
Fox Talbot



Der Landschaftsphotograph 1862 mit Stativ, Kamera, Dunkelzelt und Chemikalienkasten

Amerikanische Ausrüstung von 1874

1. Procédés

Glasplaat en albumine-emulsie

De glasplaat vervangt het papier als negatiefmateriaal met de voordelen van helderheid en scherpste. Het glas wordt begoten met een lichtgevoelige emulsie van eiwit (albumine) en zilverjodide. Men moest 6 tot 18 minuten belichten (in 1848).

Waspapier

Het met was transparant maken van het papiernegatief, nog vóór het lichtgevoelig wordt, betekent een belangrijke kwalitatieve verbetering. Waspapier biedt het enorme voordeel dat het negatief niet direct hoeft te worden belicht of ontwikkeld.

Vooraf voor reizende fotografen blijkt dit interessant.

Bovendien zijn de afdrucken zo scherp als die van glasplaten en de gevoeligheid evenaart die van de kalotypie. Met de kalotypie heeft het waspapier in 1851 ook nog de belichtingstijd gemeen: 3 tot 7 minuten.

Nat collodium

Als bindmiddel voor de lichtgevoelige zilverjodide wordt collodium gebruikt (op glas). Het is veel lichtgevoeliger dan alle bestaande procédés, op voorwaarde evenwel dat het nat gebruikt wordt.

De belichtingstijden worden aanzienlijk gereduceerd. Grote formaten hebben in 1851 een belichting nodig van 30 seconden tot 2 minuten; voor kleine stereoformaten volstaan 5 tot 20 seconden (binnenopnamen).

In 1854 zijn voor buitenopnamen reeds een 1/2 seconde tot 5 seconden genoeg.

Droog collodium

Tenslotte wordt het mogelijk de emulsie te drogen zonder dat de gevoeligheid vermindert; de hele manipulatie van de glasplaat bij opname en ontwikkeling is veel eenvoudiger geworden.

Buiten moet 2 tot 10 minuten worden belicht (1854); in 1864 nog slechts 1 seconde à 1 minuut.

Droge gelatine-emulsie

Gelatine wordt nu als bindmiddel gebruikt voor het zilverbromide dat veel lichtgevoeliger is dan het tot dan toe gebruikte zilverjodide (in de collodiumemulsies).

De belichtingstijden zijn dezelfde als die van het natte collodium.

In 1878 zijn ze reeds beperkt tot 1/25 à 4 seconden.

Vanaf 1900 gelden belichtingstijden die ook de moderne fotograaf niet meer vreemd in de oren klinken:

1/250 tot 1 seconde!

Uitvinder

Jaar van uitvinding Periode van toepassing

Claude Félix Abel
Niepce de Saint-Victor
(1805–1871)

1847

ca. 1848–1857

Gustave Le Gray
(1820–1882)

1851

ca. 1851–1857

Frederick Scott Archer
(1813–1857)

1850

ca. 1851–1880

(talrijke procédés)

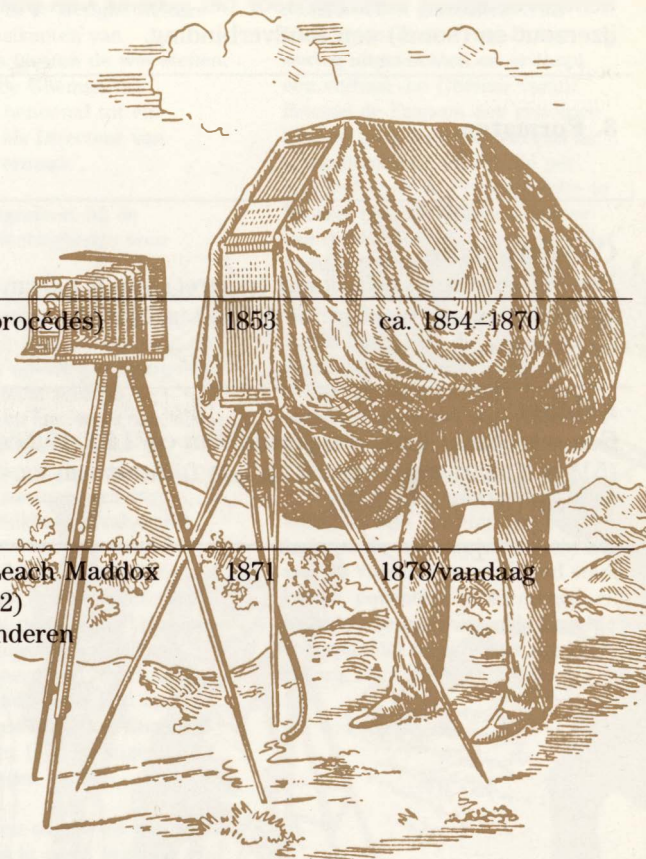
1853

ca. 1854–1870

Richard Leach Maddox
(1816–1902)
en vele anderen

1871

1878/vandaag



Das „Laboratorium“ aufgestellt, die Kamera im Mittelgefach,
das Dunkeltuch bereits angeheftet

Der Photograph bei der Arbeit im Dunkelzelt
1874

2. Papiersoorten

Zoutpapier

Een zelfvervaardigd papier (met daglicht te ontwikkelen) waarbij keukenzout wordt gebruikt voor de vorming van het lichtgevoelige zilverchloride.

Albuminepapier

Eiwitpapier met een emulsie van albumine en zilverchloride; geeft scherpe, violet-blauwe afdrukken.

Collodium-zilverchloridepapier

Veel gevoeliger en stabielere dan voorgaande papiersoort.

Kooldruk

Een papier dat begoten is met een gelatine-emulsie waarin zeer fijn koolpoeder verdeeld is; het wordt lichtgevoelig gemaakt in een oplossing van dichromaten. Dit papier is verkrijgbaar in drie kleuren: zwart, sepia en violet-bruin; de onbelichte gedeeltes worden witgewassen.

Platinotypie

Toegepast met zogenaamd platinapapier dat zijn lichtgevoeligheid verkrijgt door het gebruik van platinazout, ijzerzout en (soms) een loodverbinding.

Uitvinder

Jaar van uitvinding

Periode van toepassing

William Henry Fox Talbot

1835

ca. 1839–1857

Louis-Désiré Blanquart-Evrard (1802–1872)

1850

ca. 1850–1900

George Wharton Simpson (1825–1880)

1865

ca. 1865–1900

Sir Joseph Wilson Swan (1828–1914)

1864

1866–1930

William Willis (1840–1923)

1873 en 1878

ca. 1880–1930

3. Formaten

Carte-de-visite

Een fotografische visitekaart (portret) van 6 x 9 cm; met een speciale camera worden tot 8 foto's gelijktijdig op een plaat opgenomen.

Kabinet

Een wat groter type van portret van ca. 14 x 10,2 cm (5 1/2 x 4 inch), gemonteerd op een formaat van ca. 16,5 x 11,4 cm (6 1/2 x 4 1/4 inch).

Uitvinder

Jaar van uitvinding

Periode van toepassing

André Adolphe Eugène Disdéri (1819–1890)

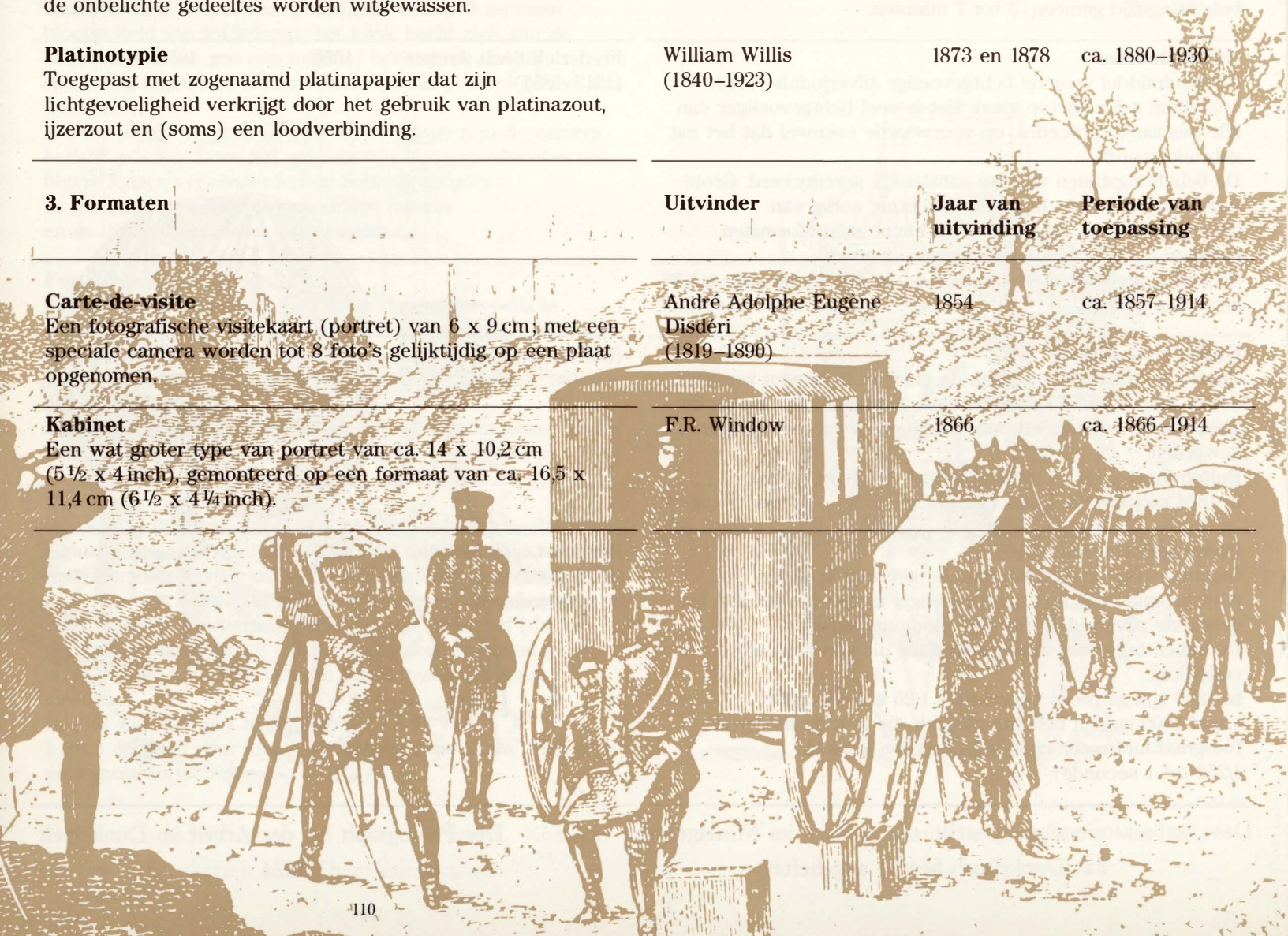
1854

ca. 1857–1914

F.R. Window

1866

ca. 1866–1914



Louis Ghémar is bekend gebleven door zijn documentaire fotografie van de loop van de Zenne te Brussel vóór de overwelvingswerken. Die werden aangevat in 1867 en ingehuldigd op 30 november 1871 met een plechtigheid die verliep onder een legendarische stortregen in aanwezigheid van burgemeester Jules-Victor Anspach. Ghémar vestigde zich als fotograaf te Brussel in 1856 nadat hij als lithograaf onder meer ook in Engeland en Schotland had gewerkt. Hij associeerde zich met Robert Severin. Voor de portretfotografie zag de werkverdeling er dikwijls als volgt uit: Severin maakte de zacht afgedrukte foto's die dan door Ghémar met kleur werden verhoogd.

De firma Ghémar heeft iedereen die naam en faam had geportretteerd, inclusief de Belgische vorsten (Leopold I en II). Een kritische bespreking van het werk van Ghémar en Severin in het weekblad "La Lumière, Revue de la Photographie. Beaux-Arts. Héliographie. Sciences" (27 september 1856), ter gelegenheid van een fototentoonstelling in Brussel, is buitengewoon vleidend: "het portret van Leopold I levert overvloedig stof tot studie en overweging". Er wordt met passende eerbied geschreven over Vorst en Schone Kunsten. Van Ghémar wordt gezegd dat hij "peintre de talent" is en er wordt ook uitvoerig beschreven hoe de door Ghémar verhoogde foto's van Severin eruitzien. Maar er zijn ook "niet geretoucheerde" portretten "d'un modèle très-fin et d'un aspect très-artistique".

Naast de portretten zijn er ook reproducties van schilderijen, tekeningen en "opnamen naar de natuur".

"Hoewel de firma nog maar een paar maanden te Brussel is gevestigd", aldus "La Lumière", "heeft ze reeds een vooraanstaande plaats verworven onder de beste fotografen-portrettisten".

In 1862 associeert Louis Ghémar zich met zijn broer die een zakenman en administratieve kracht is en de firma wordt "Ghémar Frères". Datzelfde jaar organiseert Ghémar een fantastisch feest waarvan hij de specialiteit moet hebben gehad. Het heet "Fêtes de Septembre de l'an VI de la photographie", wat dat dan ook moge betekenen. Wellicht is het jaar VI het zesde jaar van zijn

vestiging te Brussel. Het heeft plaats "in het Koninkrijk België, Arrondissement Ukkel (Europa)". Het werd een onbeschrijfelijk feest, waarvan het programma bewaard bleef: volksspelen, recepties, optochten, fotografie-séances, feestmaaltijden, prijsuitreikingen, oprichting van een geïmproviseerd standbeeld, vuurwerk, poppenkast, muziekkuitvoeringen, enzovoort, enzovoort.

Ghémar blijkt – ook volgens Nadar (1820–1910), de beroemde Parijse fotograaf, die in 1892 een hagiografisch stuk schrijft over de intussen overleden meester – een exuberante Brabantse figuur geweest te zijn: "Met zijn soms fantastische droge grappen was deze voorbeeldig sobere Brabander die soms bevlogen scheen te zijn door alle heerlijkheden van de Bourgogne, een even meeslepende spotter als het jongetje van de veemarkt en even sprankelend en voortvarend als een dandy. Er was in dat vaderland der kermis geen enkele burgemeester die zich een beetje zorgen maakte over zijn stoet, die niet ten rade ging bij Ghémar van wie hij dan ook triomfantelijk naar zijn burgers kon terugkeren. In de lieflijke landen waar de fabrikanten van toverachtige feesten de wet stellen, was de goede Ghémar van rechtswege benoemd tot en toegejuicht als Directeur van Openbaar Vermaak".

In 1865 fotografeert hij de begrafenisplechtigheden voor Leopold I.

Het jaar 1866 is een rampenjaar: er breekt een cholera-epidemie uit die vijf maanden lang paniek zaait en 3.467 doden opeist. De pestilentie wordt – wellicht terecht – toegeschreven aan de Zenne, een stortvriever geworden voor de fabrieken aan de oevers en die ook door de Brusselaars zelf met allerlei ondenkbaar afval wordt vervuild.

Intussen had Leopold II contacten gehad met de Franse "préfet du département de la Seine" Eugène Georges Haussmann die Parijs gemoderniseerd had; de Brusselse gemeenteraad was ook al op studiereis geweest naar Engeland nadat zich in 1855 ernstige overstromingen hadden voorgedaan.

De Zenne zou overweld worden en de opdracht werd gegeven aan The Belgian Public Works Company Ltd., een Engelse firma. Ghémar kreeg de opdracht de oude toestand te documenteren en

die foto's bleven bewaard in de Koninklijke Bibliotheek te Brussel. In 1867 neemt Ghémar deel aan de expositie van Parijs waarover bericht wordt in "The British Journal of Photography" (18 april 1867). De publicist herinnert zich bij die gelegenheid Ghémar in Brussel te hebben bezocht. Hij had zich toen verwonderd over de kleine en eenvoudige werkruimten die verrasten in vergelijking met de indruk die de hele firma maakte. "De portretten van de vele koninklijke eminenties zijn, neem ik aan, niet in deze werkplaatsen gemaakt maar wel in de koninklijke residenties; als ik kritische opmerkingen maak, moet daarmee rekening worden gehouden.

Deze firma is ook een lithografisch bedrijf en dikwijls levert de combinatie van de twee technieken gelukkige resultaten op. Van een aantal fotografische portretten kunnen lithografieën worden gemaakt die dan al de perfectie hebben en niets van de tekorten van de zonneprentjes (the sun pictures). Een lithograaf zal bovendien ook weten hoe een negatief op een superieure wijze moet worden geretoucheerd". In 1870 wordt de Frans-Duitse oorlog uitgevochten en er loopt een verhaal dat Ghémar vanuit Brussel de Fransen zou geholpen hebben door fotomicroscopische telegrammen te maken die per postduif door de Franse legatie te Brussel naar de Franse minister van defensie werden gestuurd. Het verhaal past alleszins bij zijn persoonlijkheid.

Tot slot nog een mooie retorische volzin van Nadar die vooral de veelzijdigheid van Ghémar schijnt te bewonderen: "Zoals (...) zovele anderen onder ons was Ghémar schilder, en dan vooral portrettist. Zijn potlood hanteerde hij met evenveel snelle trefzekerheid als de kalligraaf zijn pen; hij was een kolorist die zelfs in het nobele land van de Vlaamse kunst geëerd werd en die, bovendien groot reiziger en polyglot, de internationale high-life schatplichtig maakte aan zijn palet" ("Paris Photographe", 1892).

Foto's vóór of voor de stadsvernieuwing, twee facetten van de architectuurfotografie

Gedurende de tweede helft van de 19e eeuw onderging de Brusselse stadskern zeer ingrijpende wijzigingen. Het oorspronkelijke laat-middeleeuwse stadsbeeld werd omzeggens geheel uitgewist. Fotografen uit die pionierstijd hebben doorgaans in opdracht van de overheid de pittoreske stadsgezichten nog net vóór hun teloorgang vastgelegd in fotografische documenten; meer nog, in foto's vóór, tijdens en na de stadsvernieuwingswerken. Daardoor kunnen wij ons nu een vrij exact beeld vormen van de gedaanteverwisselingen van die stadskern.

Rond de eeuwwisseling werd de architectuurfotografie, althans te Brussel, het middel om het bouwkundig erfgoed "op papier" te bewaren. Uit vrees voor een onherroepelijke teloorgang van het typische karakter van de stad, onder meer door geplande grootschalige ingrepen in het stedelijk weefsel en door al te wisselvallige slopingen in opdracht van particulieren, werd het nog bestaande (en bedreigde) patrimonium gefotografeerd en als zodanig ook geïnventariseerd. Zo zou het dan nooit geheel uit de herinnering verdwijnen. Die verzameling van foto's zou daarenboven gebruikt worden ten voordele van een omzichtiger benadering van de nog uit te voeren wijzigingen aan het stadsbeeld. Fotografie wordt meteen één van de middelen om ongebreidelde slopingen van merkwaardige panden tegen te gaan. Thematische publikaties van die fotoinventaris leren aan een ruimer publiek het belang inzien van het architecturaal patrimonium in het algemeen en ook het verleden van de eigen stad kennen of zelfs ontdekken. Foto's waren enerzijds tijdsdocumenten die een blijvend beeld geven van wat zich door de zeer snelle evolutie van de stad weldra zou wijzigen. Anderzijds werden het ook argumenten voor de bewaring van het eigen karakter van die stad, m.a.w. om die snelle evolutie in te tomen. De kwaliteit van het gefotografeerde object, maar ook de kwaliteit van het voor de opname gekozen standpunt speelden daarbij een grote rol.

De overwelving van de Zenne

Belangrijk voor de herstructurering van de Brusselse binnenstad was de overwelving van de Zennerivier. Die werd uitgevoerd enerzijds ter wille van hygiënische redenen: de sanering van een bezoedelde rivier, het uitschakelen van de cholera-epidemieën en van de miserabele woontoestanden in de laagstad. Anderzijds veroorzaakte het onregelmatige debiet van de Zennerivier talrijke overstromingen. De herstructurering van de Zennebedding binnen de "historische" stadskern was vanaf 1865 het meest grootschalig sanerings- en verfraaiingsproject te Brussel. Het ontwerp voorzag het verdwijnen van de rivier uit het stadsbeeld, zijn inkokering over een lengte van ca. 2 km. Boven de overwelfde rivier kwam een monumentale laan die de stad van noord naar zuid doorsneed en aangevuld werd met monumentale bouwwerken (beursgebouw, centrale hallen, handelsgebouwen, winkelgalerij, huurpanden) en openbare pleinen die de nieuwe stadsader luister en aantrekkelijkheid moesten bijbrengen. De realisatie van die stadsas (de huidige

A. Maxlaan, E. Jacquainlaan, C. De Brouckèreplein, J. Anspachlaan en M. Lemonnierlaan) bracht de sloping mee van ruim 1100 oude gebouwen en veegde meteen het vertrouwde beeld uit van Brussel, de stad aan de Zennerivier.

Vóór 1870 vertoonde Brussel enige gelijkenis met Brugge. Die transformatie kunnen wij vandaag perfect reconstrueren aan de hand van de stadsgezichten die tussen 1867 en 1875 o.m. door Louis Ghémar fotografisch werden opgenomen. Zij tonen ons de gedaanteverandering van een rustig, nog haast middeleeuws stadsbeeld naar een drukke, "moderne" grootstad. Op voorspraak van burgemeester Jules Anspach kreeg fotograaf Louis Ghémar in 1867 de opdracht van de Belgian Public Works Company Limited – de uitvoerders van de overwelvingswerken – om de meest pittoreske gezichten op de Zenne te fotograferen vanop die plaatsen waar de nieuwe laan doorheen de stad zou worden aangelegd. Het resultaat was een merkwaardig fotoalbum met als titel: "Sanering van de Zenne. Brussel 1867. Fotografische beelden opgenomen vanop de plaats waar de nieuwe laan zal worden aangelegd doorheen de stad Brussel, door de gebroeders Louis Ghémar voor de Belgian Public Works Company Limited".

De foto's tonen ons de talloze Brusselse punt- en trapgevels gebouwd op de oevers van de kronkelende Zenne, de talloze brugjes over de rivier, de watermolens, de kleine bedrijven en brouwerijen, kerken en kapellen; alles gedompeld in een mysterieuze sfeer van rust en kalmte. Elke foto is a.h.w. een "schilderij", waarbij de lichtinval, het silhouet, de vóór- en achtergronden, de beeldcompositie zeer nauwgezet werden uitgewerkt. Er werd vrijwel niets aan het toeval overgelaten. Het is niet toevallig dat talrijke foto's van Ghémar nagenoeg hetzelfde beeld tonen als de in 1865 geaquarelleerde gezichten van kunstschilder Jean-Baptiste van Moer (1819–1884), die bewaard worden in het stadsmuseum (Broodhuis, Grote Markt) te Brussel. Ghémar liet zich inspireren door de beelden die later, in 1875 na de uitvoering van de Zennewerken, door Jean-Baptiste van Moer op doek geschilderd werden voor de decoratie van het antichambre aansluitend bij het kabinet van de burgemeester in het Brusselse stadhuis. Ook deze weliswaar zeer kleurrijke evocatie van het Brussel vóór de stadsvernieuwingswerken is heden nog te bekijken. Brussel kon nooit alle sporen uitwissen van die "moderniseringswerken". De schilderijen van Van Moer hebben daarbij eerder een documentaire dan een picturale waarde, terwijl de foto's van Ghémar vooral picturale effecten nastreven.

De tweede reeks foto's die Ghémar omstreeks 1870 maakte, zijn als het relaas te beschouwen van die spectaculaire werken. Overal ziet men hoe de stad wordt opengereten voor de aanleg van die nieuwe laan op een ingekokerde rivier. Een spectaculaire kaalslag vervangt het beeld van de rustige stad aan de rivier. Na de voltooiing van de werken hebben andere fotografen de mooiste nieuwgebouwde "monumenten" uit de moderne stad op

Louis Ghémar

(1819-1873)

De Zenne en de molen Borgval

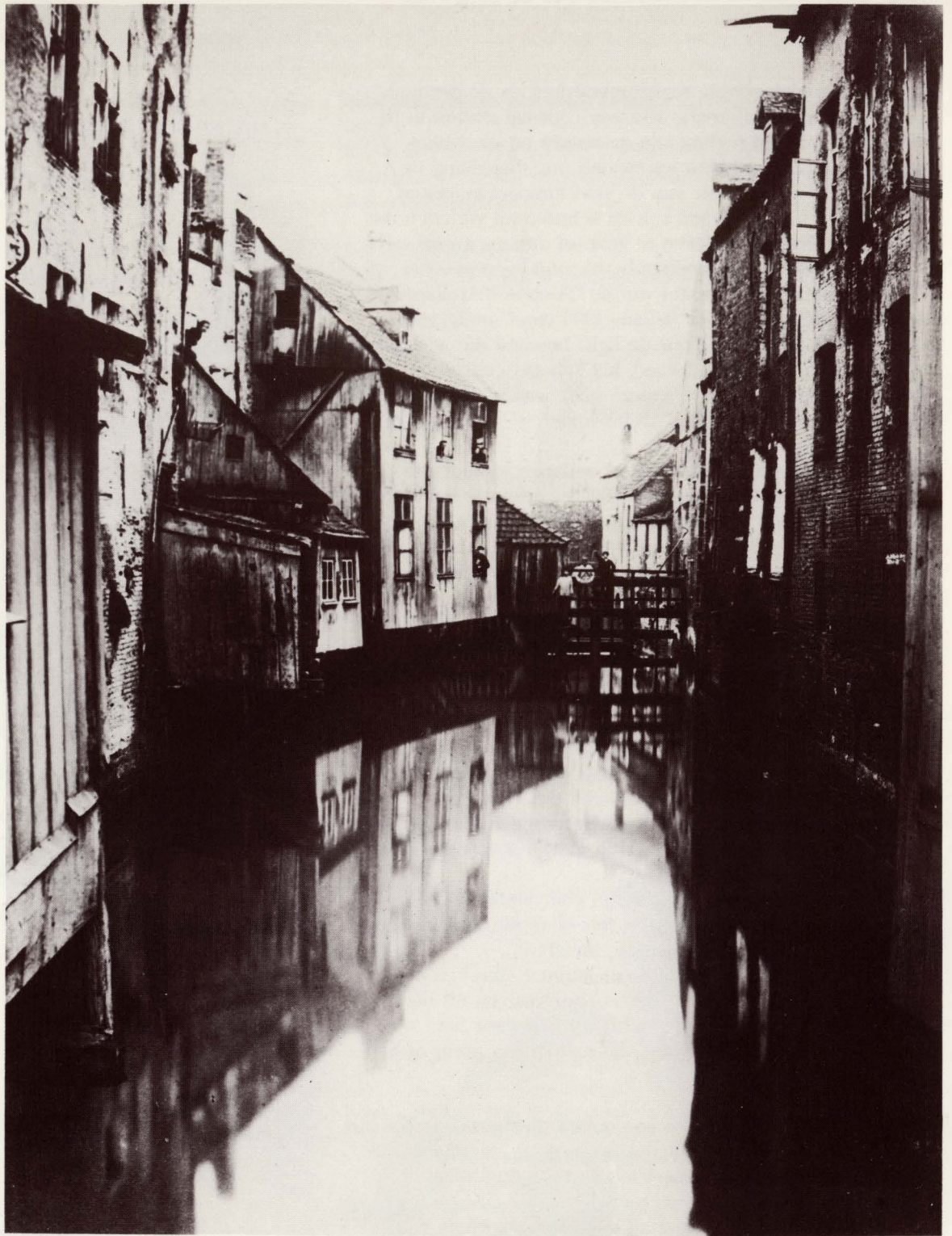
1867

Albuminedruk

37,7 x 27,2 cm

Koninklijke Bibliotheek

-Prentenkabinet, Brussel



beeld gebracht. Het is een even briljante evocatie van de stadsverfraaiing na de uitvoering van grootschalige saneringswerken. Ontegensprekelijk heeft hier de stedelijke overheid, die erover waakte dat de transformatie van het stadsgezicht zo deskundig voor het nageslacht in beeld werd gebracht, een belangrijke rol gespeeld.

Het "Comité du Vieux Bruxelles", of de zorg voor Oud-Brussel

De groots uitgevoerde saneringswerken en de geplande werken voor de creatie van een centraal station in de binnenstad, de uitbreiding van de musea en de aanleg van de Kunstberg hadden en zouden nog diepgaand de karakteristieke structuur van de stad kunnen aantasten. Brussel kon bogen op een rijk en schitterend verleden dat nog verder dreigde verloren te gaan of althans zwaar te worden aangetast. Onder impuls van oud-burgemeester Charles Buls en op voorstel van de "Société d'Archéologie de Bruxelles" werd op 15 januari 1903 een Comité voor Oud-Brussel opgericht. Voor de helft bestond die werkgroep uit leden van de gemeenteraad, het schepencollege en stadsambtenaren, voor de andere helft was hij samengesteld uit leden van de "Société d'Archéologie".

Om het "geheugen" van de stad ondanks ingrijpende stadsvernieuwingsprojecten niet te verliezen, werd er beslist om de nog bestaande openbare gebouwen, woonhuizen en alle andere architectuurdocumenten, getuigen uit het verleden, **iconografisch** te bewaren: het comité stelde zich ten doel om over het hele grondgebied van de stad en van de oudste voorsteden diè gebouwen op te zoeken die ter wille van hun authentiek karakter een werkelijk artistieke betekenis hadden, of eenvoudigweg pittoresk waren. Zij zouden in al hun facetten fotografisch gereproduceerd worden.

Ondervoorzitter Victor Tahon schrijft hierover in 1906: "De werkzaamheden van het Comité du Vieux Bruxelles zullen een rijke oogst aan historische en artistieke documenten voortbrengen die merkwaardig zullen zijn voor allen die zich bezighouden met het glorieus verleden van onze stad.

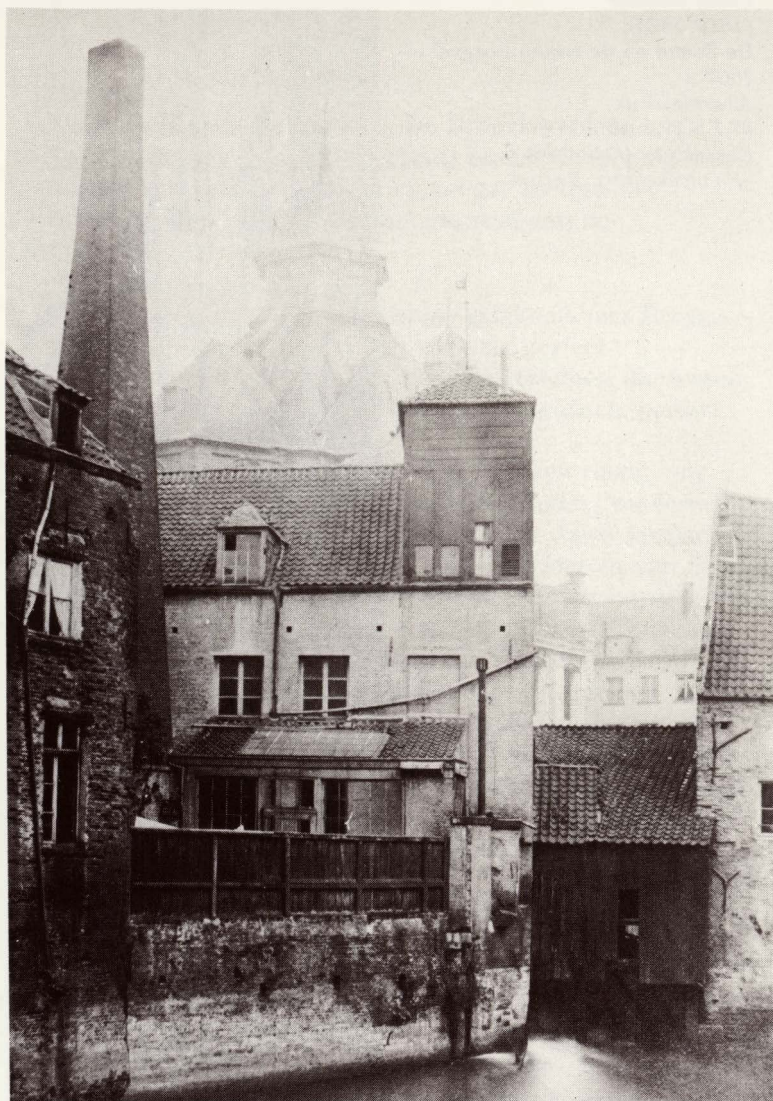
Die documenten zullen leerrijk zijn voor ambachtsslui, kunstenaars, architecten en alle arbeiders die zich inlaten met de decoratieve en industriële kunsten.

En bovendien, zal men niets meer kunnen afbreken in onze oude Brabantse stad die zo rijk is aan getuigen uit het verleden en aan dingen die waard zijn om voor het nageslacht bewaard te blijven, dat niet in een prent of een beeld is vastgelegd".

Zo verzamelden zij binnen een eerste tijdsbestek foto's van vierhonderd merkwaardige gebouwen uit de stadskern. Straat per straat inventariseerden en fotografeerden zij de architectuur uit het verleden ter wille van haar algemeen opmerkelijk karakter, omdat zij deel uitmaakte van een belangrijk oud stadstracé, of ter wille van haar detaillering (poortjes, balkons, puntgevels, beeldhouwwerk, interieurdecoratie...).

De fotoverzameling gaf uiteindelijk aanleiding tot systematisch en vooral tot thematisch onderzoek. Zo werden via de publikatie van platenalbums achtereenvolgens de 13e-eeuwse overblijfselen van de stadswallen getoond, de merkwaardige puntgevels, poortjes en portieken, interieurs en architectuurdetails.

Nadien gaf dit onder meer aanleiding tot een publikatie van Charles Buls over de evolutie van de Brusselse puntgevel. Met amper 22 reproducties van de fotoinventaris geeft hij een zeer duidelijke en voor iedereen verstaanbare evocatie



Louis Ghémar
De Zenne
1867
Albuminedruk
51,4 x 35,4 cm
Stadsarchief, Brussel

De Zenne aan de molen van het Klein Eiland, in de omgeving van de Onze-Lieve-Vrouw van Goedé Bijstandkerk.

Brussel, Bergstraat nrs. 46-48
(nu afgebroken)
1905
12,5 x 18 cm
Stadsarchief, Brussel

In zijn uitgave "Le Vieux Bruxelles-Evolution esthétique, l'évolution du pignon à Bruxelles" geeft de Brusselse burgemeester Charles Buls een overzicht van de evolutie van de puntgevels aan de hand van Brusselse voorbeelden. In feite wordt de lokale architecturale evolutie van de laat-middeleeuwse, renaissance, barokke en classicistische woningbouw verduidelijkt via de exemplarische voorbeelden geselecteerd uit de fotografische inventaris die het "Comité du Vieux Bruxelles" onder impuls van Charles Buls had laten opstellen. Via kennis en analyse van het lokale patrimonium wordt er gepoogd dat patrimonium voor het nageslacht te bewaren, een poging die spijtig genoeg niet volledig zal slagen. Toch was de fotografie het middel bij uitstek om deze ideeën door te zetten.

in chronologische orde van hoe de laat-middeleeuwse trapgevel stilaan evolueert over het type van de volutengevel naar de attiekgevel, om zo volledig uit te doven in een laat-18e-eeuwse gewone lijstgevel met horizontale kroonlijst. Van de ruim 25 in 1908 gepubliceerde geveltypes die alle uitmunten door hun merkwaardigheid, bestaan er helaas vandaag nog slechts enkele. Nochtans was er door het Comité du Vieux Bruxelles een ware strategie ontwikkeld om via publikatie van het systematisch onderzoek en van de fotoinventaris de *reële* bewaring van het bouwkundig erfgoed te bewerkstelligen.

Summiere beschrijvingen over de waarde van de geselecteerde gebouwen, over hun graad van authenticiteit en de evaluatie van hun kwaliteiten, evenals de aanduiding of ze al dan niet in aanmerking kwamen voor bescherming als monument en restauratie, waren samen met de fotografie een aanmoediging voor de Brusselse burger om in realiteit – en dus niet alleen op foto – het bouwkundig patrimonium in stand te houden.

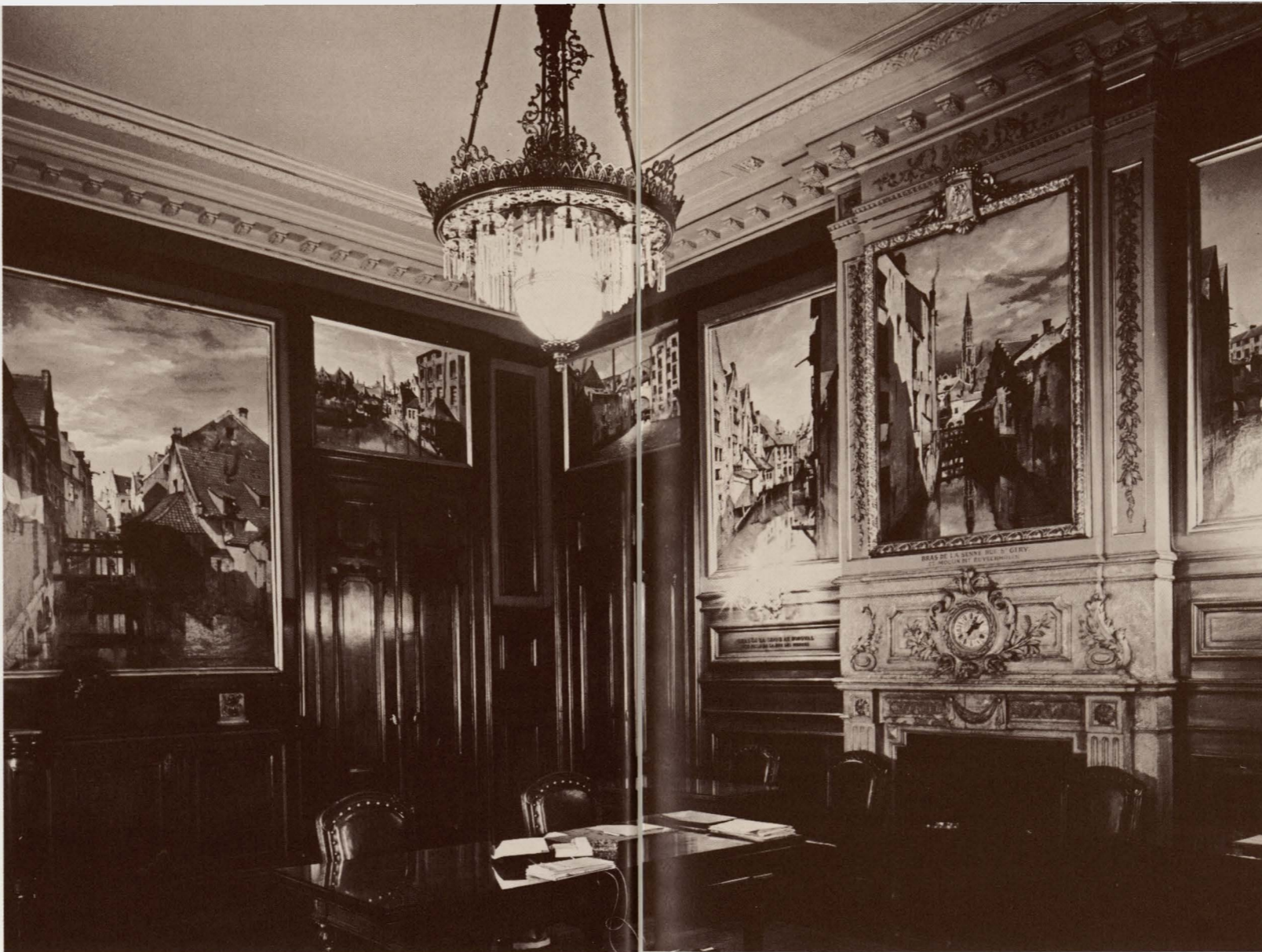
Onbegrip, gebrek aan waardering en afwezigheid van beleid hebben er nadien toe geleid, en leiden er nog steeds toe, dat de fotoinventaris van Charles Buls niet meer dan een stille getuige is van de vernielingsdrang die ook vandaag nog in Brussel woedt.

Jos Vandenbreeden,
architect en archivaris van het Sint-Lukasarchief





Louis Ghémar
De Ruyschmolen
 1867
 Albuminedruk
 36,5 x 26,7 cm
 Stadsarchief, Brussel



Jean-Baptiste van Moer
 (1819-1884)
Zennegezichten
 1875
 Stadhuis, Brussel

In het Brusselse stadhuis wordt het antichambre aansluitend bij het kabinet van de burgemeester versierd door 15 schilderijen die ons de mooiste verdwenen stadsgezichten tonen van het ingrijpend getransformeerde Brussel na de Zenne-overwelving. De Karperbrug, de Mannebrugge, watermolens zoals de Banmolen, de Baertmolen, Driesmolen, Ezelsmolen en Ruyschmolen met het niet minder befaamde "Cabaret de l'Ours" en een gezicht op de gotische stadhuistoren animeren er de ruimte waar de bezoeker rustig kijkend, kan wachten op het moment van zijn audiëntie bij de burgemeester. Deze schilderijen van Jean-Baptiste van Moer, uitgevoerd in 1875, getuigen van een zeer ver doorgedreven realisme, zowel in de beeldvorming als in het kleurenpalet.



M. Weber
 Gravure naar Emile Puttaert
 (1829-1900)
De Ruyschmolen
 15,8 x 11,7 cm
 In: Eugène van Bommel "La Belgique illustrée", Brussel, z.d., blz. 99

Het naast elkaar plaatsen van verschillende weergavetechnieken van eenzelfde werkelijkheid biedt een interessante vergelijking. Neem nu de gravure van M. Weber van de zogenaamde Ruyschmolen aan de Zenne-arm nabij de Sint-Goriksstraat, de aquarel of het schilderij dat Jean-Baptiste van Moer ervan maakte en een foto van Louis Ghémar, genomen vanuit hetzelfde standpunt. Het schilderij, dat de monumentale schouw van het antichambre in het Brusselse stadhuis versiert, toont ons in een geïdealiseerd kleurenpalet één van de mooiste zichten op Brussel. De gotische stadhuistoren weerspiegelt er in het water van de Zenne. De gravure en de foto missen de kleur. De gravure toont vrijwel hetzelfde beeld als het schilderij, maar werd streng en hard gegraveerd. Louis Ghémar vertolkt met zijn foto de mysterieuze rust en kalmte die heerst aan de Zenne-oeveren. Een gebrek aan scherptediepte in de foto, maar ook kwaliteitsverlies door de ouderdom, hebben de stadhuistoren bijna volledig uitgewist. Het silhouet weerspiegelt nog amper in het Zennewater.



Literatuur

Louis Ghémar Zennewerken

1 september 1867
Albuminedruk
16 x 22,5 cm
Stadsarchief, Brussel

In de omgeving van het huidige Beursgebouw fotografeerde Louis Ghémar dit beeld tijdens de overweldigingswerken. Het hart van Brussel werd opengereten, de gewelfde kokers van de Zenne werden er gebouwd. Men merkt hoe het laat-middeleeuwse Brussel met zijn talloze punt- en trapgevels moet wijken voor moderniseringswerken. Nadien zal op deze plek het monumentale Beursgebouw worden opgetrokken, ontworpen door architect Léon Suys (1823-1887), die het hele aanlegplan voor de centrale lanen ontwierp.

De Bruckèreplein

Omstreeks 1900
20 x 27,5 cm
Stadsarchief, Brussel

Daar het niveau van de centrale lanen hoger lag dan dat van de aanpalende straten moest de augustijnenkerk in 1893 worden afgebroken. De voorgevel werd aan de Heilige Drievuldigheidskerk te Elsene opnieuw opgebouwd (zie O.K.V. 1982, blz. 88). De nieuwe lanen kregen gebouwen "à la parisienne". De Anspachfontein staat als een obelisk in de as van de J. Anspachlaan en in de vork tussen de A. Maxlaan en de Em. Jacquainlaan. De fontein werd afgebroken ter wille van de metrowerken en slechts gedeeltelijk heropgebouwd in de met Anspach relatief context van het Sint-Kathelijneplein.

Tentoonstellingscatalogus
C. Magelhaes, L. Roosens,
*De fotokunst in België,
1839-1940*,
Het Sterckshof,
Deurne-Antwerpen, 1970;

Brussel op de Zenne,
Brussel, 1971;

W. J. Naef, J.N. Wood,
*Era of exploration: the rise of
landscape photography in the
American West, 1860-1885*,
Boston, 1976;

A. Embree, Cl. Worswick,
*The Last Empire (photography in
British India, 1855-1911)*,
Gordon Fraser, London, 1976;

K. Nieuwenhuijzen, H. Lampo,
A. van Putte,
*Antwerpen gefotografeerd in de
19e eeuw*, Amsterdam-Antwerpen,
1976;

G. Abeels,
*Rondom de Zenne, gefotografeerd
door E. Fierlants en L. Ghémar
tussen 1860 en 1870*,
Amsterdam, 1980;

R. Hershkowitz,
*The British photographer abroad
(the first thirty years)*,
Robert Hershkowitz Ltd., London,
1980;

Tentoonstellingscatalogus
*Regards sur la photographie en
France au XIX^e siècle*,
Berger-Levrault, Paris, 1980;

H.-Chr. Adam, R. Fabian,
Frühe Reisen mit der Kamera,
Stern-Grüner & Jahr AG, Hamburg,
1981;

I. Jammes,
*Blanquart-Evrard et les origines
de l'édition photographique
française (catalogue raisonné des
albums photographiques édités,
1851-1855)*,
Librairie Droz, Genève-Paris, 1981;

Tentoonstellingscatalogus
P. Andries, R. Coenen, J. Labar,
L. Roosens,
Fotografie vroeger en nu,
Gemeentekrediet van België,
Brussel, 1982;

Tentoonstellingscatalogus
*Straten en Stenen, Brussel:
stads-groei 1780-1980*;
Tentoonstelling ingericht door de
Generale Bankmaatschappij in
samenwerking met het
Sint-Lukasarchief en G. Abeels,
Brussel, 1982;

A. Verbeke,
Het Gent van toen,
Uitg. Mark van de Wiele, Brugge,
1982;

R. Pare,
*Photography and architecture:
1839-1939*,
Canadian centre for architecture,
Montreal, 1982 (Franse vertaling:
*Photographie et architecture:
1839-1939*,
P. Mardaga, Bruxelles-Liège, 1984);

G. Abeels,
La Senne,
Brussel, 1983;

A. Jammes, E.P. Janis,
*The art of french calotype (with a
critical dictionary of
photographers, 1845-1870)*,
Princeton University Press,
Princeton, N.Y., 1983;

Met deze aflevering zal U gemerkt hebben dat de fotografie uit de beginjaren een internationale aangelegenheid was. Daarom ook Amerikaanse, Duitse, Engelse en Franse werken - naast Nederlandstalige - in deze literatuurlijst.

(foto omslag)
Charles D'Hoy
(België, 1823-1892)
Gent, de Korenmarkt
1868

Albuminedruk
18,5 x 19,5 cm
Commissie der Monumenten en
Stadsgezichten van Gent

Een zeer bekende foto waarmee André Verbeke zijn boeiend boek opent („Het Gent van toen”, Brugge, 1982). Hij schrijft er onder meer bij: "Vanuit verschillende punten in de binnenstad vertrokken de 'diligentiën en voermans' in alle mogelijke richtingen. (...)" De Korenmarkt (was) duidelijk hét vervoersknooppunt bij uitstek. (...) Wanneer we er de wegwijzer van 1872 op naslaan, lezen we dat er drie verschillende diligenciediensten vanop de Korenmarkt vertrokken. Alléén op vrijdag reisden die alle drie af, de eerste om 13 uur".

Inhoudsopgave

Woord vooraf	blz. 82
Fotografie in de 19e eeuw Inventarisatie van de zichtbare werkelijkheid	blz. 82
Parijs, Londen, Brussel worden 19e-eeuwse steden, maar eerst wordt het verleden in beeld gebracht De Belgische fotografie tussen 1850-1880	blz. 91
Kaderartikel: Edmond Fierlants	blz. 106
Kaderartikel: Jan-Frans Michiels	blz. 106
Een korte schets van een snelle ontwikkeling	blz. 108
Kaderartikel: Louis Ghémar	blz. 111
Foto's vóór of voor de stadsvernieuwing, twee facetten van de architectuurfotografie	blz. 112
Literatuur	blz. 119

