

Collectievorming in beeld



Documentaire foto-opdrachten bij de stadsarchieven van
Amsterdam en Rotterdam en het Tropenmuseum

Marieke Houtekamer



Collectievorming in beeld

Marieke Houtekamer (1433199)

Master of History, Archival Studies

Faculteit der Geesteswetenschappen

Universiteit Leiden

Scriptiebegeleider: prof. dr. K.J.P.F.M. Jeurgens

Tweede lezer: dr. J.A. van der Steen

31 augustus 2015

Verantwoording afbeelding voorzijde: gemaakt door [Marc Wathieu](#), uit de collectie 'HEAJ : Mundaneum'. Gepubliceerd op Flickr met de licentie [Creative Commons 2.0](#).

Inhoudsopgave

Inhoudsopgave	3
Inleiding	5
Theoretisch kader Documentaire foto-opdrachten als collectievorming	14
Collectievorming en documentaire foto-opdrachten	14
Archivarissen tussen verzamelen en creëren: de casus van <i>oral history</i>	15
Documentaire foto-opdrachten als <i>documentation strategy</i>	17
Verzamelen: decontextualiseren en betekenis geven	18
Conclusie	21
Hoofdstuk 1 Negentiende eeuwse wortels van een historische verzameldrang	22
1.1 Historische genootschappen als verzamelinstituten van de negentiende eeuw	22
1.2 Historisch bewustzijn ingezet voor het nationaal belang	24
1.3 Verzamelingen als spiegel van professioneel en persoonlijke handelen	26
1.4 Conclusie	27
Hoofdstuk 2 Fotografie verzamelen uit documentaire en esthetische overwegingen	29
2.1 Het belang van fotografie in de negentiende eeuw	29
2.2 Artisticeit in 19 ^e eeuwse documentatieprojecten	30
2.3 Het belang van fotografie voor verzamelinstituten	31
2.4 Documentaire fotografie: tussen registreren en esthetisch verbeelden	35
2.5 Conclusie	37
Hoofdstuk 3 Documentaire foto-opdrachten bij het Stadsarchief Rotterdam	38
3.1 Het belang van documentaire foto-opdrachten tot de jaren negentig	39
3.2 Het belang van de huidige documentaire foto-opdrachten aan amateurfotografen	41
3.3 Reguliere acquisitie en documentaire foto-opdrachten	42
3.4 Opdrachten als een vorm van verzamelen en/of creëren	42
3.5 Drie visies op documentaire foto-opdrachten	44
3.6 Conclusie	46
Hoofdstuk 4 Documentaire foto-opdrachten bij het Stadsarchief Amsterdam	47
4.1 Redenen om documentaire foto-opdrachten te geven	49
4.2 Hoe documentaire foto-opdrachten zich verhouden tot reguliere acquisitie	52
4.3 Opdrachten als een vorm van verzamelen en/of creëren	53
4.4 Conclusie	54

Hoofdstuk 5 Documentaire foto-opdrachten bij het Tropenmuseum.....	55
5.1 Redenen om documentaire foto-opdrachten te geven	57
5.2 Hoe documentaire foto-opdrachten zich als manier van verzamelen verhouden tot traditionele acquisitie	60
5.3 Opdrachten als een vorm van verzamelen en/of creëren	61
5.4 Conclusie	61
Conclusie	63
Literatuur.....	67
Bijlage 1 Definities.....	74
Bijlage 2 Interview met dhr. Piet Ratsma.....	77
Bijlage 3 Interview met dhr. Vincent Robijn	84
Bijlage 4 Interview met mw. Anneke van Veen	92
Bijlage 5 Interview met mw. Ellen Grabowsky.....	100
Bijlage 6 Interview met mw. Anke Bangma	107

Inleiding

Tijdens mijn deelname aan het Atelier Documenteren van de samenleving (Atelier DS) kreeg ik de gelegenheid om stage te lopen bij Imagine IC in Amsterdam Zuidoost. Deze erfgoedinstelling verzamelt, verbeeldt en bewaart nieuwe verhalen over actueel samen leven en doet dit samen met jongeren uit Zuidoost. Hoewel Imagine IC wel materiaal verzamelt zoals foto's, filmpjes en objecten, houdt deze instelling zich vooral bezig met het verhaal, de immateriële wereld die hier achter zit. Als enige van de vier deelnemende instellingen van Atelier DS was Imagine IC geen formele archiefinstelling. Het was verrijkend om te zien hoe deze instelling omgaat met documentatie die in de samenleving aanwezig is. Deze stage heeft mijn interesse verder aangewakkerd voor de manieren waarop erfgoedinstellingen verzamelen om een bepaald thema of gebied te documenteren.

In de archiefwereld was het fenomeen 'documentaire foto-opdrachten' goed bekend. Archiefinstellingen nodigden hierbij fotografen uit of gaven hen opdracht om aspecten in het werkgebied van de archiefdienst te documenteren. Het aantal archiefinstellingen dat deze opdrachten geeft, loopt echter terug.¹ Uit een enquête die fotografe en historica Maria Hermes dit jaar hield onder archiefbeherende instellingen (respons: 79 van 149 instellingen) bleek dat door 26 archiefinstellingen wel eens professionele fotografen ingehuurd worden en dat 39 instellingen dit in het verleden deden.² Het hoeft in deze gevallen niet altijd om documentaire foto-opdrachten te gaan, maar dit geeft wel aan dat het in het verleden gebruikelijk was dat professionele fotografen voor archiefinstellingen werkten. Volgens Mattie Boom, fotoconservator bij het Rijksmuseum, bleek het eigentijds verzamelen van foto's met als doel om het leven van de eigen tijd te documenteren 'tamelijk uniek in de wereld'.³

Met mijn scriptie wil ik een eerste aanzet geven voor onderzoek naar de redenen van Nederlandse archiefinstellingen en musea om documentaire foto-opdrachten te geven. Door het lezen van publicaties op het gebied van verzamelen door archiefinstellingen en musea heb ik kunnen vaststellen dat hier nog geen onderzoek naar gedaan is.

Archiefinstellingen, musea en documentaire fotografie

Alvorens te beschrijven waarom en wanneer archiefinstellingen en musea documentaire fotografie gingen verzamelen, sta ik stil bij het begrip 'documentair'. Deze term laat zich niet makkelijk definiëren. In de loop van de geschiedenis heeft deze term diverse betekenissen gekregen. De vele

¹ Tessa Free, 'De teruggang van documentaire foto-opdrachten bij archiefinstellingen', *Archievenblad* 117:3 (2013) 24-25.

² Maria Hermes, 'De levende fotocollectie en opdrachtografie', *Archievenblad* 119:2 (2015) 21.

³ Mattie Boom, 'De fotocollectie 'Nederland'. Meer geluk dan wijsheid', in: Bianca Stigter e. a., *Stilstaande beelden. Ondergang en opkomst van de fotografie* (Amsterdam 1995) 28.

definities van 'documentair' vinden elkaar in het respect voor het thema, de behoefte om dingen te laten zien zoals ze zijn, hier betrouwbare en authentieke informatie over te geven en iedere vorm van verfraaiing te vermijden die de integriteit van de werkelijkheid zou kunnen ondermijnen. Door de vaagheid van de term 'documentair' werden al deze elementen voortdurend ter discussie gesteld door de vele auteurs die de term gebruiken.⁴ Documentaire fotografie en film bewegen zich in het spanningsveld tussen het weergeven van dingen 'zoals ze zijn' en het meegeven van een eigen signatuur.⁵

Aan het begin van de twintigste eeuw werden twee opvattingen over documentaire fotografie ontwikkeld. De eerste opvatting kwam tot stand op het Eerste Internationale Congres voor de Documentaire Fotografie in Marseille (1906). De discussies gingen vooral over de vraag hoe foto's verwerkt konden worden door ze te bewaren, registreren, rangschikken, nummeren of indexeren. De opvatting was dat foto's niet op zichzelf documentair waren, maar pas documentair werden door de manier waarop ze onderdeel waren van een efficiënt archiefsysteem. Het was de gebruiker die betekenis aan de foto zou geven. De tweede, hieraan tegengestelde opvatting, die in dezelfde tijd opkwam was dat een foto geen archiefstuk was, maar onderdeel was van een redenering die de foto een betekenis gaf die door de fotograaf zo bedoeld was. De foto moest niet wachten tot er betekenis aan werd gegeven, maar moest snel verspreid worden en tijdgenoten op andere gedachten brengen. Deze opvatting kwam op in de kringen van de sociale vernieuwing in Amerika.⁶ Twee stedelijke fotografen, Jacob Riis en Lewis Hine, verkenden aan het eind van de negentiende eeuw de 'wildernis' van New Yorkse binnenstad. Ze gebruikten documentaire fotografie om sociale hervorming te bewerkstelligen. Zij schokten hun tijdgenoten met dramatische beelden die lieten zien wat de ongecontroleerde stadsgroei en industriële excessen voor gevolgen hadden voor mensen.⁷

Documentaire fotografie verzameld

Aan het eind van de negentiende eeuw werd het verzamelen van foto's steeds verder overgenomen door verzamelinstituten. Zo namen stadsarchieven topografische foto's op in hun collecties. Deze verzamelingen documenteerden gebouwen, openbare werken, gebeurtenissen en personen, zoals voorheen prenten en tekeningen deden. Particulieren speelden bij het aanleggen van fotocollecties een belangrijke rol. Instellingen, verenigingen en particulieren stelden atlanten en apparaten samen

⁴ Olivier Lugon, "Documentaire': gezag en meerdigheid", in: Frits Gierstberg e.a., *Documentaire nu! Hedendaagse strategieën in fotografie, film en beeldende kunst* (Rotterdam 2010) 33-34.

⁵ Lugon, "Documentaire': gezag en meerdigheid", 41.

⁶ Ibidem, 36-37.

⁷ Dergelijke foto's met dergelijke beelden werden tot die tijd niet gemaakt. Foto's over de stad toonden tot die tijd vooral de stedelijke architectuur of benadrukte stedelijke bedrijvigheid, verkeer en handel. Bron: James Curtis, 'Making sense of documentary photography' (Juni 2003) 4. <<http://historymatters.gmu.edu/mse/photos/photos.pdf>> Geraadpleegd: 22-6-2015.

waarin naast prenten, tekeningen, boeken, voorwerpen ook foto's hun plek kregen. Het documenterende karakter stond bij deze collecties voorop en hiervoor werden de verzamelingen ook gebruikt. Archiefinstellingen, bibliotheken en het Rijksmuseum waren de aangewezen plek om de voor Nederland belangrijke collecties op te vangen. Wat door het net glipte, werd soms opgevangen door particuliere verzamelaars.⁸

Het Rijksmuseum verzamelde dus actief fotografie. Een ander museum dat zich intensief met fotografie bezighield, was het Stedelijk Museum Amsterdam. In 1908 was dit museum het eerste museum dat fotografie accepteerde op de 'Internationale Tentoonstelling van Foto-kunst'.⁹ Het Stedelijk Museum Amsterdam organiseerde in 1937 een tentoonstelling over diverse types fotografie. Als eerste in een reeks organiseerde het museum in 1948 weer een expositie. Ook verzamelde het museum langzaam aan fotografie.¹⁰ Particuliere verzamelaars hebben een belangrijke rol gespeeld voor de totstandkoming van museale fotocollecties. Bij de opkomst van amateurfotoverenigingen groeide bij particuliere verzamelaars de interesse voor de ontwikkeling van het medium. Zij erkenden fotografie als verzamelobject.¹¹

In de museumwereld in Nederland duurde het tot de jaren zeventig van de twintigste eeuw voordat fotografie erkend werd als artistiek medium en werden vanaf die tijd pas foto's als een op zichzelf staand artistiek object verzameld. In die periode steeg de populariteit van fotografie en veel buitenlandse musea ontdekten de fotografie als verzamelobject. Weliswaar bleven Nederlandse musea achter bij buitenlandse musea, diverse musea gingen in de jaren zeventig actief verzamelen: het Haags Gemeentemuseum en het Van Reekummuseum in Apeldoorn.¹² Het Stedelijk Museum Amsterdam verzamelde al sinds 1959 en de grote kunstmusea volgden in de jaren zeventig dit voorbeeld.¹³ Museum Volkenkunde in Rotterdam en het Stadsarchief Amsterdam hadden een actief verzamel- en tentoonstellingsbeleid. In deze tijd ging het Stadsarchief Amsterdam documentaire foto-opdrachten geven: sinds 1972 gaf deze instelling documentaire foto-opdrachten, in samenwerking met het Amsterdams Fonds voor de Kunst.¹⁴ Het Rijksmuseum geeft sinds 1975 documentaire foto-opdrachten, genaamd 'Document Nederland', en sinds 1997 in samenwerking met het NRC Handelsblad. Het resultaat wordt jaarlijks voor het publiek tentoongesteld op de

⁸ Boom, 'De fotocollectie 'Nederland'', 20, 23.

⁹ Ingeborg Leijerzapf, 'Photography in the Netherlands: characteristics, developments and infrastructure', in: Ingeborg Leijerzapf ed., *Roots + Turns: 20th Century Photography in the Netherlands* (Den Haag 1988) 7.

¹⁰ Boom, 'De fotocollectie 'Nederland'', 25, 27.

¹¹ Ruud Visschedijk, 'Fotocollectie Nederland', in: Richard Hermans e.a., *Voor de eeuwigheid? Over collectiebeleid in Nederland* (Rotterdam 2008) 146. Een belangrijk voorbeeld is de collectie van de amateurfotograaf Auguste Grégoire waarin de nadruk lag op de artistieke ontwikkeling van de fotografie. De Universiteit Leiden kocht in 1953 deze collectie en hiermee was de eerste publieke fotocollectie in Nederland een feit.

¹² Boom, 'De fotocollectie 'Nederland'', 25, 27.

¹³ Ruud Visschedijk, 'Fotocollectie Nederland', 146.

¹⁴ Boom, 'De fotocollectie 'Nederland'', 27-28.

gelijknamige tentoonstelling.¹⁵ Het gaat hier om een actieve betrokkenheid van verzamelinstituten bij het aanleggen van collecties hedendaagse fotografie, gemaakt door bekende fotografen. Kunstenaarschap speelt dus voor deze instellingen een belangrijke rol bij het aanleggen van collecties hedendaagse fotografie.

Keuze van de instellingen voor mijn onderzoek

In mijn scriptie richt ik mij op archiefinstellingen en musea. Als verzamelinstituten verzamelen ze (im)materiële overblijfselen uit het heden en verleden. Door zowel musea als archiefinstellingen te betrekken bij dit onderzoek, kan ik het verzamelen aan de hand van documentaire foto-opdrachten breder onderzoeken dan wanneer ik alleen archiefinstellingen bij mijn onderzoek betrek.

Mijn onderzoek voer ik uit bij drie verzamelinstituten:

- Stadsarchief Amsterdam

Deze archiefinstelling nodigt sinds 1972 in samenwerking met het Amsterdams Fonds voor de Kunst jaarlijks drie fotografen uit om 'consequent en op artistiek niveau de stad, de bewoners en allerlei stedelijke fenomenen vastleggen: fotografie als maatschappelijk betekenisvol medium om het tijdsbeeld op te tekenen.'¹⁶

- Stadsarchief Rotterdam

Sinds de jaren zeventig had deze archiefinstelling eigen fotografen in dienst en gaf soms ook documentaire foto-opdrachten. In 2014 werd besloten om vrijwillige amateurfotografen opdracht te geven om fotoreportages te maken.¹⁷

- Tropenmuseum in Amsterdam

Dit museum geeft jaarlijks foto- of video-opdrachten en focust zich op documentaire fotografie. Met documentaire foto- opdrachten wil het Tropenmuseum de historische

¹⁵ Onbekend, 'Document Nederland', NRC Weekblad, Gepubliceerd: 06-11-2009
<http://vorige.nrc.nl/nrcweekblad/article2407061.ece/Document_Nederland> Geraadpleegd: 10-8-2015.

¹⁶ Stadsarchief Amsterdam, 'Documentaire foto-opdrachten',
<http://stadsarchief.amsterdam.nl/actueel/aanwinsten/documentaire_foto-opdrachten/index.nl.html#4HGZ>
Geraadpleegd: 29-5-2015.

¹⁷ Stadsarchief Rotterdam, 'Vrijwillige fotografen op pad voor het Stadsarchief' Gepubliceerd op 27 februari 2015 <<http://www.stadsarchief.rotterdam.nl/nieuws/vrijwillige-fotografen-op-pad-voor-het-stadsarchief>>
Geraadpleegd: 9-5-2015.

fotocollectie steeds weer actualiseren. De gemaakte foto's worden door het Tropenmuseum aangekocht en tentoongesteld.¹⁸

Alle instellingen nemen een verschillende positie in ten opzichte van het verstrekken van documentaire foto-opdrachten zodat ik de redenen hiervoor in mijn onderzoek kan vergelijken.

Onderzoeksvraag

De hoofdvraag van mijn onderzoek luidt: Wat zijn sinds 1972 de redenen voor het Stadsarchief en Tropenmuseum in Amsterdam en het Stadsarchief Rotterdam om collecties te vormen door middel van documentaire foto-opdrachten?

De documentaire foto-opdrachten van de drie instellingen vallen in de periode van 1972 tot nu.

De invloed van externe factoren op het geven van opdrachten

Een belangrijke externe factor die van invloed is geweest op het geven van documentaire foto-opdrachten is hierboven al besproken: de erkenning van fotografie als kunstzinnig medium en als verzamelobject in de jaren zeventig. De manier waarop het Stadsarchief Amsterdam begon met het geven van documentaire foto-opdrachten illustreert dit. De fotografen Oscar van Alphen en Jan Versnel, voorzitter en secretaris van de GKf (beroepsvereniging van fotografen) kaartten in een brief aan het dagelijks bestuur van de Amsterdamse Kunstraad aan dat er niet systematisch opdrachten aan fotografen werden gegeven door het rijk of de gemeenten. En dat terwijl de kwaliteit van de naoorlogse fotografie in Nederland hoog was. Beide fotografen hielden een pleidooi voor de instelling van een commissie fotografie in de Amsterdamse Kunstraad die beleid voor de fotografie verder zou stimuleren en uitvoeren. In dit beleid moest er ruimte zijn voor persoonlijke uitingen en experimenten. Van Alphen en Versnel zouden graag zien dat fotografen ingeschakeld zouden worden bij de gemeentelijke voorlichting en documentatie. Beide fotografen wezen op de leemtes in de collectie van het Stadsarchief Amsterdam. De visuele documentatie zou veel aan waarde winnen met foto's over het stadse leven waarop de fotograaf een eigentijdse visie gaf. Nu was het Stadsarchief geheel afhankelijk van de foto's die toevallig in archieven van fotografen aanwezig waren. Deze brief bracht het bestuur van de Amsterdamse Kunstraad ertoe om een jaarlijkse documentaire foto-opdracht te geven. Er werd ook een commissie fotografie aangesteld binnen de Amsterdamse Kunstraad die advies gaf bij het geven van de opdrachten.¹⁹

¹⁸ Tropenmuseum, 'Tropenmuseum verrijkt fotocollectie met werk van fotograaf Anoeek Steketee', <<http://tropenmuseum.nl/nl/node/123>> Datum publicatie onbekend. Geraadpleegd: 14-3-2015.

¹⁹ Evelyn Beer, Boudewijn Bakker en Dedalo Carasso, in de inleiding op: *Foto's voor de stad. Amsterdamse documentaire foto-opdrachten 1971-1976* (Amsterdam 1977).

Dat Van Alphen en Versnel hun eigen rol propageren bij het vastleggen van maatschappelijke ontwikkelingen is onlosmakelijk verbonden met de opkomst van een nieuwe generatie documentaire fotografen binnen de Gkf. Zij waren fotograaf in een periode waarin er op maatschappelijk vlak veel gaande was: studentenprotesten in 1968 en daarbij ook de eisen tot democratisering van de maatschappij, het streven naar meer medezeggenschap op politiek terrein en de doorgevoerde sociale hervormingen. Deze ontwikkelingen hadden sterke weerslag op de manier waarop fotografen in de maatschappij stonden. Het centrale thema van deze generatie fotografen (waaronder Oscar van Alphen, Willem Diepraam en Koen Wessing) was niet alleen de mens, maar de mens in diens maatschappelijke structuur waarin hij functioneerde. Om deze positie vast te leggen, moesten fotografen de machtsverhoudingen en politieke manipulaties binnen de maatschappij analyseren om vervolgens een eigen positie te bepalen.²⁰

Documentaire foto-opdrachten: vernieuwing en continuïteit

Documentaire foto-opdrachten markeren vernieuwing en continuïteit in het collectiebeleid van de drie verzamelinstituten. Wat de vernieuwing betreft, het geven van documentaire foto-opdrachten door het Stadsarchief Amsterdam getuigt van de erkenning van het belang van de visie van de fotograaf. Of deze erkenning ook een rol speelt bij het geven van documentaire foto-opdrachten door het Tropenmuseum en het Stadsarchief Rotterdam komt aan bod bij de uitwerking van het praktijkonderzoek. Tegelijkertijd staan documentaire foto-opdrachten bij de drie verzamelinstituten ook in een lange traditie van actieve collectievorming.

Het geven van documentaire foto-opdrachten in de jaren zeventig is dus niet veroorzaakt door een veranderende visie van verzamelinstituten op het (belang van het) vastleggen van de eigen tijd, maar veeleer door de zojuist genoemde externe factoren, met name de emancipatiebeweging onder fotografen. Hripsimé Visser heeft een inventarisatie gemaakt van verstrekte openbare documentaire foto-opdrachten. Deze inventarisatie begint in de jaren zeventig. Ze kon voor die tijd geen documentaire foto-opdrachten achterhalen, maar het is volgens haar niet uitgesloten dat er voor die tijd al documentaire foto-opdrachten werden gegeven.²¹ Mede ook om deze redenen kies ik de jaren zeventig als startpunt van mijn onderzoek.

²⁰ Mattie Boom en Michael Gibbs, *Foto's in omslag: het Nederlandse documentaire fotoboek na 1945* (Amsterdam 1989) 41-42.

²¹ Hripsimé Visser, 'Documentaire en monumentale foto-opdrachten in Nederland na 1945', *Perspektief* 28/29 (juni 1987) 115.

Onderzoeksmethode: exploratief onderzoek

Mijn onderzoeksmethode is een vorm van exploratief onderzoek. Exploratief onderzoek houdt in dat naast het verzamelen en ordenen van feiten over een bepaald onderwerp ook gezocht wordt naar verwachte samenhangen. Er worden geen toetsbare hypothesen maar voornamelijk verwachtingen geformuleerd. Exploratief onderzoek kan toegepast worden als onderzoek gedaan wordt op een breed terrein (en dat is bij 'verzamelen' en collectievorming het geval), waarover weinig bruikbare theorie bestaat (dat is het geval met documentaire foto-opdrachten).²²

Mijn onderzoek bestaat uit literatuur- en praktijkonderzoek. In het literatuuronderzoek verbind ik het geven van documentaire foto-opdrachten met collectievorming. Dit literatuuronderzoek plaatst documentaire foto-opdrachten in een historisch kader van zowel actieve collectievorming als van de drang om te verzamelen. Deze twee elementen komen respectievelijk in het theoretisch kader en hoofdstuk 1 naar voren. Hoofdstuk 2 combineert beide aspecten en spitst zich toe op de redenen van verzamelinstituten om fotografie te verzamelen voor de historische beeldcollectie. In het praktijkonderzoek (hoofdstukken 3 tot en met 5) trek ik de lijnen van hoofdstuk 2 door naar documentaire foto-opdrachten en onderzoek ik de redenen voor de drie verzamelinstituten om documentaire foto-opdrachten te geven. Hieronder volgt een beschrijving van de inhoud van het literatuur- en praktijkonderzoek.

1. Literatuuronderzoek: documentaire foto-opdrachten als manier van collectievorming, geplaatst in historisch perspectief

Theoretisch kader

Het geven van documentaire foto-opdrachten is een actieve manier om collecties te vormen. In het theoretisch kader zet ik uiteen wat collectievorming inhoudt en hoe documentaire foto-opdrachten zich hiertoe verhouden. Documentaire foto-opdrachten bevinden zich op het snijvlak van creëren en verzamelen. Dit spanningsveld dat met name in de archiefwereld een rol van betekenis speelt, plaats ik in een historisch perspectief.

- De volgende vraag staat centraal: Hoe verhouden verzamelen en creëren zich tot elkaar bij documentaire foto-opdrachten?

²² Over het fenomeen 'verzamelen' is veel theorie geschreven. Hier ga ik in hoofdstuk 1 op in. Het weinige dat over documentaire foto-opdrachten bekend is, koppel ik aan het fenomeen 'verzamelen'. Over exploratief onderzoek, zie; A.D. de Groot, *Methodologie. Grondslagen van onderzoek en denken in de gedragswetenschappen* (Assen 1994) 323-324.
<http://www.dbnl.org/tekst/groo004meth01_01/groo004meth01_01_0030.php> Geraadpleegd: 12-2-2015.

Hoofdstuk 1

Het geven van documentaire foto-opdrachten getuigt van het besef dat nu actie is vereist om te behouden wat anders verloren gaat. Deze 'behoudzucht' gaat terug naar de periode voor de oprichting van archiefinstellingen en musea, de negentiende eeuw. In dit hoofdstuk plaats ik de verzameldrang die schuil gaat achter documentaire foto-opdrachten in een historisch kader.

- De hoofdvraag van hoofdstuk 1 is: Waar komt de verzameldrang van historische genootschappen vandaan en hoe ontwikkelde deze zich in de twintigste eeuw?

Hoofdstuk 2

Documentaire foto-opdrachten zijn nauw gerelateerd aan het actief verzamelen voor de historische beeldcollectie. In dit hoofdstuk ga ik dieper in op de redenen van verzamelinstituten om fotografie te verzamelen. Met name de verhouding tussen documentaire en esthetische doeleinden van fotografie krijgt een prominente plaats in dit hoofdstuk. Dit hoofdstuk is het vertrekpunt voor de casussen van de drie instellingen (het praktijkonderzoek).

- De hoofdvraag van hoofdstuk 2 is: Hoe verhouden het documentaire en esthetische belang zich tot elkaar bij het verzamelen van fotografie door de drie verzamelinstituten?

2. Praktijkonderzoek

In de hoofdstukken 3 tot en met 5 werk ik de drie casussen uit, achtereenvolgens van het Stadsarchief Rotterdam, Stadsarchief Amsterdam en het Tropenmuseum. Twee elementen uit het literatuuronderzoek zijn in de praktijk getoetst. Allereerst is bevestigd hoe de verzamelinstituten documentaire foto-opdrachten beschouwen: als creëren, verzamelen of een combinatie van beide. Het tweede element van het praktijkonderzoek zijn de redenen om deze opdrachten te geven. Een derde aspect dat ik heb bevestigd, is de verzamelgeschiedenis en de praktijk van reguliere acquisitie. Deze aspecten zijn voor iedere instelling specifiek en hebben invloed op de visie van het verzamelinstituut om documentaire foto-opdrachten te geven.

Mijn informatiebronnen voor het praktijkonderzoek zijn publicaties van de betreffende instelling over documentaire foto-opdrachten en interviews met de betrokken archief- en museumprofessionals. Bij de drie verzamelinstituten interview ik in totaal zes professionals. Bij het Stadsarchief Amsterdam en Rotterdam heb ik er bewust voor gekozen om meerdere personen te spreken die verschillende functies bekleden. Door hen te bevragen vanuit hun eigen professie, krijg ik een meer divers en compleet beeld van hun visies op het geven van documentaire foto-opdrachten.

De volgende personen heb ik geïnterviewd:

- Ellen Grabowsky – acquisitiespecialist particuliere archieven en collecties bij het Stadsarchief Amsterdam
- Anneke van Veen – fotoconservator bij het Stadsarchief Amsterdam
- Jantje Steenhuis - directeur van het Stadsarchief Rotterdam
- Vincent Robijn - voormalig hoofd Collecties bij het Stadsarchief Rotterdam
- Piet Ratsma – voormalig hoofd van de Afdeling Topografisch-historische atlas bij het Stadsarchief Rotterdam
- Anke Bangma - curator hedendaagse kunst bij het Tropenmuseum.

Bewerking van de interviews

De interviews zijn in hun geheel opgenomen. Ik onderscheid kernvragen en aanvullende vragen. De kernvragen zijn die vragen die aan alle geïnterviewden zijn gesteld en een vergelijking van de opvattingen van de geïnterviewden mogelijk maken. Aanvullende vragen zijn die vragen waarvan ik achteraf heb beoordeeld dat deze niet nodig zijn voor het beantwoorden van de hoofdvraag van dit onderzoek. In de bijlage van deze scriptie is per geïnterviewde aangegeven welke vragen zijn uitgewerkt en welke niet. Bij de uitwerking van de interviews was het streven om zo letterlijk mogelijk weer te geven wat de geïnterviewde heeft gezegd. Ik heb de interviewtekst op diverse punten gewijzigd. Halve zinnen zijn waar mogelijk en waar nodig samengevoegd met de hoofdzin. Stopwoorden zijn verwijderd om de leesbaarheid te vergroten. Alle interpunctie is mijn interpretatie. Soms zijn delen van een tekst weggelaten, omdat de inhoud van dat gedeelte al bij een andere vraag naar voren kwam. Dit heb ik met dubbele haken aangegeven. Soms is een tekstgedeelte waarin de geïnterviewde achtergrondinformatie geeft over een onderwerp geparafraseerd weergegeven. Een dergelijk gedeelte staat tussen ronde haken. Het kan zijn dat de geïnterviewde naar aanleiding van een vraag diverse thema's aansnijdt die niet meer geheel aansluiten bij de gestelde vraag. Ik gebruik dan tussenkopjes in de tekst om het thema van een tekstgedeelte duidelijk te maken.

Interviews opgenomen als bijlage

Alle interviews zijn in de bijlagen 2 tot en met 6 te vinden, behalve het interview met mw. Steenhuis. Ze heeft geen toestemming verleend om het met haar gehouden interview in deze scriptie te publiceren.

Gehanteerde definities

In bijlage 1 zijn een aantal binnen dit onderzoek gehanteerde begrippen toegelicht.

Theoretisch kader Documentaire foto-opdrachten als collectievorming

Het geven van documentaire foto-opdrachten roept voor archivariissen vragen op over hun taakopvatting. Is het wel hun taak om zo betrokken te zijn bij het aanleggen van collecties? Mogen zij bepalen welke documentatie nodig is voor de toekomst? Het acquireren van archieven is lang gezien als een neutrale handeling: archivariissen veranderen de verzamelde bronnen niet, maar zorgen er slechts voor dat deze toegankelijk en voor altijd bewaard werden. Tegenover deze opvatting van verzamelen staat het creëren van bronnen, waarbij archivariissen zelf objecten (en dus collecties) creëren en bepalen welke bronnen er voor de toekomst nodig zijn om van een bepaalde periode kennis te nemen. Deze tegenstelling tussen creëren en verzamelen komt ook ter sprake in de discussie in het *Archievenblad* of archiefinstellingen wel of geen documentaire foto-opdrachten zouden moeten verstrekken. Dient een archiefinstelling alleen te verzamelen wat bestaat of mag er ook actieve betrokkenheid zijn bij het bepalen welke bronnen nodig zijn om het heden te documenteren?²³ In dit theoretisch kader staat de vraag centraal hoe verzamelen en creëren zich tot elkaar verhouden bij documentaire foto-opdrachten.

Collectievorming en documentaire foto-opdrachten

Wanneer gesproken wordt over verzamelen, impliceert dit dat de objecten of archieven die verzameld worden al bestaan. Maar bij documentaire foto-opdrachten is dat niet het geval: er wordt een nieuwe fotocollectie gevormd en het verzamelinstituut is hier nauw bij betrokken. De term die past bij het geven van opdracht tot het vormen van een collectie en het verzamelen hiervan, is collectievorming. In de meest elementaire betekenis staat collectievorming voor de manier waarop een collectie tot stand komt (zie voetnoot 24). Als gesproken wordt over collectie, dient er onderscheid gemaakt te worden tussen de totale collectie van archieven of objecten en de deelcollecties die samen de totale collectie vormen. Onder deze afzonderlijke collecties vallen ook de fotoseries die ontstaan zijn uit documentaire foto-opdrachten. Het geven van een opdracht kan diverse vormen aannemen. Een instelling kan zelf een fotograaf kiezen of een oproep plaatsen en uit de aanmeldingen enkele fotografen selecteren. Daarnaast heeft de instelling de keuze om een gerichte opdracht te geven of de invulling ervan vrij laten aan de fotograaf (opdrachtgever versus *facilitator*). Tot slot bepaalt de instelling of er gewerkt wordt met beroepsfotografen of amateurfotografen.

²³ Free, 'De teruggang van documentaire foto-opdrachten', 25.

Collectievorming wordt door Hans Piena, die een publicatie schreef over methoden voor museaal onderzoek, opgevat als de manier waarop objecten een instelling binnenkomen. Hij betreft collectievorming dus op de bestaande collectie en beschrijft de diverse manieren waarop dit gebeurt.²⁴ Door collectievorming alleen op bestaande collecties te betrekken, wordt het vormen van objecten voor een in opdracht gemaakte collectie niet in beschouwing genomen. Ik betrek collectievorming op zowel nieuwe als bestaande collecties en beschouw collectievorming als een continu proces dat alle activiteiten omvat van het nemen van initiatief tot creatie of verwerving tot het beheren van de collectie. Zo is elke verandering in de bestaande collectie collectievorming.

Twee voorbeelden van typen collecties waartoe verzamelinstituten opdracht kunnen geven, zijn het opnemen van interviews voor *oral history* projecten of het zelf fotograferen en aanleggen van fotocollecties. Hierbij worden nieuwe objecten gevormd die vervolgens verzameld worden. Over de vraag of archivariissen *oral history* collecties zouden moeten aanleggen is de laatste veertig jaar met name in America en Canada gediscussieerd. In deze discussie werd het onderscheid tussen verzamelen en creëren bevestigd en hierdoor is dit debat ook van toepassing op het geven van documentaire foto-opdrachten.

Archivarissen tussen verzamelen en creëren: de casus van *oral history*

In Nederland is het debat over de waardering en selectie van *oral history* (nog) niet gevoerd, zo constateerde Yvonne van Haagen in haar masterscriptie over *Oral history: een (on)mogelijke combinatie?*²⁵ In Amerika werd wel uitvoering gedebatteerd over de betekenis van *oral history* voor de praktijk van archivariissen. De Society of American Archivists (SAA) speelde een stimulerende rol hierin. Tussen 1975 en 1985 kwam er onder historici meer aandacht voor *oral history* als middel om de vergeten of onbekende geschiedenis van vrouwen, minderheden en het gewone leven te ontdekken. Archivariissen die *oral history* gebruikten om de bestaande documentatie aan te vullen, vonden in historici hun medestanders als het ging om het gebruik van *oral history* om die mensen in de maatschappij te begrijpen die nauwelijks archieven hebben achtergelaten. Vanaf eind jaren zeventig ondernam de SAA steeds meer activiteiten om *oral history* te professionaliseren. Toch bleven veel archivariissen sceptisch over de waarde van *oral history*, getuige een enquête uit 1982. In

²⁴ Er worden diverse begrippenparen gebruikt voor collectievorming: intern en extern verzamelen (voorwerpen komen rechtstreeks uit de oorspronkelijke context óf komen uit andere musea, verzamelingen of van veilingen), actief en passief (een museum koopt of neemt in bruikleen óf voorwerpen worden aangeboden), retrospectief en eigentijds (terugkijkend naar het verleden worden voorwerpen verzameld of de voorwerpen worden rechtstreeks van de maker/gebruiker verzameld) en systematisch en ecologisch (alles over een bepaald onderwerp wordt verzameld óf alleen ensembles worden verzameld). Bron: Hans Piena, *Onderzoek in de museale praktijk. Handleiding bij de basis cursus onderzoek* (Deventer 2008) 72.

²⁵ Yvonne van Haagen, *Oral history en archieven: een (on)mogelijke combinatie? Een onderzoek naar de relatie tussen oral history en (vijf) archiefinstellingen* (Amsterdam 2009) 27.

de jaren zestig, zeventig en vooral tachtig verschenen er veel artikelen in het bibliotheek- en archiefwezen over de betekenis van *oral history*, de rol van de archivaris hierin en *best practices* en valkuilen. In de jaren negentig verminderde het aantal publicaties in het bibliotheek- en archiefwezen over de rol en het gebruik van *oral history* in onderzoeksinstituten. Terwijl in deze periode *oral history* op het hoogtepunt van populariteit was onder historici. Wel werd *oral history* geleidelijk aan steeds meer geaccepteerd en populair onder archivariissen.²⁶

Graag wil ik nu wat dieper ingaan op het inhoudelijke debat over de taak van archivariissen bij creëren van bronnen voor *oral history*. De notie dat archivariissen neutrale en onpartijdige beheerders van collecties dienden te zijn en dat ze geen objecten dienen te creëren, schrok archivariissen sterk af om *oral history* te accepteren als een geoorloofde manier van collectievorming. De aversie tegen het creëren van archiefstukken was gegrond in de traditionele 20^{ste} eeuwse archieftheorie. De Britse archivaris Hilary Jenkinson staat bekend om zijn visie dat archivariissen de archiefstukken in hun originele staat moeten bewaren, zonder iets toe te voegen of te verwijderen in fysiek of intellectueel opzicht. Archivariissen werden geacht geen persoonlijk vooroordeel te hebben in het bepalen wat ze bewaren.²⁷

Voor Derek Reimer (Canadian Oral History Association) stond het buiten kijf dat archivariissen in de toekomst worden gekend door de collecties die ze aangelegd hebben.²⁸ Dit gegeven bracht de Canadese archivariissen Wallot en Fortier ertoe om te beargumenteren dat de betrokkenheid van archivariissen bij *oral history* niet betekende dat ze afstand deden van archivalistische principes. Archivariissen zouden hen die *oral history* collecties vormden, kunnen assisteren of procedures kunnen opstellen wanneer zij zelf collecties zouden vormen.²⁹ Daarmee grijpt dit argument terug op de tak van wetenschap die zich richtte op collectieontwikkelingen die nauw was verbonden met de interesse voor sociale geschiedenis. De sociale geschiedenis beweging van de jaren zeventig van de vorige eeuw zette vraagtekens bij de archivalistische onpartijdigheid. Om inzicht te krijgen in het functioneren van de maatschappij was het belangrijk om ondergedocumenteerde groepen (zoals vrouwen, minderheden en vredesactivisten) te bestuderen. Hiervoor hadden historici materiaal nodig dat niet was te vinden in archiefbewaarplaatsen.³⁰ Deze interesse voor sociale geschiedenis werd ook gevonden onder archivariissen. In de volgende paragrafen ga ik in op het gedachtegoed van enkele archivariissen die een actieve rol weggelegd zagen voor archivariissen om het menselijke leven in de maatschappij te documenteren.

²⁶ Ellen D. Swain, 'Oral History in the Archives: Its Documentary Role in the Twenty-First Century', *The American Archivist* 66: 1 (Spring - Summer 2003) 141-143.

²⁷ Hillary Jenkinson 1984, in Swain, 'Oral History in the Archives', 144.

²⁸ Derek Reimer 1981-1982, in Swain, 'Oral History in the Archives', 144.

²⁹ Jean-Pierre Wallot and Normand Fortier 1998, in Swain, 'Oral History in the Archives', 145.

³⁰ Swain, 'Oral History in the Archives', 145.

Documentaire foto-opdrachten als *documentation strategy*

F. Gerald Ham, State Archivist bij de State Historical Society van Wisconsin, ontdekte dat verschillende aspecten van het dagelijks leven in Amerika en bepaalde onderzoekinteresses oververtegenwoordigd waren in de archieven. Hij was bezorgd dat archivariissen teveel gericht waren op het bewaren van archieven voor academische doeleinden, ten nadele van het documenteren van het brede spectrum van het menselijke leven. Voor dit laatste doeleinde zou er volgens hem in de archiefprofessie meer samengewerkt moeten worden.³¹ Hams oproep om het menselijk bestaan vollediger te documenteren werd opgepakt door Amerikaanse, Canadese en Duitse archivariissen. De Duitse archivaris Hans Booms legde de basis voor wat later de *documentation strategy* genoemd zou worden. Hij pleitte ervoor dat archivariissen met waardering zouden moeten beginnen op het niveau van de maatschappij en belangrijke politieke gebeurtenissen en ontwikkelingen zouden moeten analyseren. Daarbij zouden archivariissen moeten kijken naar het gewicht dat tijdgenoten hechtten aan deze gebeurtenissen. Zo konden archivariissen de sociale waarden van hun eigen tijd opzij zetten.³²

Het idee van de *documentation strategy* werd verder ontwikkeld door de Amerikaanse archiviste Helen Samuels. De instelling en diens documentatie dienden volgens haar geanalyseerd te worden, en niet de archieven op zichzelf. Voor deze analyse ontwikkelde ze een functionele aanpak waarbij de documentatie gerelateerd werd aan functies van de instelling. De bedoeling van de functionele analyse was dat er een verruimde opvatting zou komen over de activiteiten en actoren die gedocumenteerd moesten voor een goed inzicht in het functioneren van de instelling. Hierbij ging Samuels ervan uit dat het hiervoor niet toereikend was om alleen archieven van administratieve waarde te bewaren. Met een functionele analyse konden belangrijke activiteiten opgespoord worden die maar slecht gedocumenteerd werden (en waarbij fotografie of *oral history* het gebrek aan tekstuele bronnen kon aanvullen).³³ Volgens Samuels heeft een archivaris de taak om tegemoet te komen aan de tekortkoming in de bestaande archieven. Ze moeten hiertoe met hun collega's de rol van actieve participanten aannemen in het creëren, analyseren en selecteren van archieven. "This places archivists, librarians, and other curators in the role of documenters of their institutions, rather than simply keepers of their records."³⁴ In een samenwerkingsverband tussen belanghebbenden

³¹ Ham 1975 en 1984, in: Ciaran B. Trace, 'On or off the record? Notions of value in the archive', in: Terry Eastwood and Heather MacNeil ed., *Currents of archival thinking* (Santa Barbara-Denver-Oxford 2010) 52-53.

³² Trace, 'On or off the record?', 52-53.

³³ Helen Willa Samuels, *Varsity letters: documenting modern colleges and universities* (Chicago 1992) 2-9.

³⁴ Samuels, *Varsity letters*, 12.

zoals archivariissen, archiefvormers, gebruikers en andere (culturele) instellingen kan bepaald worden wat nodig is om een geografische locatie of bepaald aspect te documenteren.³⁵

Omdat archief- en museumprofessionals bij documentaire foto-opdrachten niet alleen initiatief nemen om een collectie te acquireren, maar hier ook actief betrokkenen bij betrekken, in dit geval fotografen (en soms andere instellingen) vertoont deze vorm van verzamelen sterke overeenkomsten een *documentation strategy*. Afhankelijk van de manier waarop opdrachten zijn ingekleed, bepalen fotografen zelf welke documentatie nog aangelegd moet worden om een thema of geografisch gebied te documenteren. In het geven van documentaire foto-opdrachten weerklinkt de oproep van Hans Booms om tijdgenoten hun visie te laten geven op een bepaald thema wat hun bijzondere interesse heeft en waarvan zij denken dat dit voor de toekomst bewaard moet worden. Dat een archief- of museumprofessional niet zelf de objecten creëert, maar dit overlaat aan de fotograaf, wil niet zeggen dat de archief- of museumprofessional objectief of onpartijdig staat ten opzichte van de creatie van de collectie. Er zijn immers allerlei keuzes gemaakt waar de fotograaf niet bij betrokken was: de beslissing om zelf initiatief te nemen voor de documentaire foto-opdracht, de keuze om een opdracht te geven of fotografen de vrije keus te laten, de keuze om fotografen rechtstreeks uit te kiezen of een vrije uitnodiging te plaatsen en naderhand een aantal (ook een keus!) fotografen te kiezen en de keus of een amateurfotograaf of beroepsfotograaf aan de slag gaat. Hieruit blijkt dat het verzamelen van de collecties die de fotografen hebben aangelegd, zeker niet los staat van creatie van de zijde van archief- of museumprofessionals.

Verzamelen: decontextualiseren en betekenis geven

Bij documentaire foto-opdrachten wordt een in opdracht gevormde collectie verzameld, dus opgenomen in de bestaande verzameling. Het toevoegen van bronnen aan de bestaande collectie is de tweede notie van collectievorming en wordt aangeduid met verzamelen of acquisitie. Hoe verhoudt verzamelen zich tot creëren? Voor ik inga op deze vraag, beschrijf ik hier vanuit museaal en archivistisch oogpunt wat verzamelen is.

Sharon MacDonald omschrijft verzamelen als een “distinctive type of object-oriented activity in which items are selected in order to become part of what is seen as a specific series of things,

³⁵ Trace, ‘On or off the record?’ 53-54. Volgens de Canadese archivaris Terry Cook, die lange tijd werkte aan de (implementatie van) de Canadese waarderingsstrategie voor overheidsarchieven, is Samuels’ aanpak vooral een uitwerking van de ideeën van Gerald Ham op het strategische niveau van coördinatie en bracht het geen vernieuwing op het fundamentele vlak van nieuwe criteria voor waardering. Terry Cook, ‘We are what we keep, we keep what we are’, *Journal of the society of Archivists* 32:2 (2011) 179.

rather than for their particular use-values or individualized symbolic purposes".³⁶ De 'series of things' is de verzameling. Bij verzamelen wordt er dus een kader geschapen waarbinnen de verzamelde objecten samenhang krijgen. Die samenhang noemt Russell W. Belk, die veel onderzoek naar het fenomeen 'collecting' heeft gedaan, een 'interrelated set'. Hij omschrijft verzamelen als: "the selective, active and longitudinal acquisition, possession and disposition of an interrelated set of differentiated objects (material things, ideas, beings, or experiences) that contribute to and derive extraordinary meanings from the entity (the collection) that this set is perceived to constitute".³⁷ Een individueel object kan niet losgemaakt worden van de verzameling: het draagt eraan bij, maar krijgt tegelijkertijd betekenis door deel te zijn van deze verzameling. Susan M. Pearce voegt eraan toe dat dit impliceert dat het geheel groter is dan de som der delen.³⁸

Musealiseren is volgens de museologen Van Mensch en Meijer-van Mensch het proces waarbij culturele betekenis aan objecten wordt gegeven. Hiermee worden objecten onttrokken van hun 'exploitatiecyclus' en 'in letterlijke of overdrachtelijke zin' apart gezet als erfgoed. Deze term verwijst naar de transitie van primaire context en archeologische context naar de museale context.³⁹ De primaire context is de gebruikelijke situatie waarin het object zijn bedoelde gebruiksfunctie vervult of een economische betekenis heeft. In de archeologische context staat een object buiten het culturele systeem wat soms als gevolg heeft dat een object voorgoed verloren gaat. Soms blijft het ook deels behouden. In de museologische context krijgt een object een andere, culturele betekenis.⁴⁰ Wat uiteindelijk in de museologische context wordt bewaard, is maar een klein deel van wat zich in de primaire context bevond. Een groot deel van de materiele getuigenissen van de mens en diens omgeving zijn spoorloos verdwenen.⁴¹ Verzamelen houdt in dat het voorwerp wordt vervreemd van zijn oorspronkelijke betekenissen. Maar een museale context kan ook nieuwe inzichten voor de objecten opleveren over de ontwikkelingen in het verleden en heden. Er dient wel een innerlijke samenhang binnen de collectie te zijn zodat de waarde van de collectie groter is dan de som van de afzonderlijke delen.⁴²

³⁶ Macdonald 2006: 82, in: Peter van Mensch en Léontine Meijer-van Mensch, *Erfgoedtermen* (Amsterdam 2013) 154. <<http://www.menschmuseology.com/wordpress/wp-content/uploads/2013/04/Erfgoedtermen.pdf>> Geraadpleegd: 19-3-2015.

³⁷ Belk et al 1990, in Susan M. Pearce, 'The urge to collect', in: Susan M. Pearce ed., *Interpreting objects and collections* (London and New York 1994) 158. Belk deed onderzoek in de Amerika naar de manier waarop verzamelaars vormgeven aan de aard en praktijk van verzamelen. De focus op wat verzamelen inhoudt, maakt dat zijn onderzoek ook bruikbaar is voor de museale praktijk.

³⁸ Pearce, 'The urge to collect', 158.

³⁹ Van Mensch en Meijer-van Mensch, *Erfgoedtermen*, 98.

⁴⁰ Peter van Mensch, *Syllabus Het object als informatiedrager. Theoretische museologie I* (Z.pl. 2007-2008) 39.

⁴¹ Van Mensch, *Syllabus Het object als informatiedrager I*, 41.

⁴² Peter van Mensch, *Voor nu en voor later. Het verzamelbeleid van musea in Nederland* (Amsterdam 2003) 27, 28.

Ook archieven worden bij het verzamelen gedecontextualiseerd, uit hun eigen omgeving weggehaald en in een nieuwe omgeving, namelijk de archiefinstelling, geplaatst. Verzamelde archieven krijgen in deze nieuwe omgeving een andere betekenis doordat ze zich gaan verhouden tot de archieven die ook verzameld zijn om een bepaalde reden. "These are always selectively established relationships among records, which did not necessarily exist before archivists created them, and which continually change as these criteria do. In turn, these relationships foster particular interpretive possibilities (or views of what the records are) and diminish others, which do not receive such special treatment within the archives."⁴³ Archieven krijgen ook betekenis door de manier waarop archivariissen ze behandelen. Richard Cox verwoordt treffend dat documentair erfgoed niet op een magische wijze tot ons komt, maar het resultaat is van veel factoren, incidenten, 'accidents' en het toegewijde werk van archivariissen.⁴⁴ Archiefdiensten zijn niet slechts neutrale opslagplaatsen: "Despite changes in the nature of records, the uses for those records, and the need to preserve them, archives, ever since the mnemons of ancient Greece, have been about power – about maintaining power, about the power of the present to control what is, and will be, known about the past, about the power of remembering over forgetting."⁴⁵

Dat archiefinstellingen plekken zijn waar actief betekenis wordt gegeven aan archieven, impliceert dat archivariissen met hun archiefwerk grote invloed uitoefenen op wat wordt bewaard, op welke manier, wie toegang heeft tot de archieven. In het tijdschrift *Archival Science* werden in 2002 twee nummers gewijd aan 'Archives, records and power'. De auteurs beamen allemaal dat archivariissen die zich met historische archieven bezig houden continu de archieven opnieuw vormen, interpreteren en vernieuwen.⁴⁶ Dit hoeft op zichzelf geen problematisch gegeven te zijn, maar het dient archivariissen wel bewust te maken van de macht die ze hebben in het vormen van de archiefcollectie van de samenleving. "Power recognized becomes power that can be questioned, made accountable, and opened to transparent dialogue and enriched understanding."⁴⁷

Met het geven van documentaire foto-opdrachten erkennen archiefinstellingen dat ze die macht hebben. De macht die schuilt in collectievorming wordt gedeeld met fotografen. Als het hele proces van selectie van fotografen en onderwerpen goed is gedocumenteerd, wordt inzichtelijk

⁴³ Tom Nesmith, 'Seeing Archives: Postmodernism and the Changing Intellectual Place of Archives', *The American Archivist* 65 (Spring/Summer 2002) 34.

⁴⁴ Richard J. Cox, 'Making the records speak: Archival appraisal, memory, preservation, and collecting', *American Archivist*, Vol. 64, no.2 (Fall-Winter 2001) 396.

⁴⁵ Terry Cook and Joan M. Schwartz, 'Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory', *Archival Science* 2 (2002) 3.

⁴⁶ Terry Cook and Joan M. Schwartz, 'Archives, Records, and Power: From (Postmodern) Theory to (Archival) Performance', *Archival Science* 2 (2002) 174-176, 181.

⁴⁷ Cook and Schwartz, 'From (Postmodern) Theory to (Archival) Performance', 181.

gemaakt hoe de fotocollecties tot stand zijn gekomen en wordt zo collectievorming transparant gemaakt.

Conclusie

Verzamelen en creëren sluiten elkaar niet uit: ze zijn eerder inherent aan elkaar verbonden. Door te spreken over collectievorming kan het vermeende onderscheid tussen verzamelen en creëren opgeheven worden. Het maken van foto's voor een documentaire foto-opdracht is vanzelfsprekend een creatief proces. Maar ook verzamelen als activiteit om een bestaande archiefcollectie aan te vullen is een creatieve activiteit. Met het gebruik van de term collectievorming wordt de nadruk gevestigd op de actieve rol van archief- en museumprofessionals bij het vormgeven van de bestaande collectie en het geven van opdrachten voor het aanleggen van nieuwe collecties.

De vraag of archivarissen creëren of verzamelen is niet langer relevant, wel de vraag naar de keuzes ze gemaakt hebben en de manier waarop ze daartoe gekomen zijn. Het besef dat archivarissen een mediërende rol hebben voor het vormen van de bronnen voor de toekomst, maakt hen ervan bewust dat niet alleen de keuzes om iets op te nemen ertoe doen, maar ook de (on)bewuste keuze om iets niet op te nemen. Een aanpak die raakt aan de *documentation strategy* maakt het mogelijk om blinde vlekken in de archiefcollectie op te sporen. Het geven van documentaire foto-opdrachten is een goed voorbeeld van een *documentation strategy* waarbij verzamelinstituten, fotografen, kunstenaars en fondsen samen een aanpak bedenken hoe het hoofdbodden kan worden aan hiaten in de collectie. De opdrachten komen ook tegemoet aan de notie dat archivarissen oog dienen te hebben voor de maatschappelijke waarden van tijdgenoten in de samenleving. Juist documentaire foto-opdrachten geven fotografen de vrijheid om een fotocollectie aan te leggen die uiting is van hun visie op de maatschappij waar ze deel van uitmaken.

Hoofdstuk 1 Negentiende eeuwse wortels van een historische verzameldrang

In het theoretisch kader zijn documentaire foto-opdrachten geplaatst in de context van het wetenschappelijke klimaat van de jaren zeventig. Het geven van documentaire foto-opdrachten getuigt van de erkenning van het belang van de groter wordende aandacht voor de sociale en menselijke aspecten van de geschiedenis die in die periode opkwam. In dit hoofdstuk wil ik traceren waar die impuls van actief verzamelen vandaan komt. De drie verzamelinstituten die ik bij mijn onderzoek betrek, hebben een lange traditie van actief verzamelen die al in de negentiende eeuw begon bij het aanleggen van de zogenaamde historisch-topografische atlas. Maar de geschiedenis van de atlas begint al voor de tijd dat er archiefinstellingen en musea waren en heeft haar oorsprong in particuliere initiatieven om te verzamelen. Een meer georganiseerde vorm van historische interesse zijn de historische genootschappen die in de negentiende eeuw opkwamen. Historische genootschappen hebben in belangrijke mate bijgedragen aan het herleven van de bewustwording van de waarde van historische objecten en bronnen. De vraag die in dit hoofdstuk centraal staat, is: Waar komt de verzameldrang van historische genootschappen vandaan en hoe ontwikkelde deze zich in de twintigste eeuw? Deze vraag beantwoord ik door kennis over historische genootschappen en de verzamelpraktijk in de 19^e eeuw te koppelen aan recente theorievorming over erfgoed en identiteit.

1.1 Historische genootschappen als verzamelinstituten van de negentiende eeuw

In de 19^e eeuw werd verzamelen een collectieve activiteit waaraan een gedeeld historisch bewustzijn ten grondslag lag. Historisch besef ontstaat volgens de Britse ideeënhistoricus J.G.A. Pocock als mensen ervaren dat er een discontinuïteit is tussen het heden en verleden. Een dergelijke breuk situeert historicus D. Carr vanaf de tweede helft van de achttiende eeuw. Vanaf die tijd zorgden de politieke, wetenschappelijke, technische, industriële ontwikkelingen in de westerse cultuur voor het besef dat het heden wezenlijk anders was dan het verleden.⁴⁸ Vanaf 1800 nestelt het idee zich steeds dieper in het denken van mensen dat al het menselijke (talen, wetsystemen en culturen) historische bepaald en veranderlijk is. Dit wordt ook wel historiciteit genaamd. Dat wil niet zeggen dat voor de negentiende eeuw geen historisch besef was. Maar sinds 1800 gingen historische ontwikkelingen een grotere rol spelen in het denken van mensen. Tot aan de verlichting werd de geschiedenis vooral

⁴⁸ Pocock (1962) en Carr (1986) in: A.H.J. Wilschut, *Beelden van tijd: de rol van historisch tijdsbewustzijn bij het leren van geschiedenis*. Proefschrift (Assen 2011) 55. Zie: <<http://dare.uva.nl/record/378675>> Geraadpleegd: 24-8-2015.

gezien als een uiting van de onveranderlijke menselijke natuur.⁴⁹ De Franse Revolutie had gezorgd voor een mentaliteitsrevolutie waardoor er een enorme romantische gevoeligheid ontstond over een definitief verloren gegaan verleden. Historicus Pim den Boer spreekt wel van een ‘sentimentsrevolutie’ die ontstond als gevolg van deze revolutie. Twee ontwikkelingen waren het gevolg: de privatisering van het individuele bewustzijn en de nationalisering van de massa.⁵⁰

Individueel historisch bewustzijn en nationaal bewustzijn zijn twee elementen die centraal staan in de studie van Susan A. Crane die onderzoek deed naar de relatie tussen verzamelen en het historische bewustzijn in het Duitsland van de negentiende eeuw. De overgang van de individuele perceptie van wat als historisch werd gezien naar een collectieve representatie van geschiedenis wordt in Duitsland zichtbaar in de eerste helft van de negentiende eeuw. Deze overgang kreeg gestalte binnen georganiseerde netwerken en genootschappen. Geleerden en amateurverzamelaars kwamen bijeen om hun eigen historische ervaring te delen en andere verzamelaars aan te trekken om zo collecties van historische objecten te vormen. Deze genootschappen wonnen naast professionele verzamelaars ook amateurverzamelaars voor hun zaak. Om de waarde en het historische belang van objecten te kunnen vaststellen, werden amateurverzamelaars opgeroepen om allerlei objecten mee te nemen voor nader onderzoek. Zodoende legden historische genootschappen verzamelingen aan van bouwkundige elementen, munten, wapens, kostuums, wapenschilden, documenten, manuscripten en alles wat door het bekijken ervan een gevoel van historisch bewustzijn opriep. Historische genootschappen hadden als doel om overblijfselen uit het verleden te bewaren. Ze hielden zich niet bezig met het interpreteren van de verzamelde bronnen, ongeacht of dit veroorzaakt werd door naïviteit of dat de genootschappen werd voorgehouden om geen politieke of historische doelen na te streven.⁵¹

Het vroege intellectuele en cultureel nationalisme was niet verbonden aan een bepaalde plaats of aan sociaal-economische omstandigheden. Cultureel nationalisme dat zich vooral uitte op intellectueel gebied resulteerde erin dat alle naties in Europa zich met elkaar verbonden wisten. Wederzijdse contacten en inspiratie waren voor deze beweging van wezenlijk belang.⁵² Voor een goed begrip van deze paradox is het belangrijk om in te zien dat “early cultural nationalism does not yet work within the national categories that would later result from its activities.”⁵³ Met andere

⁴⁹ Michiel Leezenberg en Gerard de Vries, *Wetenschapsfilosofie voor geesteswetenschappen* (Amsterdam 2001) 116.

⁵⁰ Pim den Boer, ‘Geschiedenis, herinnering en ‘lieux de mémoire’’, in: Rob van der Laarse ed. *Bezeten van vroeger. Erfgoed, identiteit en musealisering* (Amsterdam 2005) 48.

⁵¹ Susan A. Crane, *Collecting and Historical Consciousness in Early Nineteenth-Century Germany* (Ithaca and London 2000) xii, 15, 17 en 92.

⁵² Joep Leerssen, *The cultivation of culture. Towards a Definition of Romantic Nationalism in Europe* (Amsterdam 2005) 16-17.

⁵³ Leerssen, *The cultivation of culture*, 14.

woorden: het cultureel nationalisme van die tijd was nog niet gebonden aan de nationale grenzen die wij nu kennen, maar is ‘a truly international European pandemic’.⁵⁴ Hiermee duidt Joep Leerssen, professor moderne Europese literatuur aan de Universiteit van Amsterdam, aan dat cultureel nationalisme zich als een besmettelijke ziekte over Europa verspreidde. Het onderliggende en het leidende beginsel van het vroege culturele nationalisme en romantisch historicisme de ‘cultivation of culture’. Hij bedoelt daarmee: “the new interest in demotic, vernacular, non-classical culture, and the intellectual investment that takes such vernacular culture, [...] as something which is worthy of scholarly attention because it represents the very identity of the nation, its specificity amidst other nations”.⁵⁵ De oprichting en ondernomen activiteiten van historische genootschappen en later ook van musea en archiefinstellingen is nauw verbonden met deze cultivering van cultuur.⁵⁶

1.2 Historisch bewustzijn ingezet voor het nationaal belang

In de negentiende eeuw werd het museum één van de fundamentele instituties van de moderne staat. Het initiatief om een museum op te richten, kwam vaak van één persoon of een groep personen die zich sterk maakten om het publiek te onderwijzen en de wetenschap wilden dienen. In de loop van de negentiende eeuw werden ook op provinciaal niveau en in hoofdsteden van veel Europese landen musea gesticht. Hierbij speelden lokale en regionale geleerdengenootschappen een belangrijke rol (wat dus ook blijkt uit het onderzoek van Susan A. Crane).⁵⁷

In Europese landen kwam in de 19^e eeuw een groeiend bewustzijn van het belang van de nationale geschiedenis. Historische genootschappen hebben in belangrijke mate bijgedragen aan het behoud van historische bronnen. In de negentiende eeuw werden er gemeenschappelijke initiatieven genomen voor het ontsluiten van bronnen. In Duitsland, Frankrijk, België, Spanje en Portugal riepen de overheden grootse nationale en collectieve projecten in het leven voor het ontsluiten van historische bronnen. Hiervan werd verwacht dat ze naast een verdieping van de vaderlandse geschiedenis ook het natiebeseef versterkten. Vaderlandslievende en historisch-wetenschappelijke motieven vielen samen. In Nederland zou er geen historische rijkscommissie komen.⁵⁸

⁵⁴ Leerssen, *The cultivation of culture*, 17.

⁵⁵ Ibidem, 22.

⁵⁶ Ibidem, 24-29.

⁵⁷ Léontine Meijer van Mensch en Peter van Mensch, ‘From disciplinary control to co-creation’, in: Susanna Pettersson, Monika Hagedorn-Saupe, Teijamari Jyrkkiö, Astrid Weij ed., *Encouraging collection mobility. A way forward for museums in Europe* (Helsinki 2010) 34-35. <http://www.lending-for-europe.eu/fileadmin/CM/public/handbook/Encouraging_Collections_Mobility_A4.pdf> Geraadpleegd: 29-4-2015.

⁵⁸ J. Tollebeek, ‘Steunsels der historische letterkunde’. Een geschiedkundig overzicht van Nederlandse instellingen ter ontsluiting van historische bronnen’, *Theoretische geschiedenis* 17: 4 (december 1990) 373-375. <<http://www.inth.ugent.be/wp-content/uploads/2014/07/Theoretische-geschiedenis-1990-4.pdf>> Geraadpleegd: 29-5-2015.

Deze aandacht voor het belang van historische documenten en objecten voor de nationale geschiedenis beïnvloedde ook de betekenisgeving aan objecten. Bij het toekennen van waarde aan objecten kwam het gemeenschappelijk belang voorop te staan. Niet langer hechtten geleerden in de negentiende eeuw die zich met musea bezighielden, waarde aan kwaliteiten als ouderdom of zeldzaamheid, wat wel het geval was bij objecten uit vorstelijke privéverzamelingen en rariteitenkabinetten van de vorige eeuw.⁵⁹ De historiciteit van een object lag niet besloten in de ouderdom ervan, maar 'in its capacity to bear the meanings attached to the perception of the object in the present'.⁶⁰ Wanneer een overblijfsel bestempeld werd als historisch object reflecteerde het niet zozeer op de periode waarin het ontstond, maar op de wereld waarvan het deel ging uitmaken en waarin er een gemeenschappelijke betekenis aan het historische object werd gehecht.⁶¹ Particuliere collecties werden publiek bezit en waren toegankelijk voor het publiek. De aanname hierbij was dat 'by instructing the populace in the experience of historical consciousness through a static narrative presentation, the shared "meanings" of history would become known to the people for whom they had been prepared'.⁶²

Hier wordt duidelijk dat historische genootschappen bepaalden wat erfgoed was en voor de toekomst werd bewaard. Door dit erfgoed binnen een verhalende context aan het publiek te presenteren, legden ze het publiek als het ware een identiteit op was gebaseerd op het erfgoed. De relatie tussen erfgoed en identiteit verdient daarom aandacht. David Lowenthal, Britse historicus en geograaf die diverse standaardwerken schreef over moderne cultuurgeschiedenis en erfgoedstudies, beschouwt erfgoed als conflicterend. Als mensen iets tot erfgoed bestempelen, waarderen ze bepaalde zaken als iets van henzelf, iets wat hen van anderen onderscheidt. "Heritage is not any old past, let alone what objective history tells us what was the past; it is the past we glory in or agonize over, the past through whose lens we construct our present identity, the past that defines us to ourselves and presents us to others."⁶³ Het is niet verwonderlijk dat erfgoed wordt gezien als een culturele productiewijze.⁶⁴

Koning Willem I had weliswaar bij Koninklijk Besluit van 23 december 1826 bepaald dat er middelen aangewend zouden worden om de bronnen voor de Nederlandse geschiedenis, die tot die tijd onbekend of onvolledig bewerkt waren, op te sporen, te onderzoeken en zo nodig in de publiciteit te brengen. Maar de plannen om in Den Haag en Brussel een centrale commissie te stichten voor de publicatie van historische bronnenuitgaven vielen in het water door de Belgische Revolutie in 1830.

⁵⁹ Crane, *Collecting and Historical Consciousness in Early Nineteenth-Century Germany*, 109-110.

⁶⁰ Ibidem, 111.

⁶¹ Ibidem, 113.

⁶² Ibidem, 172.

⁶³ David Lowenthal, 'Heritage and history. Rivals and partners in Europe', in: Rob van der Laarse ed., *Bezeten van vroeger. Erfgoed, identiteit en musealisering* (Amsterdam 2005) 29.

⁶⁴ Rob van der Laarse, 'Erfgoed en de constructie van vroeger', in: Rob van der Laarse ed., *Bezeten van vroeger. Erfgoed, identiteit en musealisering* (Amsterdam 2005) 17. Zie ook: Laurajane Smith, *All heritage is intangible: Critical Heritage Studies and Museums* (Amsterdam 2011/2012) 23-24.

De manier waarop historische genootschappen omgingen met historische objecten bestond uit twee elementen: 1) het verzamelen en conserveren van waardevolle objecten die bedreigd werden zodat ze bewaard konden worden voor komende generaties en 2) het geven van betekenis aan de verzamelde objecten en het presenteren van deze betekenis aan een wijder publiek via diverse communicatiekanalen (zoals musea en publicaties).⁶⁵

Beide facetten van het omgaan met erfgoed vallen feitelijk onder het begrip Authorized Heritage Discourse (AHD). Deze term is gangbaar in de erfgoedwereld en is uitvoerig beschreven door Laurajane Smith (hoofd van het Centre of Heritage and Museum Studies aan de Australian National University en professor binnen de school van archeologie en antropologie). Zij definieert AHD als “a professional discourse that validates and defines what is or is not heritage and frames and constrains heritage practices”.⁶⁶ Dit discours geeft autoriteit aan hen die expertise hebben om te handelen als hoeders van het (erfgoed van het) verleden. Het wordt hierbij als vanzelfsprekend gezien dat erfgoed staat voor universele waarden en sterk is gekoppeld aan de uiting en manifestatie van identiteit. Maar hoe die connectie tussen erfgoed en identiteit gehandhaafd wordt, blijft onderbelicht. Het AHD marginaliseert de legitimiteit van ondergeschikte groepen of van aan elkaar tegengestelde erfgoedconcepten.⁶⁷

1.3 Verzamelingen als spiegel van professioneel en persoonlijke handelen

Het institutionaliseren van musea werd gevolgd door een professionaliseringsslag. Bij het formuleren van expliciete legitimeringen werden rationele overwegingen belangrijker dan spontane en intuïtieve. Volgens museoloog Peter van Mensch is het creëren van een beeld van het verleden ook geen doel of middel, maar een gevolg van een oriëntatie op de basale legitimatie van verzamelen: archieffunctie (documentaire functie), wetenschappelijke functie en publieksfunctie (museale functie). Soms vullen verschillende oriëntaties elkaar aan, soms zitten ze elkaar in de weg. Musea legitimeren hun verzamelbeleid vaak met meerdere functies.⁶⁸

⁶⁵ Uit beide manieren van omgaan met erfgoed komt een autoritaire houding naar voren waarbij bepaalde mensen zich het recht toe-eigenen om te bepalen wat het behouden waard is en welke essentialistische betekenis dit erfgoed dient te krijgen. Deze ‘defensieve’ houding speelt vandaag de dag ook nog steeds een rol en staat tegenover een meer ‘positieve, offensieve’ manier van omgaan met erfgoed die in de oudheid gangbaar was. Hierbij werd erfgoed opgevat als een geestelijke nalatenschap die moest worden doorgegeven en waaraan nieuwe generaties werden geacht aan bij te dragen. Bron: Frans Grijzenhout, ‘Inleiding’, in: Frans Grijzenhout ed., *Erfgoed. De geschiedenis van een begrip* (Amsterdam 2007) 2-4. Deze laatste opvatting van erfgoed zou opgevat kunnen worden als een meer dynamische manier van omgaan met erfgoed.

⁶⁶ Emma Waterton & Laurajane Smith, ‘The recognition and misrecognition of community heritage’, *International Journal of Heritage Studies* 16:1-2 (2010) 12.

⁶⁷ Waterton & Smith, ‘The recognition and misrecognition of community heritage’, 12.

⁶⁸ Peter van Mensch, *Voor nu en voor later*, 25.

Legitimaties voor verzamelen bevraagd

Voor archief- en museumprofessionals is het belangrijk om zich er bewust van te zijn dat alles wat verzameld wordt ten dienste staat van het heden. “The purpose of contemporary heritage creation is contemporary use. The past is transformed into a present consumable product by commodification”.⁶⁹ Wanneer een object wordt bestempeld tot artefact, weerspiegelt het niet zozeer de oorspronkelijke betekenis van het object, als wel het belang van het object voor de omgeving waarin het is verzameld.⁷⁰ Een kritische blik op de verzamelde collectie en het beleid is nodig om scherp te blijven kijken naar wat een collectie representeert voor henzelf en voor gebruikers. De vraag naar de legitimatie van verzamelen is dan ook een belangrijke voor archief- en museumprofessionals, één die ook terugkomt in vakpublicaties.⁷¹

1.4 Conclusie

In dit hoofdstuk stond de volgende vraag centraal: Waar komt de verzameldrang van historische genootschappen vandaan en hoe ontwikkelde deze zich in de twintigste eeuw?

Aan de drang om te verzamelen gaat een historisch besef vooraf dat in West-Europa opkwam rond de tweede helft van de achttiende eeuw, ingegeven door ontwikkelingen op onder meer wetenschappelijk en technisch gebied. Hierdoor beseften mensen dat het verleden een ander tijdperk was dan het heden. Verzamelen bij historische genootschappen ontstond uit de behoefte om de historische sensatie die objecten voor sommigen kon oproepen te delen met hen die dezelfde interesse hadden en om geschreven bronnen toegankelijk te maken voor de nationale geschiedbeoefening. Deze genootschappen kenden een ‘historische’ waarde toe aan objecten en presenteerden deze in hun nieuwe context (in musea bijvoorbeeld) aan een groter publiek. Uit deze omgang spreekt ook de drang om de objecten, als waardevolle erfenis, te behouden voor de toekomst. Deze omgang met erfgoed had vooral een essentialistisch en beschermend karakter en valt hiermee binnen het Authorized Heritage Discourse. Verzamelen door historische genootschappen was in de negentiende eeuw sterk gekoppeld aan nationale Identiteitsvorming.

⁶⁹ G.J. Ashworth, ‘Heritage and the consumption of place’, in: Rob van der Laarse ed., *Bezeten van vroeger. Erfgoed, identiteit en musealisering* (Amsterdam 2005) 193.

⁷⁰ Susan Pearce, *Collecting and Historical Consciousness*, 113.

⁷¹ Zie de bijdragen van Valentijn Byvanck en Edwin Jacobs in de publicatie *Voor de eeuwigheid? Over collectiebeleid in Nederland* (2008). Bijvanck, die op moment van schrijven directeur van het Zeeuws Museum was, vraagt zich af hoe doeltreffend het is om een beleid te voeren dat gericht is op het vullen van gaten in de collectie. Hij vindt het kritisch inzetten van de bestaande collectie (de collectie als grondstof laten gebruiken door bijvoorbeeld ontwerpers en kunstenaars) een meer vruchtbare verzamelmethode. Voor Edwin Jacobs, in de periode van schrijven directeur van Museum de Lakenhal in Leiden, staat collectiebeleid niet op zichzelf, maar dient het verbonden te zijn en zou in dienst moeten staan van het presentatie- en educatiebeleid.

Het historisch bewustzijn dat spreekt uit de verzameldrang en behoudzucht van historische genootschappen uit de negentiende eeuw speelt in feite nog steeds een rol bij de huidige beheerders van historische beeldcollecties. Wel stellen de huidige archief- en museumprofessionals zich vragen over de legitimiteit van verzamelen. Erfgoed wordt beschouwd als een culturele productiewijze wat betekent dat verzamelen zowel de beeldvorming over de verzamelaars als het verzamelde bepalen. Deze dubbele beeldvorming kan spanning oproepen, ook bij documentaire foto-opdrachten: wat laten documentaire fotoseries zien van de intenties van het verzamelinstituut en van de fotograaf? Hoeveel vrijheid had de laatste? Voor het beantwoorden van deze vragen is het belangrijk om inzicht te hebben in het proces van opdracht geven.

Hoofdstuk 2 Fotografie verzamelen uit documentaire en esthetische overwegingen

In een aflevering van het *Archievenblad* uit 2014 lijkt er een controverse te ontstaan tussen fotografe en historica Maria Hermes en Jantje Steenhuis, stadsarchivaris van Rotterdam over het belang van het vastleggen van het heden door vakfotografen. Hermes heeft de identiteit van beroepsfotografen op het oog. Ze gaat in op het belang van een duidelijke profilering van een documentaire fotocollectie die in haar ogen alleen door vakfotografen geleverd kan worden. Steenhuis daarentegen kijkt als stadsarchivaris hoe er een representatieve archiefcollectie van overheidsarchieven en particuliere archieven aangelegd kan worden.⁷² In deze discussie lijkt het documentaire (daarmee bedoel ik de registerende) doel tegenover het esthetische doel van documentaire foto-opdrachten te staan. Maar kunnen beide benaderingen van elkaar gescheiden worden? In dit hoofdstuk trek ik de discussie uit het zojuist genoemde voorbeeld breder dan documentaire foto-opdrachten. De volgende vraag staat centraal: Hoe verhouden het documentaire en esthetische belang zich tot elkaar bij het verzamelen van fotografie door de drie verzamelinstituten? Dit hoofdstuk dient als inleiding op de uiteenzetting van de drie casussen in de volgende hoofdstukken.

In dit hoofdstuk sta ik allereerst stil bij doeleinden waarvoor fotografie werd ingezet in de 19^e eeuw en in welke mate het documentaire en esthetische belang van fotografie aanwezig was bij documentaire foto-opdrachten in de 19^e eeuw. Daarna beschrijf ik in hoeverre fotografie een esthetische en/of documentaire functie vervulde voor de atlas (bij de stadsarchieven) en voor de historische collectie (bij het Tropenmuseum). Vervolgens maak ik duidelijk hoe fotocritici reflecteren op dit onderscheid.

2.1 Het belang van fotografie in de negentiende eeuw

Om te begrijpen waarom fotografie in de negentiende eeuw verzameld werd, geef ik in deze paragraaf weer voor welke doeleinden fotografie werd ingezet. De meerwaarde van fotografie voor de wetenschap lag hierin dat fotografie diverse nieuwe mogelijkheden om informatie vast te leggen: observeren, documenteren, data verzamelen, menselijke rassen classificeren en dier(bewegingen) analyseren. Foto's kregen meer gezag dan de eigenlijke menselijke ervaring, vastgelegd in tekeningen en verslagen, waarop men tot dan toe was aangewezen. Deze werden met de komst van fotografie als onbetrouwbaar geacht. Van foto's werd aangenomen dat ze waarheidsgetrouw en authentiek

⁷² Maria Hermes, 'Archieven zouden het vastleggen van de geschiedenis aan professionals over moeten laten', *Archievenblad* 118:7 (2014) 26. En: Jantje Steenhuis, 'Vrijwillige fotografen aan de slag voor het Stadsarchief Rotterdam', *Archievenblad* 118: 7 (2014) 27.

bewijs waren van een externe werkelijkheid. Dit fotografische realisme was gestoeld op de opvattingen dat foto's tot stand kwamen door de techniek van een camera en dat foto's exact gereproduceerd konden worden. Fotografie is ook een getuige van ruimtelijke afstand. Niet alleen kon men situaties vastleggen die men op reis tegenkwam, het werd ook een surrogaat voor reizen, en dat in een tijd waarin reizen de voornaamste toegang was tot kennis van de wereld. Daarnaast waren foto's een getuige van een verleden tijd. Historische monumenten en gebouwen konden met fotografie behouden worden voor de tand des tijds en deze een soort onsterfelijkheid te bezorgen, wat ook gold voor publieke figuren en gebeurtenissen. Foto's veranderden de perceptie van tijd en ruimte radicaal.⁷³

2.2 Artisticiteit in 19^e eeuwse documentatieprojecten

In het artikel van Schwartz wordt sterk benadrukt dat van foto's werd aangenomen dat ze een authentiek en waarheidsgetrouw bewijs waren van de realiteit. Het belang van fotografie als een middel om een artistieke visie over te dragen, blijft in haar artikel wat onderbelicht en wil ik hier daarom uitdiepen. Bij documentaire foto-opdrachten die in de tweede helft van de 19^e eeuw werden gegeven, speelde het onderscheid tussen documentair en esthetisch een minder grote rol dan nu het geval is bij documentaire foto-opdrachten. De eerste sociale topografische opdrachten uit de jaren zestig en zeventig van de negentiende eeuw hadden vooral foto's als resultaat die duidelijk wortelden in de pittoreske traditie van de negentiende eeuw. Dit hield in dat bij deze foto's de thema's en compositieschema's uit de schilderkunst een rol speelden, evenals de beperkingen van de techniek van de fotografie (lange belichtingstijd) en de moeilijkheden bij het maken van reproducties.⁷⁴

Ook van de 'ingenieursfotografie' van de 19^e eeuw waarvoor grote ondernemingen en overheden opdracht gaven, wordt nu ingezien dat ze van belang is geweest voor de esthetische ontwikkeling van de fotografie. De opdrachten die door Europese opdrachtgevers werden verstrekt, stonden aan het begin van de nieuw-zakelijke fotografie. Maar in de Verenigde Staten kwam uit

⁷³ Joan M. Schwartz, "'Records of Simple Truth and precision": Photography, archives and the illusion of control', *Archivaria* 50 (2000) 1-20, 22-25.

⁷⁴ Hripsimé Visser, 'Twee kwaliteiten: schoonheid en natuurgetrouwheid. Documentaire foto-opdrachten uit de geschiedenis van de fotografie', *Perspektief* 28/29 (juni 1987) 8. Een voorbeeld van een project waarbij zowel documentaire als esthetische belangen een rol speelden, was de Mission Héliographique. Dit project was in 1851 in het leven door de Commission des Monuments Historiques. Deze commissie was ingesteld door de Administration des Beaux Arts. Het hield in dat vijf fotografen werden aangesteld om een het nationale architectonische erfgoed in beeld te brengen (om daarmee te kunnen bepalen wat aan behoud- en restauratiewerkzaamheden nodig was). De opdracht was documentair van opzet, maar stond nadrukkelijk in de 'pittoreske' traditie.

dergelijke opdrachten de traditie van landschapsfotografie voort.⁷⁵ Dat een kunstzinnige visie van de fotograaf een rol speelde in negentiende eeuwse documentatieprojecten bleek uit het ‘Rephotographic Survey Project’ dat in 1977 van start ging. Hierbij werden de foto’s van Amerikaanse documentatieprojecten uit de jaren zestig en zeventig van de negentiende opnieuw genomen. In de eerste instantie waren de fotografen van dit project gericht op het vastleggen van veranderingen in het landschap en de manier waarop fotografen in de negentiende eeuw te werk gingen. Maar al snel zagen zij in dat het werk van de 19^e eeuwse fotografen gestoeld was op ‘zeer persoonlijke artistieke visies’, die niet voortvloeiden uit de intentie om alleen te documenteren.⁷⁶

In de 19^e eeuw werd dus zeker het belang onderkend van de esthetische betekenis en dimensie van fotografie bij documentaire foto-projecten. Het documentaire en esthetische belang van fotografie lagen in elkaars verlengde en kunnen in die periode ook niet van elkaar gescheiden worden.

2.3 Het belang van fotografie voor verzamelinstituten

In deze paragraaf staat centraal wat de redenen zijn voor de stadsarchieven van Amsterdam en Rotterdam en het Tropenmuseum om fotografie te verzamelen voor hun beeldcollecties. Ik richt me daarbij specifiek op de verhouding tussen het documentaire en esthetische belang van fotografie. Foto’s van documentaire foto-opdrachten komen bij beide stadsarchieven terecht in de historisch-topografische atlas. Voor een goed begrip van het belang van fotografie voor de atlas, bespreek ik daarom wat een atlas is en wat de redenen zijn om te verzamelen voor de atlas. Hiervoor gebruik ik voornamelijk artikelen uit het *Nederlands Archievenblad* van de jaren veertig tot en met zeventig van de vorige eeuw. De documentaire foto-opdrachten staan bij het Tropenmuseum in relatie tot de historische fotocollectie. In deze paragraaf breng ik de redenen om te verzamelen voor de fotocollectie van het Tropenmuseum ter sprake.

De opkomst en ontwikkeling van de atlas

Een atlas staat voor een “Verzameling prenten en tekeningen die betrekking hebben op een stad, een streek of een land en de geschiedenis daarvan (topografische, historische atlas)”.⁷⁷ Dat in een atlas prenten en tekeningen voorkomen, sluit niet uit dat deze ook foto’s, affiches en dergelijk materiaal bevat. Het verzamelgebied is beperkt wat ruimte betreft (stad, streek en land), maar niet wat betreft periode. De term atlas is de belangrijkste term, de karakteristieke topografisch en

⁷⁵ Visser, ‘Twee kwaliteiten: schoonheid en natuurgetrouwheid’, 8-9.

⁷⁶ Ibidem, 9-10.

⁷⁷ B. Bakker, ‘Wat is een topografisch-historische atlas?’, *Nederlandsch Archievenblad* 78 (1-12-1974) 261.

historisch (en topografisch-historisch) zijn van minder belang en kunnen zelfs wisselen bij één en dezelfde atlas. De oorsprong van de atlas gaat volgens B. Bakker, één van de redacteurs van de *Handleiding voor het beheer van een topografisch-historische atlas*, terug tot in de zestiende eeuw toen in Europa plannen en pogingen het licht zagen om de wereld in één geheel samen te vatten ‘op menselijke schaal’. De ‘encyclopedische’ verzamelingen van vorsten zijn hier voorbeelden van. Ze hadden een documentair karakter en dienden vaak als basis voor de in de eeuwen erna gestichte musea. Het plan dat Gerard Mercator rond 1570 opvatte om een complete beschrijving uit te geven van de hele schepping en diens geschiedenis past in deze traditie. Deze encyclopedie, zowel in woord en beeld, zou de naam ‘atlas’ krijgen, vernoemd naar de mythologische figuur die de complete wereld op zijn schouders droeg. Mercator slaagde niet in zijn poging, maar bracht wel een reeks kaarten uit, begeleid met inleidende teksten, onder de naam atlas. Deze uitgave werd populair en zodoende werd de term atlas gedurende de zeventiende eeuw aan allerlei soorten verzamelingen gegeven.⁷⁸ Na een periode van verslapping groeide in de tweede helft van de negentiende eeuw de belangstelling voor prenten en tekeningen.

Redenen om te verzamelen voor de atlas

Documenteren voordat het verdwenen is – dienen van het publieke belang

Bij het Stadsarchief Rotterdam ligt het de publieke belang van de atlas in het verlengde van het documentaire doel ervan. Volgens H.C. Hazewinkel, die van 1935 tot 1961 archivaris was bij het Stadsarchief Rotterdam en zich intensief bezighield met de atlas, is een archiefinstelling vanouds de aangewezen instelling om zich bezig te houden met het aanleggen van topografische documentatie, zeker in een tijd van ‘ingrijpende structuurveranderingen’ (hij schreef het artikel in 1957).⁷⁹ Zowel de veranderende aanblik van stad als van platteland diende volgens hem geregistreerd te worden. Het verzamelen van documentair materiaal stond als taak niet op zichzelf, maar was gekoppeld aan het publieksgebruik. Volgens Hazewinkel loopt de belangstelling voor en het gebruik van de atlas voor diverse doelen gelijk op met de mate waarin de atlas stelselmatig uitgebreid wordt. Hij doelde hierbij op het zo volledig mogelijk documenteren van de verschillende aspecten van de wederopbouw voor de volgende generaties.⁸⁰

Ook Boudewijn Bakker, van 1971 tot 2003 hoofd van de atlas bij het Stadsarchief Amsterdam, vond dat de atlas vooral op het publiek gericht was en bedoeld was om de historisch-

⁷⁸ Bakker, ‘Wat is een topografisch-historische atlas?’, 261.

⁷⁹ H.C. Hazewinkel, ‘Topografische documentatie’, *Nederlandsch Archievenblad* 61 (1-6-1957) 93-94.

⁸⁰ Hazewinkel, ‘Topografische documentatie’, 93-94. De opvattingen van Hazewinkel werden al eerder geuit: Auteur onbekend, ‘Aanwinsten van de archiefverzameling in 1938’, *Rotterdams jaarboekje* 7: 4 (1939) 71.

geïnteresseerden te voorzien van visuele informatie over de geschiedenis van een plaats of streek. Hiermee vulde de atlas de geschreven, gedrukte, gesproken en materiële overblijfselen aan.⁸¹

Bij het Tropenmuseum had fotografie tot ongeveer de jaren tachtig van de vorige eeuw een documentaire functie. Het museum verzamelde zelf niet zozeer fotografie, maar werd hiervan voorzien door personen en instellingen die er belang bij hadden dat de koloniale handel werd bevorderd. In de jaren zestig tot en met tachtig van de 20^{ste} eeuw fotografeerde het museum personeel zelf voor collecties.⁸² De collectie foto's en dia's die ze maakten moesten een actueel tijdsbeeld geven van de materiële cultuur van het dagelijks leven van een regio of cultuur.⁸³

Documentaire en esthetische waarde van het materiaal

Over de vraag in welke mate het verzamelde materiaal voor de atlas een documentair of esthetisch doel dient, verschillen de stadsarchieven van Rotterdam en Amsterdam van mening. Hoewel A.C. Kersbergen, van 1930 tot 1953 archiviste bij het Stadsarchief Rotterdam, en Bakker beide de publieksfunctie van de atlas benadrukken, ligt bij Kersbergen de nadruk op het documentaire belang van het verzamelde materiaal (betrouwbaarheid van het materiaal is een eis, kunstzinnigheid niet).⁸⁴ Bij Bakker is naast de documentaire waarde ook 'een zo hoog mogelijke esthetische kwaliteit' belangrijk. Hierdoor wordt niet alleen de collectie aantrekkelijker, maar 'met smaak en bekwaamheid' gemaakt materiaal geeft een betere indruk van de sfeer van het onderwerp dan een minder geslaagd object.⁸⁵

Zoals hierboven is aangegeven, heeft bij het Tropenmuseum de documentaire waarde van fotografie heel lang voorop gestaan. Dat is goed op te maken uit de organisatorische positionering van de fotocollectie binnen het Tropenmuseum: pas in de jaren negentig werd door de directie van het Tropenmuseum erkend deze collectie een museale status verdiende.⁸⁶

⁸¹ B. Bakker, 'Wat is een topografisch-historische atlas?', 262.

⁸² Roxanne van Kooten, *Verhalen in licht en bruin. Een onderzoek naar de fotografielcollecties van het Rijksmuseum, Tropenmuseum en Joods Historisch Museum*. Master Erfgoedstudies UvA (Amsterdam 2013) 126.

⁸³ KIT Tropenmuseum, *Collectienota 2003-2007. Erfgoed en toekomst; een werkdocument* (Amsterdam 2003) 10-11 en: David van Duuren, *125 jaar verzamelen: Tropenmuseum, Koninklijk Instituut voor de Tropen* (Amsterdam 1990) 7.

⁸⁴ A.C. Kersbergen, 'De lof van de gruwelkamer', *Nederlandsch Archievenblad* 1945 (1-8-1941) 147-148. Kersbergen is terughoudend om esthetiek als criterium te nemen voor het verzamelen van materiaal voor de atlas. Hiermee reageert zij op de ideeën van R.D. Baart de la Faille, die van 1938-1948 rijksarchivaris van Noord-Holland was en belangstelling had voor cartografie: "Topografisch juist met zekeren artistieke inslag, dat is wellicht een goed criterium, waardoor vermeden wordt, dat een Atlas tegelijk rommelkamer wordt." Een topografische atlas dient volgens hem geen 'gruwelkamer' zijn. Bron: R.D. Baart de la Faille, 'Bespreking van de *Topografische prenten en teekeningen*, beschreven door Dr. W. S. Unger, (Middelburg 1940)', *Nederlandsch Archievenblad* 1945 (1-4-1941), 100. Kersbergen steekt de draak met deze uitspraak, getuige de titel van haar artikel: 'De lof van de gruwelkamer'!

⁸⁵ B. Bakker, 'Wat is een topografisch-historische atlas?', 262-263.

⁸⁶ KIT Tropenmuseum, *Collectienota 2003-2007*, 44-45.

Het belang van de artistieke visie van de fotograaf op de eigen tijd

Voor het Stadsarchief Rotterdam was fotografie vooral van belang om de topografie van de stad in beeld te brengen. In de jaren veertig kende deze archiefinstelling bij monde van Witteveen aan fotografen geen artisticeit toe.⁸⁷ Het Stadsarchief vond het juist nodig om naast foto's ook werk van kunstenaars te verzamelen, omdat het beheeren van een fotocollectie een (financieel) kostbare aangelegenheid was en foto's de 'sfeer' misten die kunstenaars in hun werk konden leggen.⁸⁸ H.C. Hazewinkel gaf regelmatig opdrachten aan fotografen en kunstenaars om situaties en gebeurtenissen in Rotterdam vast te leggen.⁸⁹ Kunstenaars en fotografen werden in het kader van werkverschaffingsprojecten ingezet om het stadsbeeld vast te leggen met tekeningen en aquarellen.⁹⁰ Hoewel het Stadsarchief veel waarde hechtte aan een kunstzinnige visie op de stad, lag bij fotografie de nadruk op het documentaire (registrerende) belang ervan. "Foto-esthetiek staat niet voorop bij het verwerven van materiaal, wel de vastlegging van de bebouwde omgeving, gebeurtenissen en het dagelijks leven."⁹¹

Artistieke kwaliteit van beeldmateriaal is voor het Stadsarchief Amsterdam belangrijk. Net als het Stadsarchief Rotterdam was deze instelling ook tijdens de crisis van de jaren dertig van de vorige eeuw begonnen met het geven van tekenopdrachten aan kunstenaars. Er werd een 'Commissie voor de Tekeningen' aangesteld met daarin deskundigen van buiten het Stadsarchief. Het doel van de Commissie was om eigentijds werk van kunstenaars aan te kopen en hen zo financieel bij te staan in een tijd van crisis.⁹² Het initiatief tot oprichting van de Commissie kwam van een 'geïnteresseerde buitenstaander', kunsthistoricus dr. J.Q. van Regteren Altena. In 1934 werden de eerste opdrachten

⁸⁷ Een citaat van hem: "Wij moeten het Rotterdam van heden vasthouden, niet alleen zoals het zich in de lens van de camera afspiegelt, maar ook zoals een artistiek begaafd mensch onze stad in dezen tijd ziet." W.G. Witteveen, 'Beknopt overzicht van de voornaamste werken, in 1937 door den gemeentelijken technischen dienst en door particulieren uitgevoerd', *Rotterdams jaarboekje* 6:4 (1938) 62. Eenzelfde visie op fotografie uit diezelfde tijd is te lezen in het Rotterdams Jaarboekje wanneer foto's van het bombardement van de Rotterdamse binnenstad worden verzameld. Over de wens van het publiek: "Het zal de zuivere en naakte waarheid willen kennen; het zal willen weten, hoe erg het was gezien met het objectieve oog van de camera". Auteur onbekend, 'Aanwinsten van de archiefverzamelingen 1943-1945', *Rotterdams jaarboekje* 4:5 (1946) 103.

⁸⁸ Witteveen, 'Beknopt overzicht van de voornaamste werken, 62.

⁸⁹ Schimmelpenninck van der Oije, 'Uit Egyptenland in 't beloofde land', 199 -200. In 1929 trad Hazewinkel al aan als adjunct-archivaris zodat hij zijn voorganger Wiersum kon opvolgen.

⁹⁰ G.W.J. Nieuwenhuis-Verveen, 'Visuele documentatie in het gemeente-archief van Rotterdam', *Nederlandsch Archievenblad* 71 (1-4-1967) 42-45.

⁹¹ Steenhuis, 'Vrijwillige fotografen aan de slag voor het Stadsarchief Rotterdam', 27.

⁹² De Commissie werd financieel ondersteund door de Gemeente Amsterdam en hiervoor werd het 'Fonds tot aankoop van werken van beeldende kunstenaars' opgericht. Bron: Henriette Fuhri Snethlage en Emmy Ferbeek, *Tekeningen voor Amsterdam. Een nieuwe opzet voor de Commissie voor de Tekeningen* (Amsterdam, april 2014) 7-8.

verleend.⁹³ Sinds de jaren zestig werd ook de esthetische kwaliteit van fotografie een speerpunt in het beleid van het Stadsarchief Amsterdam. Het Stadsarchief begon in de jaren zestig van de vorige eeuw met het aankopen van hedendaagse documentaire fotoseries.⁹⁴ Het geven van documentaire foto-opdrachten aan beroepsfotografen ligt in het verlengde hiervan.

Voor de historische fotocollectie van het Tropenmuseum is de fotograaf heel lang ondergeschikt geweest aan de foto zelf. Fotografie werd op onderwerp ontsloten (zoals economische ontwikkelingen, bestuurlijke aangelegenheden, architectuur) en niet op fotograaf.⁹⁵ Hieruit blijkt dus dat er weinig belang werd gehecht aan de identiteit en kwaliteit van de fotograaf. Dat is heel anders met de huidige visie van het Tropenmuseum over het belang van fotografie. Het Tropenmuseum wil op nieuwe manieren, zoals met documentaire foto-opdrachten, de historische beeldcollectie actualiseren en nieuwe vormen zoeken om met het koloniale verleden om te gaan.⁹⁶

2.4 Documentaire fotografie: tussen registreren en esthetisch verbeelden

Tot laat in de twintigste eeuw werd er van een fotografische waarheid uitgegaan. Vanaf die tijd vond een kentering plaats in het toekennen van waarheidsclaims aan fotografie. Veel theoretici lieten zien dat foto's allesbehalve waarheidsgetrouwe beelden van de werkelijkheid waren.⁹⁷ Deze omslag vond plaats in de jaren zeventig en tachtig, de tijd waarin fotografie grote populariteit genoot. Juist in deze periode werden er diverse kritische publicaties over dit medium geschreven: de essaybundels van Roland Barthes, *Ways of Seeing* van John Berger en *On Photography* van Susan Sontag. Deze stevige commentaren op het medium hadden grote impact op de algemene denkbeelden over fotografie.⁹⁸

Ondanks het feit dat iedere foto een abstractie van de werkelijkheid is, reageren we toch op een foto alsof het de werkelijkheid zelf is. Documentaire fotografie is erop gebaseerd dat een foto feitelijke gegevens kan verschaffen. Dat blijkt uit de vragen die aan foto's worden gesteld: 'wie, wat, waar en hoe'. Als deze vragen niet beantwoord kunnen worden, kan een foto niet als documentair gezien worden. Foto's zonder referenties naar tijd, plaats en onderwerp worden vaak gerekend tot kunst.⁹⁹

⁹³ B. Bakker, 'Amsterdamse atlassen. Kunstenaars en verzamelaars', *Ons Amsterdam. Gemeentelijk maandblad voor Heemkennis* 30:10 (oktober 1978) 297-298.

⁹⁴ Anneke van Veen, 'Amsterdam voordat het voorbij is. De foto-opdrachten van het Amsterdams Fonds voor de Kunst ten behoeve van het Gemeente-archief', *Perspektief* 28/29 (juni 1987) 54.

⁹⁵ KIT Tropenmuseum, *Collectienota 2003-2007*, 45-46.

⁹⁶ Tropenmuseum, 'Tropenmuseum verrijkt fotocollectie met werk van fotograaf Anoenk Steketee', <<http://tropenmuseum.nl/nl/node/123>> Datum publicatie onbekend. Geraadpleegd: 25-8-2015.

⁹⁷ Schwartz, "Records of Simple Truth and precision", 22.

⁹⁸ Batchen 1997, in: Van Kooten, *Verhalen in licht en bruin*, 5.

⁹⁹ Oscar van Alphen, 'Kunst en document/Kunst als document', in: Oscar van Alphen en Hripsimé Visser ed., *Een woord voor het beeld* (Amsterdam 1989) 22-23.

Vanaf de jaren tachtig geven fotografen meer aandacht aan de esthetische kwaliteit van journalistieke en documentaire foto's. Het bestaande onderscheid tussen documentaire fotografie en kunstfotografie werd ter discussie gesteld.¹⁰⁰ Frits Gierstberg, bijzonder hoogleraar in de fotografie, vraagt zich af of het artistieke aspect van een foto afbreuk doet aan de eerlijkheid, oprechtheid en betrokkenheid van een foto. Volgens hem is er geen reden om aan te nemen dat beelden die kunstzinnig georiënteerd zijn, minder oprechte betrokkenheid van de fotograaf bij het onderwerp impliceren.¹⁰¹

De context waarin een foto wordt getoond, bepaalt volgens de Amerikaanse fotograaf en criticus Allan Sekula of een foto neigt naar een realistische of symbolisch betekenis.¹⁰² In een archief doen foto's iets anders dan aan de museummuur: "The file cabinet is very different as an object from the wall or the easel. It holds out the possibility of storing and cross-referencing bits of information and of collating them through the particular grid of a system of knowledge."¹⁰³ Een documentaire foto kan dus zowel een realistische als artistieke functie vervullen, afhankelijk van de context waarin de foto verschijnt.¹⁰⁴ In dit opzicht hebben foto's niet louter een documentaire óf esthetische betekenis. Het is volgens Frits Gierstberg een optie om tekstuele uitleg te geven aan documentaire foto's en een reconstructie te schetsen van de context waarin deze zijn gemaakt. Zo kan de betekenis van deze foto's enigszins wortelen in de eigen ontstaansgeschiedenis.¹⁰⁵ Voor een beter inzicht in de ontstaanscontext van een foto is het belangrijk om kennis te hebben van de intentie van de fotograaf, de keuze van het onderwerp, het formaat van de foto, het doel ervan, de manier van overdracht en het beoogde publiek en de capaciteiten om met foto's te communiceren om te reflecteren en informeren.¹⁰⁶ Iedere foto heeft als het ware een eigen 'agenda', ook de foto's die op een objectieve en puur registrerende manier het leven in de stad vast lijken te leggen. Kennis van wat zowel het verzamelinstituut als de fotograaf met een foto willen bereiken, is dus belangrijk om foto's in beeldcollecties te kunnen duiden. Daarmee verschuift de nadruk van de betekenis van een foto naar het doel van de foto. De vraag wat een foto doet (binnen de contexten waarin die wordt geplaatst) ligt daarmee in het verlengde van de vraag naar de betekenis van een foto. Volgens Susan

¹⁰⁰ Frits Gierstberg, 'De kunst van het beschrijven voorbij. Ontwikkelingen in de documentaire fotografie', in: Bianca Stigter e.a., *Stilstaande beelden. Ondergang en opkomst van de fotografie* (Amsterdam 1995) 184.

¹⁰¹ Gierstberg, 'De kunst van het beschrijven voorbij', 186, 188.

¹⁰² Allan Sekula, 'Over het creëren van betekenis in de fotografie', in: Oscar van Alphen en Hripsimé Visser ed. *Een woord voor het beeld. Opstellen over fotografie* (Amsterdam 1989) 144. Deze opvatting sluit aan bij de twee opvattingen over documentaire fotografie die ik in mijn inleiding beschreef. De context bepaalt of een documentaire foto dient als een archiefobject of functie heeft om sociale hervorming op gang te brengen.

¹⁰³ Rosalind Kraus, 'Photography's discursive spaces: landscape/view', *Art Journal* 42: 4 (Winter 1982) 315 .

¹⁰⁴ Gierstberg, 'De kunst van het beschrijven voorbij', 185.

¹⁰⁵ F.J.P. Gierstberg, *Documentaire fotografie in het tijdperk van de beeldcultuur* (ERMeCC - Erasmus Research Centre for Media, Communication and Culture 2007) 10. <<http://repub.eur.nl/pub/10382/>> Geraadpleegd: 17-6-2015.

¹⁰⁶ Schwartz, "Records of Simple Truth and precision", 33.

Sontag, Amerikaanse schrijfster, essayist, publicist en politiek activiste, is beter vast te stellen wat foto's doen dan wat ze betekenen. Een foto kan immers in iedere context weer wat anders teweegbrengen.¹⁰⁷

2.5 Conclusie

In de atlas of historische fotocollectie verhouden foto's zich ergens tussen artistiek verbeelden en realistisch documenteren. De context waarin de foto's worden gepresenteerd en de visie van de fotograaf zijn belangrijk in het bepalen wat de functie van de foto's is en wat ze 'doen'. Artistieke en documentaire (registrerende) kwaliteit zijn geen tegenstellingen. Bij vroege documentaire foto-opdrachten in de 19^e eeuw was dit onderscheid nog niet duidelijk aanwezig. Doordat er nu oog is voor de eigen visie van de fotograaf in fotografie, wordt ook van vroege documentaire projecten ingezien dat deze een artistieke lading hebben. Ditzelfde zou ook wel eens kunnen gelden voor de registrerende fotografie die archieffotografen en museumprofessionals in de twintigste eeuw maakten.

Duidelijk is dat beheerders van de atlas verschillend denken over de balans tussen het artistieke en documentaire belang van foto's in de atlas. Wel blijkt dat het belang van fotografie om te documenteren in de zin van registeren bij alle drie de instellingen prominent aanwezig was (en voor beide stadsarchieven is registrerende fotografie nog steeds belangrijk). Dit sluit het belang van artistieke kwaliteit niet uit: beide stadsarchieven gaven opdrachten aan tekenaars om de topografie van de stad vast te leggen. Wel heeft het Stadsarchief Amsterdam meer aandacht voor de esthetische kwaliteit van fotografie dan het Stadsarchief Rotterdam, wat blijkt uit het feit dat deze instelling al in de jaren zestig hedendaagse documentaire fotoseries verzamelde en stelselmatig vanaf 1972 documentaire foto-opdrachten aan professionele fotografen geeft. Bij zowel het Tropenmuseum als het Stadsarchief Amsterdam liggen de documentaire en esthetische kwaliteit van fotografie voor documentaire foto-opdrachten in elkaars verlengde en versterken ze elkaar. Het Stadsarchief Rotterdam vestigt bij documentaire foto-opdrachten vooral de aandacht op het belang van fotografie om de stad (topografisch) te documenteren. Als de aandacht meer gevestigd zou zijn op de esthetische en artistieke kwaliteit van de registrerende fotografie, zou dat meer licht werpen op de visie van de fotograaf en de kwaliteit van diens vakmanschap.

¹⁰⁷ Sontag, Susan, *Over fotografie*. Tiende druk (Amsterdam 2014) 132, 133

Hoofdstuk 3 Documentaire foto-opdrachten bij het Stadsarchief Rotterdam

Het verstrekken van documentaire foto-opdrachten door archivariissen kent in Rotterdam een lange traditie die ik als eerste in dit hoofdstuk bespreek. Vervolgens zet ik uiteen wat de redenen voor het Stadsarchief Rotterdam waren om documentaire foto-opdrachten te geven in de jaren zeventig en tachtig en nu ook aan amateurfotografen. Hiervoor put ik vooral uit de drie gehouden interviews.¹⁰⁸

Historie van de atlas

Het Stadsarchief Rotterdam werd op 21 oktober 1857 opgericht. De raadscommissie, die de gemeente Rotterdam adviseerde over het toezicht op het archief, spoorde particulieren aan om documenten die in het verleden van archieven waren gescheiden, weer samen te brengen. Hierdoor verwierf het Stadsarchief niet alleen archiefstukken, maar ook tekeningen, gravures, handschriften, boeken, gedenkpenningen en munten. De objecten zouden later hun plek vinden in het Museum van Oudheden dat in 1905 in het Rotterdamse Schielandhuis werd geopend. De atlas van Rotterdam vond zijn oorsprong in 1857 toen het Stadsarchief de collectie kaarten, plattegronden, portretten en topografie- en historieafbeeldingen verwierf van de Rotterdamse J.E.W. de Godimont Thompson. Twee andere belangrijke aanwinsten voor de atlas waren de aankopen uit het bezit van Frederik Muller uit Amsterdam in 1863 en de collectie van de Rotterdamse Abraham Stolk uit 1865. De historisch-topografische atlas van het Stadsarchief is uitgegroeid tot een veelomvattende collectie van visuele documenten, geluid en bewegend beeld die betrekking heeft op Rotterdam en de omliggende omgeving. De gehele atlas bestaat uit ongeveer anderhalf miljoen documenten. De onderwerpen die deze documenten vertegenwoordigen zijn historisch en topografisch van aard, maar omvatten ook portretten, stadsleven en aankondigingen.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Met de term Stadsarchief doel ik in dit hoofdstuk zowel op de periode dat deze archiefinstelling in Rotterdam officieel Gemeentearchief heette (tot 2 juli 2012) en de periode erna. Hiermee wil ik benadrukken dat het om één en dezelfde instelling gaat waarvan ik de ontwikkelingen over het beleid rondom documentaire foto-opdrachten beschrijf.

Voor de naamswijziging, zie: Aad Engelfriet, 'Het Gemeentearchief Rotterdam is het oudste Gemeentearchief van Nederland, echt weer typisch Rotterdam'

<<http://www.engelfriet.net/Alie/Aad/gemeentearchiefrotterdam.htm>> Geraadpleegd: 24-6-2015.

¹⁰⁹ Wilma van Gierstbergen, 'De collecties van de Topografisch-historische Atlas van het Gemeentearchief Rotterdam (GAR)', *RKDBulletin*, bulletin van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (Den Haag december 2005) 27-29. <<http://members.home.nl/ecpberge/rotterdam.pdf>> Geraadpleegd: 24-6-2015.

Het stedelijk leven in Rotterdam beeldend geïnventariseerd

Aan de hand van drie centrale thema's bespreek ik hoe het Stadsarchief Rotterdam vanaf de jaren zeventig tot nu toe is omgegaan met documentaire foto-opdrachten: de redenen om documentaire foto-opdrachten te geven, de verhouding tussen documentaire foto-opdrachten en reguliere acquisitie en opdrachten als manier van creëren en/of verzamelen. Deze thema's stonden ook centraal in de gehouden interviews.

3.1 Het belang van documentaire foto-opdrachten tot de jaren negentig

In de jaren zeventig en tachtig gaf het Stadsarchief Rotterdam opdrachten aan interne fotografen om de stad te documenteren en faciliteerde daarnaast vakfotografen om een documentaire fotoserie te maken. Beide typen 'opdrachten' komen hier aan bod. De manier waarop Piet Ratsma, van 1966 tot 1992 hoofd van de afdeling Topografisch-historische atlas, en zijn collega's vormgaven aan documentaire foto-opdrachten, werd enerzijds beïnvloed door de taak die de afdeling van de atlas had en was anderzijds een reactie op de ontwikkelingen van het archiefwezen in die tijd.

Professionalisering van verzamelen voor de atlas

Het documenteren van het leven in de stad behoorde in de tijd van Ratsma nadrukkelijk tot het takenpakket van de gemeentearchivaris bij het Stadsarchief.¹¹⁰ In de instructie van de gemeentearchivaris van Rotterdam stond beschreven dat deze verantwoordelijk was voor het beheer van documentaire verzamelingen en daarnaast ook onder meer voor de historisch-topografische atlas en de historische film- en geluidsverzameling.¹¹¹ De afdeling van de atlas was bezig met een stevige professionaliseringsslag waar Ratsma nauw bij betrokken was. Hij werd in 1966 als eerste beheerder van de Rotterdamse atlas aangesteld, wat betekende dat hij zich geheel kon richten op de atlas.¹¹²

¹¹⁰ Interview met dhr. Piet Ratsma, 21 mei 2015, vraag 5.

¹¹¹ R.A.D. Renting, 'Gemeentearchieven 1968-1988', in: P. Brood ed., *Voor burger en bestuur. Twintig jaar Nederlands archiefwezen* (Hilversum 1988) 60. Renting verwijst naar het *Nederlandsch Archievenblad* 72 (september 1968) p. 140 waar de gehele instructie in vermeld staat. Het belang van het uitbreiden van documentaire verzamelingen werd ruimschoots ingezien door R.A.D. Renting die van die van 1961-1984 gemeentearchivaris van Rotterdam was en verschillende publicaties over dit onderwerp schreef. Een belangrijk artikel is 'Archief en documentatie', *Nederlandsch Archievenblad* 70 (1-1-1966) 137-149.

¹¹² Hij schreef mee aan een handleiding voor het beheer van atlassen in 1974 en stelde samen met C.C.S. Wilmer in 1988 de *Handleiding voor het beheer van een topografisch-historische atlas* samen. Daarnaast gaf hij van 1974 tot 1990 les aan de Rijksarchiefschool in 'Hoofdzaken van het beheer van topografisch-historische atlassen'. Bron: Van Gierstbergen, 'De collecties van de Topografisch-historische Atlas van het Gemeentearchief Rotterdam (GAR)', 41-42.

Fotografisch registeren: de nasleep van de oorlog

Bij het uitbreiden van de atlas stond zowel de documentaire taak van het Stadsarchief als het publieksgebruik van de atlas centraal. In de beginperiode dat interne fotografen voor het Stadsarchief werkzaam waren, stond de documentaire, registrerende functie voorop. Daarbij was volledigheid een nastrevenswaardig ideaal. Dit streven werd ingegeven doordat archiefmedewerkers door vragen van bezoekers werden geconfronteerd met het feit dat van veel verwoeste straten nauwelijks straatbeelden van voor de Tweede Wereldoorlog bestonden. Om te zorgen dat er in de toekomst wel beelden van de stad waren, werd vanaf de jaren zeventig op systematische manier van wijk tot wijk (lucht)foto's van straten gemaakt. Eenzelfde vraag naar fotomateriaal ontstond toen in de tijd van de wederopbouw oude wijken in Rotterdam werden gesaneerd.¹¹³ Ratsma belicht vooral het gebruik van documentaire foto's voor topografische informatie. Deze manier van gebruik kan niet los gezien worden van de nasleep van de verwoesting van de Rotterdamse binnenstad. Het uitbreiden van de atlas werd op een praktische manier ingevuld. De keus voor eigen fotografen was er namelijk op gericht om zo min mogelijk problemen te krijgen met auteursrechten.¹¹⁴

Maatschappelijke fenomenen gefotografeerd: bronnen voor de toekomst

Naast het belang van topografische foto's zag Ratsma ook het belang in van de meer artistieke fotografie. De belangstelling voor dit type fotografie is verbonden met de groeiende aandacht voor hedendaagse bronnen die in de jaren vijftig en zestig opkwam in de gemeentearchieven in Nederland.¹¹⁵ Deze instellingen verrichten grote inspanningen om eigentijdse publicaties, geluidsopnamen, kranten, foto's, films en video's te verzamelen. Er moest immers materiaal voor handen zijn voor de toekomstige historici die wilden weten hoe het leven er in een bepaalde tijd aan toeging. Hiervoor was het volgens Ratsma nodig dat instellingen actief zorgden dat die verzamelingen werden aangelegd om te kunnen anticiperen op vragen van toekomstige onderzoekers.¹¹⁶ Het Stadsarchief Rotterdam gaf dan ook vaak toestemming aan artistiek georiënteerde fotografen om een reportage over een bepaald maatschappelijk onderwerp te maken. Voor het uitdiepen van dergelijke thema's was aandacht, geduld en dus tijd nodig, en dat hadden de interne fotografen niet voldoende.¹¹⁷ Het geven van opdracht aan interne fotografen en

¹¹³ Interview met dhr. Piet Ratsma, 21 mei 2015, vraag 6.

¹¹⁴ Interview met dhr. Piet Ratsma, 21 mei 2015, vraag 2 en nr. 2 van de aanvullende vragen. De huisfotografen droegen ook zorg voor het 'vermicrofilmen' van archiefbronnen voor het gebruik door genealogen en maakten reproducties voor bestellingen.

¹¹⁵ R.A.D. Renting, 'Gemeentearchieven 1968-1988', 57.

¹¹⁶ Piet Ratsma, 'Rotterdam gefotografeerd in de jaren tachtig', in: Freek van Arkel en Piet Ratsma, *De werkende mens gezien door de lens van F.H. van Dijk 1920-1960 en Freek van Arkel 1988* (Rotterdam 1988) 5.

¹¹⁷ Interview met dhr. Piet Ratsma, 21 mei 2015, vraag 2.

beroepsfotografen dient dus geplaatst te worden in een periode van 'schaarste' aan goed ontsloten visuele bronnencollecties.

3.2 Het belang van de huidige documentaire foto-opdrachten aan amateurfotografen

Het Stadsarchief zette medio 2014 een oproep uit om fotografen te werven die vrijwillig een fotocollectie wilden maken over een deel van hun dagelijks leven in de Rotterdam. ¹¹⁸ Van de amateurfotografen werd de bereidheid verwacht om een fotocollectie te maken over een van tevoren vastgesteld thema, om een jaar lang aan deze rapportage te werken, om de foto's inclusief auteursrechten aan het Stadsarchief over te dragen en om deze te beschrijven met metadata. ¹¹⁹ Het Stadsarchief koos 10 fotografen uit de 160 die met een onderwerp aan de slag zijn gegaan. Een greep uit de onderwerpen waarmee deze fotografen werken: winkelstraten, metrostations, stadsparken, Diergaarde Blijdorp, de Tweede Maasvlakte en de interieurs en exterieurs van verschillende ziekenhuizen. ¹²⁰ Amateurfotografen hebben hun eigen inbreng bij het vaststellen van het thema dat ze gaan vastleggen. ¹²¹ Wel komt het Stadsarchief met thema's waarvoor aanvulling van recent materiaal nodig is, zoals van straten, wijken, gebouwen, evenementen en de Rotterdamse inwoners. ¹²² De inhoud van deze opdrachten past inhoudelijk naadloos aan op de thema's die eigen fotografen voor het Stadsarchief in het verleden vastlegden.

Opdrachten ten dienste van profileren Stadsarchief

Stadsarchivaris Jantje Steenhuis is in een andere periode werkzaam bij het Stadsarchief Amsterdam dan Ratsma. Haar visie op documentaire foto-opdrachten is een reactie op ontwikkelingen die nu spelen in het archiefwezen en ook bij het Stadsarchief zelf. Steenhuis is als stadsarchivaris sterk bezig om het Stadsarchief sterk te profileren in de Rotterdamse samenleving. Collectiebereik en -gebruik zijn voor haar belangrijke speerpunten. De keus voor amateurfotografen is mede hierop gefundeerd: door met amateurfotografen te werken, bereikt het Stadsarchief naast de groep amateurfotografen ook hun naaste familie-, kennissen- en vriendenkring. Met goede kwaliteit fotografie dragen amateurfotografen daarnaast in belangrijke mate bij aan het vergroten van het collectiebereik en – gebruik. ¹²³

¹¹⁸ Stadsarchief Rotterdam, 'Vrijwillige fotografen op pad voor Stadsarchief' <<http://www.stadsarchief.rotterdam.nl/nieuws/vrijwillige-fotografen-op-pad-voor-het-stadsarchief>> Gepubliceerd: 27 februari 2015. Geraadpleegd: 24-6-2015.

¹¹⁹ E-mailcontact met mw. Wanda Waanders van het Stadsarchief Rotterdam, 29 juni 2015.

¹²⁰ Stadsarchief Rotterdam, 'Vrijwillige fotografen op pad voor Stadsarchief'.

¹²¹ Interview met mw. Jantje Steenhuis, 20 mei 2015, vraag 1.

¹²² E-mailcontact met mw. Wanda Waanders van het Stadsarchief Rotterdam, 29 juni 2015.

¹²³ Interview met mw. Jantje Steenhuis, 20 mei 2015, vraag 1 en 5.

3.3 Reguliere acquisitie en documentaire foto-opdrachten

Zoals hierboven al is beschreven, vinden Ratsma en Steenhuis documentaire foto-opdrachten (aan interne fotografen en beroepsfotografen in de tijd van Ratsma en amateurfotografen nu) belangrijk om een completer beeld te krijgen van het leven in en het bestuur van Rotterdam. Archieven van overheid en particulieren zijn niet voldoende om de stad te documenteren. Vincent Robijn, voormalig hoofd Collecties bij het Stadsarchief Rotterdam, deelt deze mening niet. Hij ziet voor archivariissen geen noodzaak om documentaire foto-opdrachten te geven. Hij gaat uit van de vooronderstelling dat alles wat belangrijk is, nu wordt vastgelegd door mensen zelf. Robijn is zich ervan bewust dat hij misschien te optimistisch is over het idee dat alles wordt vastgelegd.¹²⁴

Reguliere acquisitie van het materiaal wat is gevormd door burgers is dus volgens Robijn in feite voldoende om een collectie te vormen die een goede afspiegeling is van wat in de samenleving gebeurt en wat onder mensen leeft. Robijn ziet voor archiefinstellingen wel een taak weggelegd om te fungeren als een platform waarin mensen uit verschillende lagen van de samenleving kunnen participeren. Gezamenlijk kunnen ze bepalen welke maatschappelijke onderwerpen in de collectie vertegenwoordigd moeten worden. Daarnaast vindt hij het belangrijk dat archiefinstellingen in de juiste netwerken in de maatschappij aanwezig zijn om eventueel op te nemen wat daar is ontstaan.¹²⁵

3.4 Opdrachten als een vorm van verzamelen en/of creëren

Dat Robijn voor archivariissen geen taak ziet weggelegd om documentaire foto-opdrachten te geven, hangt nauw samen met zijn visie op het spanningsveld tussen verzamelen en creëren. Volgens hem dient een archivaris niet zelf te bepalen wat wordt gecreëerd. Dat doet hij wel als hij zelf fotografeert of een gerichte opdracht geeft. Hiermee bepaalt de archivaris wat maatschappelijk relevant is.¹²⁶ Hij zou het wel een optie vinden om fotografen een vrije opdracht te geven, zoals het Stadsarchief Amsterdam doet. Daarmee geeft een archiefinstelling de fotografen alle ruimte om hun eigen ideeën en concepten uit te werken. Desgevraagd geeft hij wel aan dat het verzamelen zelf een tweede creatieslag is, omdat archivariissen bij het bestempelen van een collectie of archief tot onderdeel van de algehele archiefcollectie een niet-neutrale waardebeoordeling aan die collectie geven. Robijn hecht meer waarde aan de motivatie en visie die schuilgaat achter het handelen van mensen (en die in hun archieven gevonden kan worden) dan een collectie die in opdracht van een archivaris is gemaakt.¹²⁷

¹²⁴ Interview met dhr. Vincent Robijn, 6 mei 2015, vraag 10.

¹²⁵ Interview met dhr. Vincent Robijn, 6 mei 2015, vraag 8 en 10.

¹²⁶ Interview met dhr. Vincent Robijn, 6 mei 2015, vraag 2.

¹²⁷ Interview met dhr. Vincent Robijn, 6 mei 2015, vraag 2 en 6.

Ratsma geeft aan dat de afdeling van de atlas de maatstaven voor het documenteren van het stadse leven bepaalde en besliste over de fotograaf die werd gevraagd en het onderwerp van de opdracht. Wel was er ruimte voor eigen inbreng van de fotograaf of tekenaar die een onderwerp voor een opdracht toegewezen kreeg.¹²⁸ Het feit dat het eigenlijk vaker gebeurde dat artistieke fotografen zelf met een idee kwamen, nuanceert het beeld dat alle initiatieven voor opdrachten vanuit het Stadsarchief kwamen.

Volgens Steenhuis impliceert verzamelen creatie en staat verzamelen gelijk aan collectievorming. Verzamelen is een duidelijke keus van archivariissen waarmee ze bepalen hoe de algehele archiefcollectie eruit ziet. Daarom vindt ze dat het creëren van materiaal zo min mogelijk door eigen medewerkers dient te gebeuren, zodat hun eigen visie niet in het materiaal aanwezig is.¹²⁹

Ratsma geeft aan dat er geen onderscheid gemaakt werd tussen creëren en verzamelen in de periode dat hij werkzaam was voor de atlas bij het Stadsarchief. Er werd gedacht in termen van 'uitbreiden' van de atlas. Het onderscheid tussen creëren en verzamelen komt wel tot uitdrukking in de manier waarop er wordt omgegaan met het auteurschap van de fotograaf. Zo werden foto's van de externe fotograaf J.F.H. Roovers ingedeeld in het systeem van de atlas. Dat betekent dat zijn foto's werden ontsloten op wijk- en straatnaam en niet op zijn achternaam. Dit gebeurde ook met foto's van de huisfotografen. De verzamelde collecties van de artistieke fotografen zoals Marrie Bot en Helena van der Kraan werden wel op naam van de fotograaf ontsloten. Ratsma geeft aan dat er nu wordt gewerkt aan het apart registreren van verschillende delen van de algehele fotocollectie.¹³⁰ Dat er bij het geven van een opdracht in de jaren 70 en 80 wel aandacht was voor het kunstenaarschap van de fotograaf, is nauw verbonden met de emancipatiebeweging onder fotografen waarin ik in de inleiding van mijn scriptie aan refereerde.

¹²⁸ Interview met dhr. Piet Ratsma, 21 mei 2015, vraag 5.

¹²⁹ Interview met mw. Jantje Steenhuis, 20 mei 2015, vraag 6 en 7.

¹³⁰ Interview met dhr. Piet Ratsma, 21 mei 2015, aanvullende vragen, vraag 1.

Een mooi voorbeeld van fotografische collectie die ondergeschikt was aan het systeem van de atlas, is de fotoverzameling van de Franse Eugène Atget. Hij legde een verzameling van 10.000 foto's aan die een beeld vormen over de aard van de Franse cultuur. Hij verkocht zijn werk aan verschillende Franse historische instituten. Al deze foto's zijn genummerd. Het coderingssysteem dat Atget op zijn werk toepaste, is afkomstig van de kaartbestanden van bibliotheken en topografische collecties waarvoor hij werkte. De waardering van de documentaire fotoverzameling van Eugène Atget veranderde toen de 'code' van deze collectie 'gekraakt' werd. Volgens Kraus is het duidelijk dat Atgets werk een functie is van een catalogus waaraan hij zelf niets kon aanpassen. Aan auteurschap werd geen waarde gehecht. Kraus stelt de vraag of de onderwerpen op de foto een expressie zijn van wat Atget als actief handelend persoon wilde vastleggen of dat de onderwerpen zelf onderworpen zijn aan de functie van de catalogus. Bron: Rosalind Kraus, 'Photography's discursive spaces: landscape/view', *Art Journal* 42: 4 (Winter 1982) 311-319.

3.5 Drie visies op documentaire foto-opdrachten

Continuïteit in het geven van opdrachten

De invulling van documentaire foto-opdrachten door Ratsma en Steenhuis komt overeen op drie punten: 1) de taakopvatting van het Stadsarchief met betrekking tot documenteren, 2) het belang van fotografie voor het publieksgebruik en 3) hierop aansluitend een pragmatische omgang met auteursrechten. Ik leg ze hieronder uit:

1. Net als Ratsma noemt Steenhuis als reden om documentaire foto-opdrachten te geven de taakopvatting van het Stadsarchief. Het visueel documenteren is nodig, omdat de bronnen in archieven niet toereikend zijn om dit te doen.¹³¹ Voor Steenhuis is het essentieel dat niet alleen het stadsbestuur wordt gedocumenteerd, maar ook de interactie van het stadsbestuur met de burgers en het bedrijfsleven.¹³²
2. De documentaire, registrerende waarde van fotografie is ook nu belangrijk voor het Stadsarchief en staat ten dienste van het collectiegebruik. Fotomateriaal van goede kwaliteit (met name de resolutie en herkenbaarheid van het afgebeelde) draagt volgens Steenhuis bij aan het vergroten van het bereik en gebruik van de collectie. Artistieke en esthetische kwaliteit geeft meerwaarde aan het beeldmateriaal, maar is geen noodzakelijke voorwaarde.¹³³
3. Zowel Ratsma als Steenhuis geven aan dat bij de invulling van documentaire foto-opdrachten wordt gelet op belemmeringen rondom auteursrechten. De keus voor amateurfotografen hangt er ook mee samen dat het Stadsarchief wil voorkomen dat er belemmeringen ontstaan voor het collectiegebruik, omdat de auteursrechten nog niet aan de instelling zijn overgedragen. De instelling wil daarom dat de amateurfotografen de auteursrechten overdragen.¹³⁴ Deze wens heeft te maken met de rechtszaak die auteursrechtenorganisatie Pictoright tegen het Stadsarchief had aangespannen.¹³⁵ Het Stadsarchief wil geen licentie bij de beeldrechtenorganisatie afsluiten en had de beeldbank daarom begin juli op non-actief

¹³¹ Interview met mw. Jantje Steenhuis, 20 mei 2015, vraag 1 en 5.

¹³² Interview met mw. Jantje Steenhuis, 20 mei 2015, vraag 5.

¹³³ Interview met mw. Jantje Steenhuis, 20 mei 2015, vraag 1 en 5. Het verhogen van het gebruik en zichtbaarheid van collecties is al lang een speerpunt van Stadsarchief Rotterdam: in 1911 werd er al een tentoonstelling georganiseerd in het archiefgebouw, werden er tussen 1948 en 1983 in totaal 86 exposities georganiseerd en werd eind jaren zestig ingezet op het uitbreiden van educatieve activiteiten. In 1979 opende deze instelling een Archiefwinkel die vooral ten dienste stond van educatie. J.N.T. van Albada en J.A.M.Y. Bos-Rops, 'Educatie en public relations. 'De derde taak' op weg naar erkenning?', in: P. Brood ed., *Voor burger en bestuur. Twintig jaar Nederlands archiefwezen* (Hilversum 1988) 231.

¹³⁴ Interview met mw. Jantje Steenhuis, 20 mei 2015, vraag 1 en 5.

¹³⁵ De rechtszaak pakte uit ten nadele van het Stadarchief Rotterdam, zie: Rechtbank Amsterdam, Vonnis van 10 juni 2015, www.pictoright.nl, <<http://www.pictoright.nl/wp-content/uploads/2015/06/Rb-Amsterdam-10-6-2015-Pictoright-Stadsarchief-Rotterdam.pdf>> Geraadpleegd: 28-8-2015.

gezet.¹³⁶ Sinds 20 juli is de beeldbank weer voor een deel online.¹³⁷ Ook Ratsma gaf noemde het punt van auteursrechten: de keus voor interne fotografen was hier mede op gebaseerd.

Het belang van opdrachten in de 21^{ste} eeuw: lacunes opvullen en diversiteit waarborgen

Steenhuis' visie op documentaire foto-opdrachten is in een aantal opzichten wel anders dan die van Ratsma. Steenhuis gaat niet zozeer uit van de noodzaak van systematisch de stad documenteren. Was het in de periode van Ratsma vanzelfsprekend dat interne fotografen op systematische manier de stad topografisch vastlegden, nu is dat niet meer het geval. Steenhuis wil veeleer met opdrachten lacunes in de collectie opvullen.¹³⁸ Daarnaast wil Steenhuis zo min mogelijk met eigen fotografen werken: ze hecht veel waarde aan de visie op de stad van mensen buiten de archiefinstelling.¹³⁹ Representativiteit in de gehele collectie is een groot aandachtspunt bij het uitbreiden van de collectie. Dat Steenhuis en Robijn dit aankaarten heeft er mee te maken dat vandaag de dag veel oog is voor het legitimeren van de positie van de instelling (waar Steenhuis zich als stadsarchivaris sterk mee bezighoudt) en in navolging hiervan is er veel aandacht voor vragen over wat archiefcollecties nu eigenlijk representeren. Hiermee hangt ook samen dat het Stadsarchief ernaar streeft om een diversiteit aan amateurfotografen te werven wat betreft verschillende (culturele) achtergronden, leeftijd en man/vrouw verhouding, om zo diverse perspectieven op de stad te verkrijgen. De combinatie van fotografie van amateur- en vakfotografen is voor het Stadsarchief belangrijk, omdat hiermee een veelzijdig en eerlijk beeld van de stad getoond kan worden. Deze combinatie is ook in de historische fotocollectie terug te vinden.¹⁴⁰ In de tijd van Ratsma was volledigheid een belangrijke stimulans voor verzamelen, vooral wat betreft topografische fotografie. Uit zijn bijdrage blijkt dat vragen over de legitimiteit van verzamelen nog niet echt werden gesteld. Dat komt ook naar voren uit het gegeven dat Ratsma de discussie rondom verzamelen versus creëren minder goed vanuit de praktijk kent dan Steenhuis.¹⁴¹ Vincent en Steenhuis staan dicht bij elkaar wat betreft hun bewustzijn van de invloed van archivariissen op de vorming van de archiefcollectie.

¹³⁶ Joris Zwetsloot, 'Stadsarchief Rotterdam op zwart. Auteursrecht juridische strijd' *Volkskrant* 2 juli 2015, (gepost om 02:00 uur) <<http://www.volkskrant.nl/beeldende-kunst/stadsarchief-rotterdam-op-zwart~a4092447/>> Geraadpleegd: 18-7-2015.

¹³⁷ Stadsarchief Rotterdam, 'Beeldbank weer gedeeltelijk online' Gepubliceerd: 20-7-2015 <<http://www.stadsarchief.rotterdam.nl/nieuws/beeldbank-weer-gedeeltelijk-online>> Geraadpleegd: 26-8-2015.

¹³⁸ Interview met mw. Jantje Steenhuis, 20 mei 2015, vraag 1 en 5.

¹³⁹ Interview met mw. Jantje Steenhuis, 20 mei 2015, vraag 7.

¹⁴⁰ E-mailcontact met mw. Wanda Waanders van het Stadsarchief Rotterdam, 29 juni 2015.

¹⁴¹ Interview met mw. Jantje Steenhuis, 20 mei 2015, vraag 7 en Interview met dhr. Piet Ratsma, 21 mei 2015, aanvulling voor vraag 5.

3.6 Conclusie

De manier waarop de drie geïnterviewden invulling geven aan documentaire foto-opdrachten weerspiegelt de veranderende visie van archivariissen op verzamelen. Was het verzamelen van beelden door middel van documentaire foto-opdrachten in de jaren zeventig en tachtig vanzelfsprekend, dat is nu zeker voorbij. Ergens is dat ironisch: immers, gemeentearchieven hebben in de jaren vijftig en zestig moeten 'pleiten' voor de erkenning van de noodzaak en het belang van het aanleggen van documentaire verzamelingen. Nu lijkt deze taak weer te worden losgelaten, bijvoorbeeld door Robijn. Dat verdient wel doordenking van de gevolgen hiervan: wie documenteert wat en waar wordt deze documentatie (veilig) bewaard?

Ratsma en Steenhuis geven expliciet aan dat het Stadsarchief een taak heeft om het leven in de stad van overheid en burgers te documenteren. Steenhuis als stadsarchivaris heeft een strategische inzet van de collectie op het oog: de opdrachten hebben voor haar mede als doel om het collectiegebruik en –bereik te vergroten. Voor Ratsma als voormalig hoofd van de atlas was vooral het aanvullen van de collectie belangrijk om hiermee te waarborgen dat er beelden over de topografie en het leven in de stad voor de toekomst voorhanden waren. Beide hebben een pragmatische kijk op het collectiegebruik: voor het gemak van zowel gebruikers als instelling dienen auteursrechten in het bezit van het Stadsarchief te zijn.

Geven Steenhuis en Robijn aan dat ze erg bewust zijn van de invloed van archivaris op het vormen van de archiefcollectie, voor Ratsma is dat minder het geval. Hiermee hangt samen dat het voor beide onwenselijk is dat archivariissen zelf fotograferen, iets wat in de tijd van Ratsma heel gebruikelijk was. Voor Steenhuis staat dat niet in de weg om toch als archivaris actief invulling te geven aan de documenterende taak van het Stadsarchief. Robijn volgt deze lijn niet: archivariissen dienen in hoofdzaak te verzamelen wat ontstaat. In lijn met deze stellingname veronderstelt hij dat burgers zichzelf al voldoende documenteren en dat documentaire foto-opdrachten hieraan niets toevoegen.

Hoofdstuk 4 Documentaire foto-opdrachten bij het Stadsarchief Amsterdam

Het geven van documentaire foto-opdrachten kan niet los gezien worden van de geschiedenis van de beeldcollectie van het Stadsarchief Amsterdam. Als eerste bespreek ik hoe het Stadsarchief is opgericht en welke ontwikkelingen de historisch- topografische atlas doormaakte. Daarna geef ik op basis van literatuur en de interviews met Anneke van Veen en Ellen Grabowsky aan wat de redenen zijn om documentaire foto-opdrachten te geven, hoe die opdrachten zich verhouden tot reguliere acquisitie en hoe de termen verzamelen en creëren van toepassing zijn op documentaire foto-opdrachten.¹⁴²

De oorsprong van het Stadsarchief Amsterdam

Pieter Scheltema werd op 7 april 1848 aangesteld als archivaris van de stad Amsterdam. Hij kreeg het beheer over de archieven van de secretarie en thesaurie tot 1795 en over de oude charters van de stad. Scheltema stond onder het gezag van de gemeentesecretaris. Het aantal archieven en collecties dat onder het beheer van Scheltema vielen, groeide gestaag. In 1851 kwamen de bibliotheek en een aantal museale collecties van het stadhuis onder zijn toezicht, zoals de wapenkamer, de rariteitenkamer, modellen van de Publieke Werken en verzamelingen oudheden en penningen. Scheltema deed actief aan acquisitie: hij kocht afzonderlijke archiefstukken en probeerde via schenking of bruikleen particuliere archieven te verwerven. De grote uitbreiding van archieven en collecties resulteerde in ruimtegebrek. In de tweede helft van de negentiende eeuw werden collecties en archieven afgestoten waarvan werd gevonden dat die niet (meer) onder het beheer van de gemeentearchivaris hoorden. Er bleven drie collecties over: archieven, bibliotheek en de historisch-topografische atlas van Amsterdam. De instructie van de archivaris was gericht op deze drie collecties. De taken waar de eerste archivaris geacht werd zich op te richten, waren beheer, dienstverlening en ontsluiting. Ze staan geformuleerd in de instructie van 1860. In 1887 kwam er nog een taak bij: “het verenigen van verspreide archieven en stukken die voor het archief van belang zijn”, een taak die Scheltema na aan het hart lag. De archiefcollectie, historisch-topografische atlas, bibliotheek en audiovisuele afdeling (sinds 1959) werd voortdurend aangevuld door aankopen, schenkingen of bruiklenen.¹⁴³

¹⁴² In het verleden kende de Amsterdamse archiefinstelling diverse benamingen: Archief der stad Amsterdam, Gemeente-archief, Gemeentelijke Archiefdienst en Gemeentearchief Amsterdam. Nu wordt de instelling aangeduid met Stadsarchief Amsterdam. In mijn tekst gebruik ik de naam ‘Stadsarchief’.

Zie: noot 1 van: Stadsarchief Amsterdam, ‘5276: Archief van de Gemeentelijke Archiefdienst’, Inleiding. <<https://stadsarchief.amsterdam.nl/archieven/archiefbank/overzicht/5276.nl.html>> Geraadpleegd: 7-7-2015

¹⁴³ Stadsarchief Amsterdam, Inleiding.

Het beheer van de historisch- topografische atlas

In 1856 had archivaris Scheltema al een 'hoogste belangrijke verzameling van plattegronden' aangekocht.¹⁴⁴ Hieraan had hij de oude verzameling kaarten op het stadhuis toegevoegd. Particulieren en het gemeentebestuur (die voor de oprichting van de archiefinstelling zorgdroeg voor de objecten en documenten) zorgden met hun schenkingen voor de uitbreiding van de atlas. Het gemeentebestuur ging akkoord met de vraag om financiële middelen van adjunct-archivaris mr. N. de Roever om voor de stad een atlas van betekenis aan te leggen.¹⁴⁵ In het begin van de twintigste eeuw ondernam het Stadsarchief Amsterdam stappen op het gebied van fotografie. In 1914 legde de zelfstandig werkzame fotograaf Cornelis Leenheer, buurten, straten, gebouwen en bouwkundige details vast. Hij kreeg hiervoor opdracht van de toen net aangestelde conservator van de historisch-topografische atlas, Cornelis Gimpel. In 1946 kwam er een vaste fotograaf in dienst van het Stadsarchief.¹⁴⁶ Na de Tweede Wereldoorlog begon men met de systematische fichering van tekeningen en prenten en het 'verantwoord opzetten van alle stukken'. In de loop van de jaren 60 was dit werk gereed en kwam er meer tijd vrij voor publicaties, actief verwervingsbeleid en tentoonstellingen in eigen huis.¹⁴⁷ In 1972 komen de eerste documentaire foto-opdrachten in beeld.

De rol van het Stadsarchief: tussen sturen en vrijlaten

Het geven van documentaire foto-opdrachten betekende dat twee dingen met elkaar afgestemd moesten worden: het geven van ruimte aan de fotografie om te experimenteren en het doel van de opdrachten om het dagelijks leven en de ontwikkelingen in Amsterdam te documenteren. De opdrachten moesten zowel ten goede komen aan de fotografen als het Stadsarchief. Sommige fotografen vonden de betrokkenheid van het Stadsarchief te groot. Na een discussie binnen de Kunstraad werd in 1978 het aantal leden van de adviescommissie van vijf naar drie leden verlaagd en kreeg het Stadsarchief alleen nog een adviserende rol. De Kunstraad vond echter dat het aan beleid ontbrak bij de documentaire foto-opdrachten. Sommige onderwerpen kwamen misschien niet aan bod wanneer ze niet gekozen werden door fotografen. Volgens Anneke van Veen, conservator fotografie van het Stadsarchief Amsterdam, loont het wel degelijk om fotografen in hun onderwerpskeus de vrijheid te geven. In de documentaire foto-opdrachten is duidelijk te zien dat de documentaire fotografie zich ontwikkelt in verschillende richtingen.¹⁴⁸

¹⁴⁴ Bakker, 'Amsterdamse atlassen. Kunstenaars en verzamelaars', 295. In dit artikel wordt de ontwikkeling van de atlas van het Stadsarchief Amsterdam uitvoerig beschreven.

¹⁴⁵ Ibidem, 296-297.

¹⁴⁶ Maria Hermes, 'De levende fotocollectie en opdrachtfotografie', 20.

¹⁴⁷ Bakker, 'Amsterdamse atlassen. Kunstenaars en verzamelaars', 297-298.

¹⁴⁸ Van Veen, 'Amsterdam voordat het voorbij is', 56.

De werkwijze van het verstrekken van documentaire foto-opdrachten is als volgt: er wordt een oproep geplaatst in vakbladen voor fotografen (en ook op de website van het Stadsarchief) waarin fotografen wordt opgeroepen om een voorstel in te dienen voor het vastleggen van een thema wat relevant is voor Amsterdam. Alle Nederlandse beroepsfotografen kunnen meedoen.¹⁴⁹ Het AFK (Amsterdams Fonds voor de Kunst) benoemt één lid namens het AFK (tegenwoordig is dat Gustaaf Peek). Het Stadsarchief bepaalt de samenstelling van de overige leden van de commissie waarbij het de regel is dat er een fotograaf, een wetenschapper (stadssocioloog), de conservator fotografie van het Stadsarchief en iemand van de afdeling acquisitie in de commissie zitting hebben. De commissie besluit gezamenlijk aan wie de opdrachten worden toegekend; de commissie werkt daarin dus zelfstandig.¹⁵⁰

De verbeelding van de stad in documentaire fotoseries

4.1 Redenen om documentaire foto-opdrachten te geven

Een lacune opvullen: de stad, bewoners en fenomenen van binnenuit vastleggen

Volgens fotograaf Dolf Toussaint waren er alleen maar foto's van kadasterfotografen in de collectie van het Stadsarchief te vinden. De generatie fotografen van Toussaint stond midden in de culturele revolutie van de jaren zestig. Beelden over die ontwikkelingen in de maatschappij waren niet aanwezig in de collectie.¹⁵¹ Om de maatschappelijke verschuivingen vast te leggen, waren vakfotografen nodig die ook konden participeren in die maatschappelijke beweging en dat van binnenuit konden vastleggen. Dit is volgens Van Veen niet de taak van archief fotografen die niet de aansluiting hadden bij wat in de maatschappij speelde om dat van binnenuit vast te leggen. "Dat zijn de fotografen die daarmee moeten komen. En wij moeten dat weten te waarderen en een plek te geven en te bewaren voor toekomstige generaties." Van Veen spreekt ook wel over 'participerende journalistiek' zoals in het geval van Ad van Denderen die zich een poosje heeft laten opsluiten in het huis van bewaring om dat vanuit zijn beleving vast te leggen.¹⁵²

¹⁴⁹ Maartje van den Heuvel, 'Zeven-en-negentig visies op Amsterdam', in: Maartje van den Heuvel en Anneke van Veen ed., *Foto's voor de stad 72-91. Amsterdamse Documentaire Foto-Opdrachten 1972-1991* (Amsterdam 1992) 2.

¹⁵⁰ Opmerking van Ellen Grabowsky naar aanleiding van het lezen van het concept van dit hoofdstuk.

¹⁵¹ Interview met mw. Anneke van Veen, 28 mei 2015, vraag 1 en 2.

¹⁵² Interview met mw. Anneke van Veen, 28 mei, laatste aspect vraag 2. Maartje van den Heuvel spreekt bij dergelijke projecten ook wel van een 'sociologisch of cultureel-antropologische' benadering waarbij een fotograaf zich als buitenstaander opstelt en met de nieuwsgierigheid van een onderzoeker het object van studie in beeld brengt. Bron: Maartje van den Heuvel, 'Zeven-en-negentig visies op Amsterdam', 3. Zowel de

De wens van fotografen eind jaren zestig om met name sociale en politieke thema's vast te leggen en hiervoor financieel gesteund worden, sloot volgens Van Veen heel goed aan bij de wensen van het Stadsarchief. De grote fotocollectie was in historisch en kunsthistorisch oogpunt van groot belang, maar eenzijdig wat betreft samenstelling. Jarenlang was er vanwege ontbrekende financiële middelen (en mogelijk ook vanwege ontbrekend inzicht) weinig gedaan aan het aankopen van hedendaagse kwalitatief hoogstaande fotografie. Het verzamelen van fotografie was niet gestoeld op een traditie. Zo rond 1960 werd er pas een begin gemaakt met het verzamelen van collecties van belangrijke fotografen zoals van Jacob Olie, amateurfotograaf uit de negentiende eeuw en van B.H.W. Berssenbrugge die bekend is om zijn stadsgezichten. Fotografie uit de Nieuwe Zakelijkheid was niet te vinden in de collectie van het Stadsarchief. Het was Wim Vroom, toen conservator van de atlas, die in de jaren zestig begon met het aankopen van werk van hedendaagse fotografen. Hij behandelde foto's op dezelfde manier als prenten en tekeningen (dus als volwaardig artistiek object).¹⁵³ Vroom kocht kleine series hedendaagse fotografie van fotografen als Koen Wessing, Aart Klein, Oscar van Alphen, Dolf Toussaint en Eddy Posthuma de Boer. Daaruit blijkt ook al dat Vroom zag dat de documentaire waarde van deze foto's contextueel werd bepaald door andere beelden uit een serie. Er was van de kant van het Stadsarchief duidelijk een behoefte aan meer verdiepende fotografie: persfotografie alleen was niet voldoende. Het Stadsarchief vond het belangrijk om fotografen financieel te steunen. Dat heeft te maken met het feit dat Wim Vroom in zijn studententijd nauw bevriend was met Oscar van Alphen. Ze hebben samen opties besproken om fotografen meer te kunnen steunen, omdat het voor hen lastig was om reëel betaald te worden voor hun werk. Dit resulteerde in het idee van documentaire foto-opdrachten waarvan de series werden opgenomen in het Stadsarchief.¹⁵⁴

Fotografie van artistieke kwaliteit verzamelen

Zowel Van Veen als Ellen Grabowsky, acquisitiespecialist particuliere archieven en collecties bij het Stadsarchief Amsterdam, hechten veel waarde aan artistieke kwaliteit van fotografie. Bij artistieke kwaliteit gaat het volgens Van Veen om beeldende kwaliteit die zich kan onderscheiden van amateurfotografie. Documentaire foto's dienen een eigen signatuur te hebben. Het vertellen van een verhaal in beeld vergt veel van een fotograaf: intelligentie en de oorspronkelijkheid, de mate waarin de fotograaf zich in een onderwerp verdiept. Als voorbeeld noemt ze het project van Henk Wildschut die voor het Stadsarchief een project doet over afval. Hij werkt samen met een wetenschapsfilosoof. Beide geven elkaar feedback. Hierdoor gaat een fotograaf ook anders naar de werkelijkheid kijken en

benaming Van den Heuvel als Van Veen duiden erop dat een fotograaf de dubbelrol op zich nam van een buitenstaander en participerende onderzoeker.

¹⁵³ Van Veen, 'Amsterdam voordat het voorbij is', 54.

¹⁵⁴ Interview met mw. Anneke van Veen, 28 mei 2015, vraag 1.

brengt hij aspecten in beeld die met het onderwerp te maken hebben waar we ons op het eerste gezicht niet van bewust zijn.¹⁵⁵ Volgens Grabowsky gaat een documentaire fotoserie veel dieper en geeft het een beter beeld van een fenomeen dan losse opnamen. Een fotografische visie op een bepaald fenomeen is van toegevoegde waarde voor het beeld van de stad Amsterdam dat aan de volgende generatie wordt doorgegeven. Willekeurige plaatjes zijn belangrijk. “Maar een fotografische visie op een fenomeen in de stad is natuurlijk wel degelijk iets anders en dat willen wij wel zeker binnen hebben. Dat behoort tot ons acquisitiebeleid.”¹⁵⁶ Weliswaar is artistieke kwaliteit een belangrijk criterium voor het geven van documentaire foto-opdrachten, in eerste instantie wordt het plan van de fotograaf beoordeeld op originaliteit, relevantie, urgentie en haalbaarheid.¹⁵⁷

Documentaire foto-opdrachten volgen enerzijds het collectiebeleid van voor de jaren zestig waarin het geven van opdrachten aan kunstenaars gebruikelijk was en waarin al kwalitatief hoogwaardige fotografie was opgenomen. Tegelijkertijd markeren de opdrachten een vernieuwende aspect in het collectiebeleid, namelijk de erkenning van fotografie als artistiek medium en daarbij het belang van documentaire fotografie. De opdrachten staan in lijn met de kleine collectie documentaire fotografie die Wim Vroom in de jaren zestig had aangelegd.

Bijvangst

Twee bijkomstigheden van de verzamelde fotoseries uit documentaire foto-opdrachten is dat het Stadsarchief hiermee een fotografisch geheugen voor de toekomst aanlegt waarin de ontwikkeling van de documentaire fotografie wordt weerspiegeld. Dat laatste was zeker geen uitgangspunt bij het geven van documentaire foto-opdrachten. Van Veen: “Wij zijn geen fotomuseum, wij schrijven niet de geschiedenis van de fotografie, wij schrijven de geschiedenis van Amsterdam.” Het was immers niet bekend hoe de collectie zich zou ontwikkelen en of dit wel zou gebeuren. Wat betreft onderwerpskeuze, manier van omgaan met het thema en gebruikte technieken en materialen is er een duidelijke ontwikkeling te zien in de documentaire fotoseries door de jaren heen.¹⁵⁸

¹⁵⁵ Interview met mw. Anneke van Veen, 28 mei 2015, vraag 2.

¹⁵⁶ Interview met mw. Ellen Grabowsky, 11 juni 2015, vraag 2.

¹⁵⁷ Interview met mw. Ellen Grabowsky, 11 juni 2015, vraag 1. Wanneer een onderwerp al eerder is gefotografeerd en het nieuwe voorstel weinig nieuws toevoegt, is dat een reden om een voorstel af te wijzen. Afwijzing vindt ook plaats als een voorstel niet is doordacht wat bijvoorbeeld blijkt uit het feit dat iemand zich niet heeft verdiept in de onderwerpen die al behandeld zijn, wat in de beeldbank bekeken kan worden.

Interview met mw. Anneke van Veen, 28 mei 2015, vraag 3.

¹⁵⁸ Interview met mw. Anneke van Veen, 28 mei 2015, vraag 2.

4.2 Hoe documentaire foto-opdrachten zich verhouden tot reguliere acquisitie

Verschillende typen acquisitie dienen elk eigen doel en vullen elkaar aan

Het Stadsarchief maakt onderscheid tussen drie typen acquisitie: actief, passief en door middel van opdrachten. Voor actief en passief verzamelen geldt vooral representativiteit als criterium. Voor opdrachten speelt het representativiteitscriterium geen rol, maar zijn de kwaliteitscriteria van series en artisticeit juist belangrijk. Deze laatste twee aspecten gelden niet als criterium voor reguliere acquisitie, maar geven een (beeld)document wel een meerwaarde.¹⁵⁹ Bij opdrachten kan het zijn dat het Stadsarchief een fenomeen signaleert, maar dat er geen fotograaf is die daar een voorstel over indient. Het kan ook zijn dat een fotograaf wel een voorstel indient, maar dat de kwaliteit van het portfolio laat zien dat de fotograaf niet bij dat onderwerp past. Het Stadsarchief moet dus afwachten wat fotografen doen, maar kan een lacune wel opvullen door middel van actieve of passieve acquisitie.¹⁶⁰

Artistieke en registerende fotocollecties beide belangrijk

Volgens Grabowsky zit het Stadsarchief wat betreft de collectie vrij dicht bij een museum. Vanaf het begin heeft de archiefinstelling de ambitie gehad om een hoogwaardige collectie aan te leggen en aan te vullen. De puur registrerende fotografie en de artistieke fotografie zijn twee verschillende stromingen in de fotografie die naast elkaar bestaan en die naast elkaar verzameld worden.¹⁶¹ Van Veen richtte zich als conservator fotografie in het interview sterk op het belang van artistieke fotografie. “Fotografie is nog iets anders dan monumentenzorg.”¹⁶² Dat is niet verwonderlijk, aangezien zij als eerste benoemde fotoconservator van het Stadsarchief de ‘emancipatie’ van fotografie binnen de instelling (en archiefwezen) bevordert. Van Veen houdt zich nu bezig met het realiseren van tentoonstellingen en publicaties, maar ook met acquisitie (zoals de documentaire foto-opdrachten). Grabowsky benadrukte als acquisitiespecialist daarentegen ook het belang van registrerende fotografie, strevend naar een representatieve collectie waarin volgens haar beide typen fotografie voor nodig zijn.

¹⁵⁹ Interview met mw. Ellen Grabowsky, 11 juni 2015, vraag 2.

¹⁶⁰ Interview met mw. Ellen Grabowsky, 11 juni 2015, vraag 1.

¹⁶¹ Interview met mw. Ellen Grabowsky, 11 juni 2015, vraag 2.

¹⁶² Interview met mw. Anneke van Veen, 28 mei 2015, vraag 2.

Als acquisitiemethode bieden opdrachten diverse voordelen:

- Het aantal visies in de fotocollecties is veel diverser dan wanneer een vaste fotograaf vanuit het Stadsarchief zou fotograferen. Van Veen: “En nogmaals, de ideeën komen uit de fotografen zelf, dus die voelen zelf die urgentie van iets en de betrokkenheid bij iets. Dat is iets totaal anders dan uit hoofde van een functie iets registeren.”¹⁶³
- Voorstellen leveren dingen op die je zelf niet kunt bedenken. Van Veen noemde het voorbeeld van fotograaf Erik Klein-Wolterink die keukens van mensen met diverse culturele achtergronden op een bijzondere manier fotografeerde.¹⁶⁴
- Documentaire foto-opdrachten zijn de belangrijkste manier om series moderne fotografie van goede kwaliteit te verwerven, omdat moderne fotografie op de vrije markt te duur is.¹⁶⁵
- Documentaire foto-opdrachten bieden (startende) fotografen een creatiemogelijkheid en naamsbekendheid, aspecten die het Stadsarchief graag bevordert.

4.3 Opdrachten als een vorm van verzamelen en/of creëren

Zowel Van Veen als Grabowsky benadrukken sterk dat het bij de opdrachten echt gaat om de visie van de fotograaf.¹⁶⁶ Fotografen die een goed voorstel hebben, bepalen hoe de collectie van deze opdrachten eruit ziet. Het Stadsarchief zelf creëert niet, maar faciliteert dat een fotograaf kan creëren en verzamelt vervolgens die serie.¹⁶⁷ Het geven van een opdracht en het faciliteren van fotografen ziet Grabowsky als een creatieve daad. Voor haar is dit niet anders dan wat bij verzamelen gebeurt: iedere daad van selectie is subjectief. Ook al wordt het verzamelen zoveel mogelijk gereguleerd en op een methodische manier uitgevoerd.¹⁶⁸ Van Veen ziet het geven van opdrachten als een manier van verzamelen en hiermee als een creatief proces. Het bijzondere aan verzamelen door middel van documentaire foto-opdrachten is dat er een proces in gang gezet wordt waarbij dingen worden gecreëerd. Terwijl verzamelen juist impliceert dat iets samengebracht wordt wat al wel bestaat. In die zin zijn de opdrachten “een voorschot op de toekomst.” Van Veen ervaart het als heel inspirerend om samen met de commissie deel uit te maken van dat creatieve proces.¹⁶⁹ Volgens

¹⁶³ Interview met mw. Anneke van Veen, 28 mei 2015, vraag 4.

¹⁶⁴ Hij demonteerde de deurtjes van de keukenkastjes en fotografeerde de inhoud van de kastjes vanuit diverse standpunten. De foto's van de inhoud voegde hij weer in het totaalplaatje van de keuken. Zie voor de afbeeldingen: Stadsarchief Amsterdam, 'Beeldbank' <http://beeldbank.amsterdam.nl/beeldbank/indeling/grid?q_searchfield=Klein+Wolterink> Geraadpleegd: 6-7-2015.

¹⁶⁵ Interview met Ellen Grabowsky, 11 juni 2015, vraag 1 en 2.

¹⁶⁶ Interview met mw. Ellen Grabowsky, 11 juni 2015, vraag 2 en: Interview met mw. Anneke van Veen, 28 mei 2015, vraag 2

¹⁶⁷ Interview met mw. Ellen Grabowsky, 11 juni 2015, vraag 4.

¹⁶⁸ Interview met mw. Ellen Grabowsky, 11 juni 2015, vraag 3.

¹⁶⁹ Interview met mw. Anneke van Veen, 28 mei 2015, vraag 5.

Grabowsky en Van Veen zijn zowel de termen verzamelen als creëren van toepassing op documentaire foto-opdrachten. Verzamelen en creëren zijn geen tegenstellingen, maar liggen eerder in elkaars verlengde.

4.4 Conclusie

In de redenen voor het Stadsarchief Amsterdam om documentaire foto-opdrachten te geven liggen het registerend en esthetisch belang in elkaars verlengde. Met een doordachte visie van de fotograaf die bijdraagt aan de esthetische kwaliteit van fotografie worden immers aspecten van het leven in Amsterdam in beeld gebracht. De opdrachten staan in lijn met de verzameltraditie van hoogwaardige kwaliteit, maar markeren tevens de nieuwe richting in het verzamelbeleid van fotografie, namelijk documentaire fotografie. De opdrachten zijn geboren uit een behoefte van het Stadsarchief om dit type verdiepende fotografie te gaan verzamelen en uit de wens van beroepsfotografen om hun eigen visie op de stad in de collectie te vereeuwigen.

Het is bijzonder dat het Stadsarchief Amsterdam fotografen de kans geeft om volledig te bepalen wat in de collectie terecht komt. Het getuigt immers van durf dat het Stadsarchief Amsterdam met elke documentaire fotoserie een risico neemt: een goed voorstel is immers geen garantie dat een serie geslaagd wordt. Hier komt ook de paradox naar voren dat de betrokkenheid van het Stadsarchief bij de opdrachten juist niet betekent dat de instelling een stempel drukt op de documentaire fotoseries. Dit komt vooral door de manier waarop het hele proces van opdrachtgeven is ingekleed: fotografen hebben een grote mate van artistieke vrijheid om de opdracht naar eigen inzicht in te vullen.

Het is zowat uniek te noemen dat er al zolang een samenwerking is tussen het Stadsarchief Amsterdam en het Amsterdams Fonds voor de Kunst om deze opdrachten financieel te steunen. In bepaald opzicht is het een kwestie van middelen dat het Stadsarchief Amsterdam deze opdrachten kan geven, maar ik ben ervan overtuigd dat het Stadsarchief deze opdrachten zo belangrijk vindt, dat deze instelling naar andere financiers had gezocht als het Fonds niet had willen bijspringen. Naar mijn idee dragen de opdrachten bij het Stadsarchief Amsterdam erg bij aan een evenwichtig acquisitiebeleid: de opdrachten als hoogstaande beeldcollectie vullen de actief en passief verzamelde collecties aan waarvan representativiteit een belangrijk criterium is.

Hoofdstuk 5 Documentaire foto-opdrachten bij het Tropenmuseum

De ontwikkeling die het Tropenmuseum doormaakte, weerspiegelt in een zeker opzicht hoe in Nederland werd gedacht over koloniale overheersing. In deze schets illustreer ik dit allereerst met een beschrijving van de ontwikkeling van het Tropenmuseum en de fotocollectie. De achterliggende visie op het geven van deze opdrachten komt aan bod het tweede gedeelte van dit hoofdstuk. Daarin werk ik uit wat de redenen van het Tropenmuseum waren om documentaire foto-opdrachten te geven.

De oorsprong van het Tropenmuseum

Het Koloniaal Museum werd als voorloper van het Tropenmuseum opgericht in 1864. Frederik Willem van Eeden (1829-1901) nam hier het initiatief voor. Hij was secretaris van de Maatschappij ter Bevordering van de Nijverheid. Het doel van deze Maatschappij was het stimuleren van de welvaart in Nederland en de koloniën. In 1871 stelde het Koloniaal Museum de deuren open voor publiek in het Paviljoen Welgelegen in Haarlem. Het Museum was vooral een productenmuseum waarin 'grondstoffen, natuurvoortbrengselen en volksvlijt uit de Nederlandse overzeesche bezittingen en koloniën' werden getoond.¹⁷⁰ De handelsbelangen stonden bij dit museum op de eerste plaats. Het Koloniaal Museum presenteerde zichzelf als een instelling die het wederkerige belang van Nederland en diens koloniën op het oog had. Veel organisaties en particulieren schonken dit museum materiaal zoals producten en foto's: de Nederlands-Indische regering, bestuursambtenaren, de Dienst van het Boswezen, Indische cultuurmaatschappijen en handelsondernemingen.¹⁷¹ Voor het doel van dit betoog laat ik de geschiedenis van het Tropenmuseum in de twintigste eeuw verder rusten. Dit komt deels terug in de geschiedenis van de fotocollectie van dit museum die nu aan de orde komt.

Fotografie verzamelen in de context van het Tropenmuseum

De redenen om fotografie te verzamelen zijn onlosmakelijk verbonden met de hierboven geschetste ontwikkeling van het Tropenmuseum. Al sinds 1872 verzamelde het toenmalige Koloniaal Museum foto's. Deze werden gezien als een heel nuttig middel om de belangrijkste doelstelling te bewerkstelligen, namelijk kennisoverdracht. Foto's werden niet alleen in het museum gepresenteerd, maar ook gebruikt voor boeken, tijdschriften en educatieve series voor het

¹⁷⁰ KIT Tropenmuseum, *Collectienota 2003-2007*, 9.

¹⁷¹ David van Duuren, *125 jaar verzamelen: Tropenmuseum, Koninklijk Instituut voor de Tropen* (Amsterdam 1990) 5, 15.

onderwijs. In 1915 werd de fotocollectie gescheiden van de collectie materiële cultuur en beheerd in een aparte afdeling die viel onder het Algemeen Secretariaat.¹⁷²

Bij het Tropenmuseum en diens voorgangers ging het niet om het verzamelen van fotografie zelf, maar om het neerzetten van een actueel beeld van de koloniën. Volgens Anke Bangma, curator hedendaagse kunst bij dit museum, drukt het woord 'supply' goed uit hoe fotografie verzameld werd. Mensen die fotografie schonken, deden dat omdat ze er belang bij hadden dat de koloniale handel werd bevorderd. Het Tropenmuseum werd dus voorzien van beeldmateriaal en dat is niet 'verzamelen' in de strikte zin van het woord waarbij een museum zelf bepaalt wat binnenkomt. De term verzamelen is ook lastig toe te passen op de jaren zestig tot en met tachtig van de 20^{ste} eeuw. Toen fotografeerde het museum personeel zelf voor collecties.¹⁷³ Dat hield in dat zij voor de nieuwe collecties ook zelf foto's en dia's maakten.¹⁷⁴ De collectie foto's en dia's moesten een actueel tijdsbeeld geven van de materiele cultuur van het dagelijks leven van een regio of cultuur. De collecties en verzameling koloniale fotografie uit Indië verdween hierdoor naar de achtergrond. Het zelf fotograferen voor collecties gaat een stap verder dan het acquireren van wat er al is. In een bepaald opzicht kunnen collecties uit de jaren zestig tot en met tachtig als hedendaags worden beschouwd, omdat ze als doel hadden om de huidige situatie in de koloniën te documenteren. Het hedendaags verzamelen loopt als een rode draad door de geschiedenis van het Tropenmuseum.¹⁷⁵ Wel is de term hedendaags een lastige. Immers, wat voorheen als hedendaags werd verzameld, wordt met het verstrijken van de tijd vanzelf historisch. Dat maakt het ook complex om de collectie op te delen in een historisch en hedendaags gedeelte. Anke Bangma deelt de collectie daarom liever in in maatschappelijke taken en de visie die een dergelijk collectie heel duidelijk kenmerkt. Fotografie heeft nu een andere functie in het museum dan voorheen. Het in kaart brengen en documenteren is niet langer het doel van de fotografie voor het Tropenmuseum.¹⁷⁶

Sinds halverwege de jaren tachtig kwam er herwaardering voor de fotocollectie. In die periode werd de afdeling, die de naam Centraal Bureau Fotodocumentatie had gekregen, organisatorisch onderdeel van het Tropenmuseum. Foto's en films werden gescheiden beheerd vanwege de verschillende beheercondities waaronder ze bewaard moesten worden. In de jaren negentig gaf de directie van het Tropenmuseum deze collectie een museale status. De

¹⁷² KIT Tropenmuseum, *Collectienota 2003-2007*, 44.

¹⁷³ Van Kooten, *Verhalen in licht en bruin*, 126.

¹⁷⁴ Van Duuren, *125 jaar verzamelen*, 6. De collectie vanaf de jaren zestig heeft een heel ander profiel dan de meer historische collectie die dateert van voor de jaren veertig, omdat die eerstgenoemde collectie grotendeels is gecreëerd door museummedewerkers zelf. De status van deze collectie moet nog gedefinieerd worden: heeft deze een A- of B-status, waarbij de A-Categorie de kerncollectie is en de B-categorie de aanvullende collectie, die presentatie- en ensemblewaarde heeft of documentaire waarde heeft. Bron: KIT Tropenmuseum, *Collectienota 2003-2007*, 15-17, 46-47.

¹⁷⁵ KIT Tropenmuseum, *Collectienota 2003-2007*, 10-11 en: Van Duuren, *125 jaar verzamelen*, 7.

¹⁷⁶ Van Kooten, *Verhalen in licht en bruin*, 127.

verbondenheid tussen de collectie objecten enerzijds en foto's en films anderzijds kwam tot uitdrukking in het beleid voor behoud, beheer, documentatie, onderzoek, publicaties en tentoonstellingen.¹⁷⁷

De collectie historische foto's van het Tropemuseum van 1855 tot 1940 omvat ongeveer 220.000 beelden. Heel lange tijd was het beeld belangrijker dan de maker. Dat komt tot uitdrukking in het feit dat foto's op onderwerp werden gerangschikt. De collectie tot de jaren veertig omvat beelden over koloniën als Indonesië, Suriname en ook wel Afrika, het Midden-Oosten en van de Caribische gebieden zoals Jamaica. De foto's over Indonesië geven een beeld van de koloniale samenleving, vanuit de perspectieven van Nederlanders, Indo-Europeanen en de Indonesische elite.¹⁷⁸

Reflecteren door middel van documentaire foto-opdrachten

5.1 Redenen om documentaire foto-opdrachten te geven

In hoofdzaak zijn er drie redenen waarom het Tropemuseum ervoor heeft gekozen om documentaire foto-opdrachten te geven: om de collectie te actualiseren, om aan te sluiten bij een veranderende omgang met het koloniale verleden en om te reflecteren op het medium fotografie. Al deze redenen staan in het teken van een vernieuwde belangstelling voor de historische fotocollectie van het Tropemuseum. De postkoloniale omgang met de collectie houdt in dat het museum aansluit bij de actuele wetenschappelijke en maatschappelijke discussies over het koloniale verleden en hiermee ook de relevantie van de historische collectie aantoont.

Collectie actualiseren

Anke Bangma geeft aan dat het 'onhaalbaar is en misschien ook niet eens de meest wenselijke optie zou zijn' om historische fotocollectie aan te vullen met beelden uit de periode van de jaren veertig tot nu. Dit is niet haalbaar, omdat het materiaal hiervoor niet voor handen is. In plaats daarvan wil Bangma juist dat er met een 'afstandelijke en kritische blik' naar die historische fotocollectie wordt gekeken. Hiervoor zijn documentaire foto-opdrachten heel geschikt. Met deze foto-opdrachten kan het Tropemuseum samen met de fotograaf of kunstenaar het onderwerp van een opdracht zo inkleden dat daarmee een groot deel van de collectie in een ander perspectief komt te staan.¹⁷⁹ Een

¹⁷⁷ KIT Tropemuseum, *Collectienota 2003-2007*, 44-45.

¹⁷⁸ Interview met mw. Anke Bangma, 11 mei 2015, vraag 1.

¹⁷⁹ Interview met mw. Anke Bangma, 11 mei 2015, vraag 1.

opdracht is geslaagd als er daadwerkelijk een zinvolle link gelegd kan worden met de historische collectie en er iets in beweging gebracht kan worden.¹⁸⁰ Recente fotografie die is aangekocht, van bijvoorbeeld Aniek Steketee, Sammy Balaji en Osama Esid, geeft een hedendaagse visie op het verleden en maakt hiermee het onderscheid tussen verleden en eigentijds onnodig en ook onwerkbaar. Eigentijdse opdrachten en aankopen kunnen een brug slaan naar de historische fotocollectie, een collectie die op afstand is komen te staan en een wereldbeeld vertegenwoordigt dat we vandaag niet meer delen, maar dat de wereld waarin we vandaag leven wel heeft gevormd.¹⁸¹

Volgens Bangma zou de historische fotocollectie tekort gedaan worden als de foto's de classificatie 'koloniale fotografie' zouden krijgen en alleen zouden gaan over een voorbije wereld. Historische beelden kunnen helpen om vraagstukken uit het heden beter te begrijpen, omdat de wortels ervan in de historische fotocollectie zijn terug te vinden. Ook kunnen gebeurtenissen in het heden de historische beelden actueel maken. De documentaire foto-opdracht aan Aniek Steketee heeft dat laatste als doel: een hedendaags fenomeen wordt ingezet om de historische foto-collectie te actualiseren.¹⁸² Het Tropenmuseum koos specifiek voor Anouk, omdat haar manier van fotograferen erg goed past bij het thema. De fotoserie van Aniek lijkt volgens Bangma soms te balanceren op de grens van de externe werkelijkheid en de innerlijke wereld van herinnering en fantasie. Daarbij was het voor het Tropenmuseum ook interessant dat Aniek samenwerkt met journalist Arnold Bruggen. Hij heeft de verhalen beschreven van de mensen die zij hebben gesproken. Door deze combinatie van foto's en verhalen hebben Aniek en Arnold verbeeld en verwoord hoe mensen vandaag de dag in Indonesië het koloniale verleden beleven. Daarmee presenteren zij niet alleen beelden die verrassend zijn voor een Nederlands publiek, maar stellen zij een nieuw beeld tegenover de historische canon in Indonesië, waarin vooral de machtige koninkrijken uit het verleden als inspiratiebron voor de onafhankelijke Republiek Indonesië een prominente plaats hebben gekregen.¹⁸³

Om actualisering een permanente plaats in de collectie te geven, is het nodig dat er verder wordt gegaan dan tijdelijke projecten. Daarom zijn aankopen (die ook een opdracht kunnen zijn) essentieel om daarmee de verandering in het denken over koloniale geschiedenis een blijvende plaats in de collectie te geven.¹⁸⁴

¹⁸⁰ Interview met mw. Anke Bangma, 11 mei 2015, vraag 8.

¹⁸¹ Interview met mw. Anke Bangma, 11 mei 2015, vraag 11.

¹⁸² In diverse steden in Indonesië organiseren mensen koloniale verkleedpartijen, rollenspellen en parades waarbij ze zich verkleeden in kostuums die terug doen denken aan de koloniale tijd. Ook worden er erfgoedwandelingen gemaakt langs koloniale gebouwen. Het Tropenmuseum vroeg Anouk om onderzoek te doen naar de motivatie van mensen om dit te doen. Zij fotografeerde en interviewde mensen die zich verkleedden in koloniale kostuums en plekken in Indonesië die verbonden zijn met dramatische episodes uit de koloniale geschiedenis.

¹⁸³ Anke Bangma, *Speech Foto-opdracht Aniek Steketee*, 1-2.

¹⁸⁴ Interview met mw. Anke Bangma, 11 mei 2015, vraag 5.

Andere omgang met het koloniale verleden

De omgang met het verleden is aan verandering onderhevig en verdient dus ook een blijvende plek in de collectie te krijgen. Bij die veranderende omgang is er een verschuiving zichtbaar van: 'wat is er gebeurd?' en 'wat is waar?' naar 'wat betekent het voor mensen?' Die verschuiving kan heel goed tastbaar gemaakt worden met documentaire foto-opdrachten die inzicht kunnen geven in de manieren waarop verschillende groepen en generaties vandaag de dag met het verleden omgaan, zonder daar een waardeoordeel daarover uit te spreken.¹⁸⁵

Een dergelijke omgang met het verleden heeft te maken met de erkenning dat er niet één geschiedenis is, maar dat er allerlei groepen zijn die een bepaalde relatie met het verleden aangaan en daar belang aan hechten. Soms kunnen die belangen tegenstrijdig zijn, maar ze hebben allemaal een bestaansrecht. Volgens Bangma kan een dergelijke omgang met het verleden laten zien dat geschiedenissen gedeeld zijn: dat die belevingen elkaar raken en iets gemeenschappelijks met elkaar hebben. In dit opzicht passen documentaire foto-opdrachten goed bij de ambitie van het Nationaal Museum van Wereldculturen om burgerschap te bevorderen.¹⁸⁶ Een dergelijke omgang met het verleden laat zien wat actualisering inhoudt: het besef dat geschiedenis meerstemmig is. Dat gaat veel verder dan het uitbreiden van een historische collectie met foto's van de actuele situatie.¹⁸⁷

Reflectie op het medium fotografie

Een andere reden om voor documentaire foto-opdrachten te kiezen, is omdat deze opdrachten een reflectie kunnen geven op fotografie als medium. De wetenschappelijk studie naar mediageschiedenis en de rol van fotografie daarbinnen heeft zich de laatste decennia sterk ontwikkeld. Daarbij is het bewustzijn opgekomen dat fotografie onderdeel is van een visuele cultuur die sinds de tweede helft van de negentiende eeuw een steeds grotere impact op de wereld heeft gehad. Dit heeft tot gevolg dat historische fotocollecties in een ander licht wordt bekeken: wat hebben deze beelden bewerkstelligd, hoe zijn ze verspreid en welke invloed hebben ze gehad? Dit betekent voor Bangma dat een fotocollectie dient te bestaan uit beelden 'die als foto betekenisvol

¹⁸⁵ Interview met mw. Anke Bangma, 11 mei 2015, vraag 1. Bangma legt uit dat Aniek Steketee diverse mensen met koloniale kostuums heeft gefotografeerd en ook beelden heeft gemaakt van plaatsen die een grote betekenis hebben vervuld in de koloniale periode, plaatsen waar een 'onverwerkt verleden' voor mensen voelbaar was. Al die herinneringen heeft Aniek naast elkaar in beeld gebracht, zonder de ene herinnering boven de andere te verheffen

¹⁸⁶ Interview met mw. Anke Bangma, 11 mei 2015, vraag 7.

¹⁸⁷ Interview met mw. Anke Bangma, 11 mei 2015, vraag 11.

zijn, die deel zijn van fotografische praktijken'. Daarvoor is het belangrijk dat de foto's door professionele fotografen worden gemaakt die bij het fotograferen op dergelijke vragen reflecteren.¹⁸⁸

5.2 Hoe documentaire foto-opdrachten zich als manier van verzamelen verhouden tot traditionele acquisitie

Bij het Tropenmuseum zijn documentaire foto-opdrachten één van de vormen waarop dit museum verzamelt voor de fotografiecollectie. Deze collectie wordt namelijk op drie manieren actueel gehouden: door middel van documentaire foto-opdrachten, eigentijdse aankopen en het faciliteren van kunstenaars en fotografen om de collectie te gebruiken voor een nieuw kunstwerk of nieuwe collectie.¹⁸⁹

Documentaire foto-opdrachten bieden als verzamelmethode nieuwe mogelijkheden om te kunnen verzamelen in de 21^{ste} eeuw. Documentaire foto-opdrachten vormen immers een contrast met de manieren waarop tot de jaren tachtig van de 20^{ste} eeuw werd verzameld en die nu niet meer haalbaar zijn vanwege ethische en praktische redenen (voor dat laatste: is het namelijk nog wel mogelijk om het materiaal te verkrijgen dat nodig is om dat grote gat van ruim zeventig jaar in de fotocollectie op te vullen?) Instellingen kunnen niet meer die positie innemen waarbij ze zichzelf als het ware materiaal toe-eigenen. Dat komt onder meer doordat er wereldwijd instellingen zijn die prestigieuze collecties willen aanleggen rondom hun eigen culturele erfgoed. Die plek kan een museum in Europa zichzelf niet meer toe-eigenen. Veeleer is het van belang om met andere verzamelinstituten samen te werken.¹⁹⁰

Daarnaast creëren hedendaagse opdrachten een mogelijkheid voor een maker om nieuw werk te maken. Het geven van opdrachten past binnen de strategie voor het financieren van het cultuurbeleid. Zo wil het Mondriaanfonds vooral opdrachten ondersteunen, omdat daarmee kunstenaars geholpen zijn. Zij zijn immers afhankelijk van afnemers. Wanneer een opdracht wordt gefinancierd, betekent dit dat hun werk zal worden gekocht. Een opdracht is ook een gelegenheid voor een museum om in gesprek te gaan met een kunstenaar over de visie op de historische collectie.¹⁹¹ Dit staat in contrast met het materiaal wat conservatoren maakten waaraan geen visie op fotograferen ten grondslag lag en dat niet als doel had om de bestaande collectie in een nieuw perspectief te plaatsen.

¹⁸⁸ Interview met mw. Anke Bangma, 11 mei 2015, vraag 7. Een invloedrijk boek voor Bangma is: *Photography's other histories* (Christopher Pinney and Nicolas Peterson ed.).

¹⁸⁹ Interview met mw. Anke Bangma, 11 mei 2015, vraag 1 en 2.

¹⁹⁰ Interview met mw. Anke Bangma, 11 mei 2015, vraag 11.

¹⁹¹ Interview met mw. Anke Bangma, 11 mei 2015, vraag 10.

5.3 Opdrachten als een vorm van verzamelen en/of creëren

Voor Bangma staan opdrachten aan de kant van creëren, omdat een museum de dialoog aangaat met de maker en soms ook met de mensen waardoor deze geïnspireerd is. In die dialoog kunnen nieuwe manieren van kijken en denken gecreëerd worden. Dat is een actievere betrokkenheid bij het aanvullen van de collectie dan aankopen wat al bestaat. Bij opdrachten wordt er een gelegenheid voor de maker gecreëerd die de vrijheid krijgt om daar een eigen invulling te geven. Het museum is dan onderdeel van het creatieve proces en kan meesturen in het wordingsproces van een collectie, maar bepaalt niet wat het resultaat is.¹⁹²

Documentaire foto-opdrachten staan als creatieve betrokkenheid bij het aanleggen van een collectie niet tegenover verzamelen. Want verzamelen is in zichzelf ook een creatief proces: het museum zoekt selectief naar zaken die een vruchtbare link hebben met de historische collectie en 'die iets in beweging kunnen brengen'.¹⁹³

Het onderscheid tussen verzamelen en creëren blijkt niet toepasbaar te zijn op documentaire foto-opdrachten bij het Tropenmuseum, omdat beide termen elkaar niet uitsluiten. In verzamelen ligt creatie besloten. Op twee niveaus krijgt die creativiteit bij documentaire foto-opdrachten bij het Tropenmuseum gestalte. Allereerst in het bepalen van het onderwerp van de nieuwe collectie, waarbij het Tropenmuseum onderzoekt welk onderwerp nieuw licht op de historische fotocollectie kan werpen. Ten tweede houdt die creativiteit in dat het museum in dialoog gaat met de maker van de collectie over de invulling van de opdracht.

5.4 Conclusie

Documentaire foto-opdrachten getuigen van een maatschappelijke en wetenschappelijke oriëntatie van het Tropenmuseum. Debatten rondom de koloniale geschiedenis en mediageschiedenis van fotografie worden met documentaire foto-opdrachten onderdeel van het verzamelbeleid en hiermee ook relevant gemaakt voor een groter publiek. Het esthetische en artistieke belang van de opdrachten gaat hand in hand met de documentaire waarde ervan. Met opdrachten kan recht gedaan worden aan de verschillende manieren waarop nu met het koloniale verleden wordt omgegaan. Documentaire foto-opdrachten passen dan ook goed binnen de burgerschapsagenda van het overkoepelende Museum van Wereldculturen.

Documentaire foto-opdrachten zijn ook om meer praktische redenen belangrijk voor het Tropenmuseum: als manier om op een ethische manier te verzamelen en om aan te sluiten bij de

¹⁹² Interview met mw. Anke Bangma, 11 mei 2015, vraag 8 en 10.

¹⁹³ Interview met mw. Anke Bangma, 11 mei 2015, vraag 8.

wijze waarop kunstenaars worden gefinancierd. Fotografen die een opdracht krijgen, gaan met hun visie en artistieke de dialoog aan met de historische collectie. Hierdoor kan een kleine aanvulling de historische fotocollectie in een ander perspectief plaatsen en zo een groot effect teweegbrengen.

Dat documentaire foto-opdrachten bij het Tropenmuseum fungeren om op een eigentijdse manier om te gaan met de historische collectie, is een insteek die ook voor archiefinstellingen interessant is. De fotoserie van Anoeek Steketee laat zien dat beelden van huidige fenomenen recht kunnen doen aan verschillende visies op de historische werkelijkheid. De onderzoekscomponent die inherent was aan deze documentaire fotoserie is belangrijk, omdat dit ervoor zorgt dat beelden betekenisvol en veelzeggend zijn.

Conclusie

Aan het eind van mijn scriptie gekomen, geef ik antwoord op de hoofdvraag van dit onderzoek is: wat zijn sinds 1972 de redenen voor het Stadsarchief en Tropenmuseum in Amsterdam en het Stadsarchief Rotterdam om collecties te vormen door middel van documentaire foto-opdrachten?

De traditie van verzamelen is belangrijk om opdrachten te kunnen duiden

Uit mijn onderzoek blijkt dat de redenen voor het geven van documentaire foto-opdrachten nauw samenhangen met de collecties die de instellingen in het verleden verzamelden en de hierbij gehanteerde acquisitiemethoden. De opdrachten krijgen bij de instelling een unieke invulling. Dat heeft te maken met de manier waarop de opdrachten zich verhouden tot het verzamelbeleid en de acquisitietraditie van de instelling. Bij het Tropenmuseum zijn de opdrachten vooral een verandering in het soort collecties dat wordt verzameld en de daarbij horende acquisitiemethode. Dat is niet verwonderlijk, omdat de dekolonisatie van Indië een grote breuk was met het voorgaande koloniale tijdperk en ook de omgang met de koloniale geschiedenis de laatste zestig jaar aan grote veranderingen onderhevig was. Opdrachten zijn noodzakelijk voor een ethische invulling van de collectie-uitbreiding en maken deel uit van de reguliere acquisitie. Het Tropenmuseum heeft in het verzamelbeleid een maatschappelijk en wetenschappelijk oriëntatie en wil aansluiten bij onderzoek naar de mediageschiedenis van fotografie, de (wetenschappelijke) discussies over het koloniale verleden en zoekt naar manieren om het publiek met andere ogen naar de historische collectie te laten kijken. Op deze manier wil het Tropenmuseum de eigen maatschappelijke relevantie van de collectie en het onderzoek hiernaar steviger positioneren.

Bij beide stadsarchieven markeren de documentaire foto-opdrachten vooral continuïteit in de verzameltraditie en acquisitiemethode. Anders dan bij het Tropenmuseum vertoont de geschiedenis van het geografische gebied waarover de archiefinstellingen bronnen verzamelen niet zulke drastische breuken als bij het Tropenmuseum. Daarnaast is de taak om bronnen te verzamelen over de stad niet wezenlijk veranderd bij beide archiefinstellingen. Voor het Stadsarchief Amsterdam staan de opdrachten in de lijn van het geven van opdrachten aan kunstenaars en het aankopen van hedendaagse documentaire fotografie door Wim Vroom. De collectie-Vroom stond los van de registrerende fotografie en in navolging hiervan vormen ook de opdrachten een aparte collectie waarvan niet het Stadsarchief de inhoud bepaalt. Voor het Stadsarchief Amsterdam kwam de impuls om de fotocollectie te actualiseren enerzijds van de generatie documentaire (GKf)fotografen. Anderzijds zag het Stadsarchief Amsterdam ook zelf de noodzaak in van de aankoop hedendaagse fotografie.

Bij het Stadsarchief Rotterdam staan de opdrachten aan amateurfotografen in lijn met gedachte dat de collectie fotografie van zowel beroeps- als amateurfotografen bevat met onderwerpen die registrerend/topografisch van aard zijn, alsook het interne leven van mensen in de stad documenteren. Alle onderdelen van acquisitie zijn gericht op het vormen van een representatieve collectie, dus ook de opdrachten staan in dit teken. Bij het Stadsarchief Rotterdam was er niet zozeer sprake van een impuls van buitenaf om opdrachten te geven: deze staan vooral ten doel om op strategische manier collectie uit te breiden en maatschappelijke positie te versterken. De opdrachten staan dan ook meer in het teken van een doorgaand actualiseren van de fotocollectie, waarbij een artistieke visie geen directe vereiste is. Hoewel beide stadsarchieven een vergelijkbare verzamelgeschiedenis en opbouw van de archiefcollectie hebben, dienen de documentaire foto-opdrachten een ander doel binnen de algehele archiefcollectie. Dat wordt veroorzaakt door het feit dat het Stadsarchief Amsterdam wel duidelijk differentieert in de fotocollectie tussen registrerende en meer artistieke fotografie en het Stadsarchief Rotterdam niet.

'Documentair' heeft verschillende betekenissen

Het actualiseren van de beeldcollectie vullen de drie verzamelinstituten anders in. Hierdoor verschilt bij elk van deze instellingen de verhouding tussen het esthetisch en registerend belang van de opdrachten. Het adjectief 'documentair' heeft dus voor alle drie verzamelinstituten een andere invulling. Voor het Tropenmuseum en Stadsarchief Amsterdam staat 'documentair' voor een doorwrocht verhaal dat de fotograaf heeft vertaald in beelden van hoge artistieke en esthetische kwaliteit. Dat beide instellingen een conservator hebben aangesteld om invulling te geven aan de onderzoeks- en publiekstaak, gerelateerd aan de fotocollectie, getuigt ervan dat de instellingen veel belang hechten aan artistieke fotografie. Daarbij stimuleert het Tropenmuseum sterker dan beide stadsarchieven dat het publiek inhoudelijk reflecteert op de collectie en het koloniale verleden. Het museum kleedt op die manier de maatschappelijke relevantie veel inhoudelijker in dan beide stadsarchieven doen. Bij het Stadsarchief Rotterdam krijgt 'documentair' vooral de lading van registrerende beelden van goede kwaliteit die aspecten van de publieke sfeer (zoals gebeurtenissen, topografie, mensen) en het interne leven van Rotterdammers vastleggen. Het geven van documentaire foto-opdrachten is vooral gericht op het algemeen gebruik van de collectie door het publiek en het vergroten van het bereik van de instelling onder de inwoners van Rotterdam (en omgeving).

Oprachten bieden (unieke) mogelijkheden voor acquisitie

Het geven van documentaire foto-opdrachten biedt de drie verzamelinstituten diverse acquisitiemogelijkheden die met reguliere acquisitie niet of minder goed mogelijk zijn. Door te werken met opdrachten als verzamelmethode kan het Tropenmuseum met een relatief kleine aanvulling de historische beeldcollectie in een ander perspectief plaatsen. Zowel het Tropenmuseum als het Stadsarchief Amsterdam willen met de opdrachten beroepskunstenaars en –fotografen een creatiemogelijkheid bieden. Ook geven opdrachten meer (financiële) mogelijkheden om toch hoogwaardige fotografie te kunnen verzamelen dan wanneer het aangekocht zou moeten worden. Dit laatste geldt ook voor het Stadsarchief Rotterdam. Voor deze instelling biedt het geven van documentaire foto-opdrachten aan amateurfotografen nog andere mogelijkheden: auteursrechten kunnen meteen goed geregeld worden en de archiefinstelling kan een relatie opbouwen met de amateurfotografen. Het Stadsarchief Rotterdam hecht minder belang aan de onderzoekscomponent van de documentaire fotoseries en het belang van esthetiek dan het Tropenmuseum en het Stadsarchief Amsterdam. Het werken met inhoudelijke voorstellen voor een opdracht zoals ook het Stadsarchief Amsterdam doet, is zeker een aanbeveling. Hiermee wordt amateurfotografen bij voorhand al gevraagd om met een gedegen plan te komen voor een fotoserie.

Documentaire foto-opdrachten bieden ook een mooie kans om duidelijk inzicht te geven in het proces van collectievorming. Immers, juist bij documentaire fotoseries kunnen de intenties van zowel de instelling als fotograaf inzichtelijk gemaakt worden om de documentaire fotoserie te vormen. Op dit vlak zou het Stadsarchief Amsterdam nog een slag kunnen maken door het inhoudelijke voorstel van de fotografen bij de fotoserie te ontsluiten (vergelijkbaar zoals het Tropenmuseum de fotoserie van Aniek Steketee heeft ontsloten in de beeldbank). Wanneer het Stadsarchief Rotterdam de gemaakte series gaat ontsluiten in de toekomst, is dit zeker een aandachtspunt. Achtergrondinformatie over de fotograaf, diens opleiding en stijl en een beschrijving van het voorstel van de serie zijn onmisbaar voor het ontsluiten van de fotoserie en geven de foto's meer zeggingskracht.

De toekomst in beeld

Gezien de teruggang van het aantal interne fotografen bij archiefinstellingen en het aantal verstrekte opdrachten lijkt fotografie minder belangrijk te worden. Met het verminderen of wegvallen van deze toestroom van foto's valt de directe betrokkenheid van archivariissen bij het vormen van fotocollecties weg. Wel moeten archiefinstellingen nu zelf op zoek naar foto's door middel van passieve of actieve acquisitie. Ook met deze vormen van verzamelen oefenen archivariissen invloed uit op de collectie door de keuzes die ze maken, zo gaven bijna alle geïnterviewden expliciet aan. Voor hen ligt creatie in verzamelen besloten. Het stempel dat een archivaris op de collectie drukt bij

het geven van een gerichte documentaire foto-opdracht, is voor Robijn reden om geen opdrachten te geven, maar juist te verzamelen uit wat bestaat. Hij vooronderstelt dat mensen vandaag alles documenteren wat belangrijk is. Om te achterhalen of dit werkelijk zo is, is het van belang om te weten hoe mensen hun leven documenteren en welke informatie dat oplevert. Vandaar uit kan bekeken worden welke zaken in mindere mate of zelfs niet gedocumenteerd worden. Hiervoor zou een platform-aanpak passend zijn zoals Robijn die voor zich ziet. In een tijd waarin een overvloed aan beelden beschikbaar is, kan het nuttig zijn om te kijken naar fotografische praktijken, ofwel: de verschillende functies die foto's van nu hebben. Wanneer archivariissen begrijpen op welke manieren mensen zich vandaag documenteren, kunnen ze kijken met welk type beelden hun eigen collecties aangevuld kunnen worden. Hierbij dienen wel kritische vragen gesteld te worden: gaat het vooral om het aanvullen van de historische collectie met recente beelden (Stadsarchief Rotterdam), om kritische aanvullingen (Tropenmuseum) of fotoseries over de stad met een duidelijke visie (Stadsarchief Amsterdam)? Een heel wezenlijke vraag bij verzamelen is dus: hoe kunnen instellingen hun collectie aanvullen, en wat houdt aanvullen in? Voor het beantwoorden van deze vraag is het wel nodig dat verzamelinstituten reflecteren op het belang van fotografie en de mogelijke rol van documentaire foto-opdrachten hierbij.

Documentaire foto-opdrachten kunnen verschillend ingekleed worden. Gerichte opdrachten volgen eigenlijk het voorbeeld van de aanpak van Helen Samuels en spelen vooral een rol bij het opvullen van lacunes in de collectie. Deze vorm beoogt een vanuit de instelling gestuurde representativiteit van de collectie. De andere vorm is om de ander zo vrij mogelijk te laten bij het documenteren, waarvan de opdrachten bij het Stadsarchief Amsterdam een goed voorbeeld zijn. Met een dergelijk invulling van de opdracht kan een instelling juist de eigen invloed op de collectievorming verkleinen. Voor beide typen opdrachten is het essentieel dat er een duidelijke onderzoekscomponent aanwezig is en dat inzichtelijk wordt gemaakt welke invulling de instelling en fotograaf aan de opdracht hebben gegeven. Het debat in het archiefwezen over systematisch documenteren is volop gaande, getuige discussies over waarderingsinstrumenten zoals trend- en hotspotanalyses. Hopelijk stimuleert deze scriptie een verdere doordenking van de rol van documentaire foto-opdrachten bij het documenteren van maatschappelijke aspecten in de 21^{ste} eeuw.

Literatuur

Publicaties

Albada, J.N.T. van en J.A.M.Y. Bos-Rops, 'Educatie en public relations. 'De derde taak' op weg naar erkenning?', in: P. Brood ed., *Voor burger en bestuur. Twintig jaar Nederlands archiefwezen* (Hilversum 1988) 222-238.

Almanak van het Nederlands Archiefwezen 2014-2015 (Arnhem 2014-2015).

Alphen, Oscar van, 'Kunst en document/Kunst als document', in: Oscar van Alphen en Hripsimé Visser ed., *Een woord voor het beeld* (Amsterdam 1989) 15-39.

Ashworth, G.J., 'Heritage and the consumption of place', in: Rob van der Laarse ed. *Bezeten van vroeger. Erfgoed, identiteit en musealisering* (Amsterdam 2005) 193-206.

Auteur onbekend, 'Aanwinsten van de archiefverzameling in 1938', *Rotterdams jaarboekje* 7: 4 (1939) 71-75.

Auteur onbekend, 'Aanwinsten van de archiefverzamelingen 1943-1945', *Rotterdams jaarboekje* 5:4 (1946) 101-105.

Baart de la Faille, R.D., 'Bespreking van de *Topografische prenten en teekeningen*, beschreven door Dr. W. S. Unger (Middelburg 1940)', *Nederlandsch Archiefblad* 1945 (1-4-1941) 96-103.

Bakker, B., 'Amsterdamse atlassen. Kunstenaars en verzamelaars', *Ons Amsterdam. Gemeentelijk maandblad voor Heemkennis* 30:10 (oktober 1978) 290-298.

Bakker, B., 'Wat is een topografisch-historische atlas?', *Nederlandsch Archiefblad* 78 (1-12-1974) 261-263.

Beer, Evelyn, Boudewijn Bakker en Dedalo Carasso ed., *Foto's voor de stad. Amsterdamse documentaire foto-opdrachten 1971-1976* (Amsterdam 1977).

Boer, Pim den, 'Geschiedenis, herinnering en 'lieux de mémoire'', in: Rob van der Laarse ed., *Bezeten van vroeger. Erfgoed, identiteit en musealisering* (Amsterdam 2005) 40-58.

Booij, E.P. de, 'Documentatiecentra, private archieven en het historisch motief', *Nederlandsch Archiefblad* 78 (1974) 309-318.

Boom, Mattie, 'De fotocollectie 'Nederland'. Meer geluk dan wijsheid', in: Bianca Stigter e. a., *Stilstaande beelden. Ondergang en opkomst van de fotografie* (Amsterdam 1995) 13-31.

Boom, Mattie en Michael Gibbs, *Foto's in omslag: het Nederlandse documentaire fotoboek na 1945* (Amsterdam 1989).

Byvanck, Valentijn, 'De puzzel en het netwerk', in: Richard Hermans e.a., *Voor de Eeuwigheid? Over collectiebeleid in Nederland* (Rotterdam 2008) 18-25.

Cook, Terry, 'We are what we keep, we keep what we are', *Journal of the society of Archivists* 32:2 (2011) 173-189.

Cook, Terry and Joan M. Schwartz, 'Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory', *Archival Science* 2 (2002) 1–19.

Cook, Terry and Joan M. Schwartz, 'Archives, Records, and Power: From (Postmodern) Theory to (Archival) Performance', *Archival Science* 2 (2002) 171-185.

Cox, Richard J., 'Making the records speak: Archival appraisal, memory, preservation, and collecting', *American Archivist*, Vol. 64, no.2 (Fall-Winter 2001) 394-404.

Crane, Susan A., *Collecting and Historical Consciousness in Early Nineteenth-Century Germany* (Ithaca and London 2000).

Dearstyne, Bruce W., *The Archival Enterprise: Modern Archival Principles, Practices, and Techniques*, (Chicago 1992) <<http://www2.archivists.org/glossary/terms/r/record>> Geraadpleegd: 28-4-2015.

Duuren, David van, *125 jaar verzamelen: Tropenmuseum, Koninklijk Instituut voor de Tropen* (Amsterdam 1990).

Free, Tessa, 'De teruggang van documentaire foto-opdrachten bij archiefinstellingen', *Archievenblad* 117:3 (2013) 24-25.

Fuhri Snethlage, Henriette en Emmy Ferbeek, *Tekenen voor Amsterdam. Een nieuwe opzet voor de Commissie voor de Tekeningen* (Amsterdam april 2014)
<https://stadsarchief.amsterdam.nl/actueel/nieuws/nieuwsarchief/oud_nieuws_2014/kwartaal_2-2014/me_tekeningencommissienieuwestijl_10.pdf+&cd=1&hl=nl&ct=clnk&gl=nl> Geraadpleegd: 7-7-2015.

Gierstberg, Frits, 'De kunst van het beschrijven voorbij. Ontwikkelingen in de documentaire fotografie', in: Bianca Stigter e.a., *Stilstaande beelden. Ondergang en opkomst van de fotografie* (Amsterdam 1995) 176-198.

Gierstberg, F.J.P., *Documentaire fotografie in het tijdperk van de beeldcultuur* (ERMeCC - Erasmus Research Centre for Media, Communication and Culture 2007) 10 <<http://repub.eur.nl/pub/10382/>> Geraadpleegd: 17-6-2015.

Gierstbergen, Wilma van, 'De collecties van de Topografisch-historische Atlas van het Gemeentearchief Rotterdam (GAR)', *RKDBulletin*, bulletin van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (Den Haag december 2005) 27-47
<<http://members.home.nl/ecpberge/rotterdam.pdf>> Geraadpleegd: 24-6-2015.

Grijzenhout, Frans, 'Inleiding', in: Frans Grijzenhout ed., *Erfgoed. De geschiedenis van een begrip* (Amsterdam 2007) 1-20.

Groot, A.D. de, *Methodologie. Grondslagen van onderzoek en denken in de gedragswetenschappen* (Assen 1994) 323-324
<http://www.dbnl.org/tekst/groo004meth01_01/groo004meth01_01_0030.php> Geraadpleegd: 12-2-2015.

Haagen, Yvonne van, *Oral history en archieven: een (on)mogelijke combinatie? Een onderzoek naar de relatie tussen oral history en (vijf) archiefinstellingen* (Amsterdam 2009).

- Hart, Caroline de, *Een kwestie van kiezen. Acquisitieplannen en profielen in het Nederlandse archiefwezen*. Afstudeeropdracht voor de opleiding Informatie en Media/Archivistiek B (2012).
- Hazewinkel, H.C., 'Topografische documentatie', *Nederlandsch Archievenblad* 61 (1-6-1957) 93-104.
- Hermes, Maria, 'Archieven zouden het vastleggen van de geschiedenis aan professionals over moeten laten', *Archievenblad* 118:7 (2014) 26.
- Hermes, Maria, 'De levende fotocollectie en opdrachtfotografie', *Archievenblad* 119:2 (2015) 20-23.
- Heuvel, Maartje van den, 'Zeven-en-negentig visies op Amsterdam', in: Maartje van den Heuvel en Anneke van Veen ed., *Foto's voor de stad 72-91. Amsterdamse Documentaire Foto-Opdrachten 1972-1991* (Amsterdam 1992).
- Horsman, Peter, 'Engelstalige archieftermen in het Nederlands verklaard', in: Peter Horsman, Eric Ketelaar en Theo Thomassen ed., *Paradigma. Naar een nieuw paradigma in de archivistiek* (Den Haag 1999) 231-242.
- Jacobs, Edwin, 'Ik wil geloven', in: Richard Hermans e.a., *Voor de eeuwigheid? Over collectiebeleid in Nederland* (Rotterdam 2008) 78-87.
- Kersbergen, A.C., 'Bespreking van F.G. Wallers Biographisch Woordenboek van Noord-Nederlandsche graveurs ('s-Gravenhage 1938)', *Nederlandsch Archievenblad* 43 (1-5-1939) 115.
- Kersbergen, A.C., 'De lof van de gruwelkamer', *Nederlandsch Archievenblad* 1945 (1-8-1941) 147-152.
- KIT Tropenmuseum, *Collectienota 2003-2007. Erfgoed en toekomst; een werkdocument* (Amsterdam 2003).
- Kooten, Roxanne van, *Verhalen in licht en bruin. Een onderzoek naar de fotografielcollecties van het Rijksmuseum, Tropenmuseum en Joods Historisch Museum*. Master Erfgoedstudies UvA (Amsterdam 2013)
- Kraus, Rosalind, 'Photography's discursive spaces: landscape/view', *Art Journal* 42: 4 (Winter 1982) 311-319.
- Laarse, Rob van der, 'Erfgoed en de constructie van vroeger', in: Rob van der Laarse ed., *Bezeten van vroeger. Erfgoed, identiteit en musealisering* (Amsterdam 2005) 1-28.
- Leerssen, Joep, *The cultivation of culture. Towards a Definition of Romantic Nationalism in Europe* (Amsterdam 2005).
- Leezenberg, Michiel en Gerard de Vries, *Wetenschapsfilosofie voor geesteswetenschappen* (Amsterdam 2001).
- Leijerzapf, Ingeborg, 'Photography in the Netherlands: characteristics, developments and infrastructure', in: Ingeborg Leijerzapf ed., *Roots + Turns: 20th Century Photography in the Netherlands* (Den Haag 1988) 7-10.
- Lowenthal, David, 'Heritage and history. Rivals and partners in Europe', in: Rob van der Laarse ed., *Bezeten van vroeger. Erfgoed, identiteit en musealisering* (Amsterdam 2005) 29-39.

Lugon, Olivier, 'Documentaire': gezag en meerduidigheid', in: Frits Gierstberg e.a., *Documentaire nu! Hedendaagse strategieën in fotografie, film en beeldende kunst* (Rotterdam 2010) 32-42.

Meijer van Mensch, Léontine en Peter van Mensch, 'From disciplinary control to co-creation', in: Susanna Pettersson, Monika Hagedorn-Saupe, Teijamari Jyrkkiö, Astrid Weij ed., *Encouraging collection mobility. A way forward for museums in Europe* (Helsinki 2010) 33-53.

<http://www.lending-for-europe.eu/fileadmin/CM/public/handbook/Encouraging_Collections_Mobility_A4.pdf>
Geraadpleegd: 29-4-2015.

Mensch, Peter van, *Syllabus Het object als informatiedrager. Theoretische museologie I* (Z.pl. 2007-2008).

Mensch, Peter van, *Voor nu en voor later. Het verzamelbeleid van musea in Nederland* (Amsterdam 2003)

Museumvereniging en ICOM-NL, *Ethische Code voor Musea* (Amsterdam 2006).

Nesmith, Tom, 'Seeing Archives: Postmodernism and the Changing Intellectual Place of Archives', *The American Archivist* 65 (Spring/Summer 2002) 24-41.

Nieuwenhuis-Verveen, G.W.J., 'Visuele documentatie in het gemeente-archief van Rotterdam', *Nederlandsch Archievenblad* (1-4-1967) 42-45.

Pearce, Susan M., 'The urge to collect', in: Susan M. Pearce ed., *Interpreting objects and collections* (London and New York 1994) 157-159.

Piena, Hans, *Onderzoek in de museale praktijk. Handleiding bij de basiscursus onderzoek* (Deventer 2008).

Ratsma, Piet, 'Rotterdam gefotografeerd in de jaren tachtig', in: Freek van Arkel en Piet Ratsma, *De werkende mens gezien door de lens van F.H. van Dijk 1920-1960 en Freek van Arkel 1988* (Rotterdam 1988).

Renting, R.A.D., 'Gemeentearchieven 1968-1988', in: P. Brood ed., *Voor burger en bestuur. Twintig jaar Nederlands archiefwezen* (Hilversum 1988) 48-76.

Samuels, Helen Willa, *Varsity letters: documenting modern colleges and universities* (Chicago 1992).

Schimmelpenninck van der Oije, C., 'Uit Egyptenland in 't beloofde land', *Archivarissen van Rotterdam 1857-2007*, *Rotterdams jaarboekje* 1:1 (2007) 191-206.

Schwartz Joan M., "'Records of Simple Truth and precision": Photography, archives and the illusion of control', *Archivaria* 50 (2000) 1-40.

Sekula, Allan, 'Over het creëren van betekenis in de fotografie', in: Oscar van Alphen en Hripsimé Visser ed. *Een woord voor het beeld. Opstellen over fotografie* (Amsterdam 1989) 117-145.

Smith, Laurajane, *All heritage is intangible: Critical Heritage Studies and Museums* (Amsterdam 2011/2012).

Sontag, Susan, *Over fotografie*. Tiende druk (Amsterdam 2014).

Steenhuis, Jantje, 'Vrijwillige fotografen aan de slag voor het Stadsarchief Rotterdam', *Archievenblad* 118: 7 (2014) 27.

Swain, Ellen D., 'Oral History in the Archives: Its Documentary Role in the Twenty-First Century', *The American Archivist* 66: 1 (Spring - Summer 2003) 139- 158.

Teuling, A.J.M. den, *Archiefterminologie voor Nederland en Vlaanderen* (Den Haag 2007).

Thomassen, T.H.P.M., 'Een korte introductie in de archivistiek', in P.J. Horsman, F.C.J. Ketelaar en T.H.P.M. Thomassen ed., *Naar een nieuw paradigma in de archivistiek* (Den Haag 1999) 11-20.

Tollebeek, J., 'Steunsels der historische letterkunde'. Een geschiedkundig overzicht van Nederlandse instellingen ter ontsluiting van historische bronnen', *Theoretische geschiedenis* 17: 4 (december 1990) 373-391 <<http://www.inth.ugent.be/wp-content/uploads/2014/07/Theoretische-geschiedenis-1990-4.pdf>> Geraadpleegd: 29-5-2015.

Trace, Ciaran B., 'On or off the record? Notions of value in the archive', in: Terry Eastwood and Heather MacNeil ed., *Currents of archival thinking* (Santa Barbara-Denver-Oxford 2010) 47-68.

Veen, Anneke van, 'Amsterdam voordat het voorbij is. De foto-opdrachten van het Amsterdams Fonds voor de Kunst ten behoeve van het Gemeente-archief', *Perspektief* 28/29 (juni 1987) 52-57.

Veen, Anneke van, 'Bij de foto-opdrachten 1981/1982', In: Maartje van den Heuvel en Anneke van Veen ed., *Foto's voor de stad. Amsterdamse documentaire foto-opdrachten 1981-1982* (Amsterdam 1983). Geen paginanummers.

Visschedijk, Ruud, 'Fotocollectie Nederland', in : Richard Hermans e.a., *Voor de eeuwigheid? Over collectiebeleid in Nederland* (Rotterdam 2008) 144-155.

Visser, Hripsimé, 'Documentaire en monumentale foto-opdrachten in Nederland na 1945', *Perspektief* 28/29 (juni 1987) 115-121.

Visser, Hripsimé, 'Twee kwaliteiten: schoonheid en natuurgetrouwheid. Documentaire foto-opdrachten uit de geschiedenis van de fotografie', *Perspektief* 28/29 (juni 1987) 4-13.

Waterton, Emma & Laurajane Smith, 'The recognition and misrecognition of community heritage', *International Journal of Heritage Studies* 16:1-2 (2010) 4-15.

Wilschut, A.H.J., *Beelden van tijd: de rol van historisch tijdsbewustzijn bij het leren van geschiedenis*. Proefschrift (Assen 2011) <<http://dare.uva.nl/record/378675>> Geraadpleegd: 24-8-2015.

Witteveen, W.G., 'Beknopt overzicht van de voornaamste werken, in 1937 door den gemeentelijken technischen dienst en door particulieren uitgevoerd', *Rotterdams jaarboekje* 6:4 (1938) 55-62.

Websites

AFK, 'Geschiedenis' <<http://www.amsterdamsfondsvoordekunst.nl/over-afk/geschiedenis/>> Geraadpleegd: 1-7-2015.

AKr, 'Over de AKr' <<http://www.kunstraad.nl/over-akr/>> Geraadpleegd: 1-7-2015.

Curtis, James, 'Making sense of documentary photography' (Juni 2003) 4.
<<http://historymatters.gmu.edu/mse/photos/photos.pdf>> Geraadpleegd: 22-6-2015.

Engelfriet, Aad 'Het Gemeentearchief Rotterdam is het oudste Gemeentearchief van Nederland, echt weer typisch Rotterdam' <<http://www.engelfriet.net/Alie/Aad/gemeentearchiefrotterdam.htm>> Geraadpleegd: 24-6-2015.

Mensch, Peter van en Léontine Meijer- van Mensch, *Erfgoedtermen* (Amsterdam 2013) 154
<<http://www.menschmuseology.com/wordpress/wp-content/uploads/2013/04/Erfgoedtermen.pdf>> Geraadpleegd: 19-3-2015.

Onbekend, 'Document Nederland', NRC Weekblad, Gepubliceerd: 06-11-2009
<http://vorige.nrc.nl/nrcweekblad/article2407061.ece/Document_Nederland> Geraadpleegd: 10-8-2015.

Rechtbank Amsterdam, Vonnis van 10 juni 2015, www.pictoright.nl,
<<http://www.pictoright.nl/wp-content/uploads/2015/06/Rb-Amsterdam-10-6-2015-Pictoright-Stadsarchief-Rotterdam.pdf>> Geraadpleegd: 28-8-2015.

Stadsarchief Amsterdam, 'Documentaire foto-opdrachten'
<http://stadsarchief.amsterdam.nl/actueel/aanwinsten/documentaire_foto-opdrachten/index.nl.html#4HGZ> Geraadpleegd: 29-5-2015.

Stadsarchief Amsterdam, '5276: Archief van de Gemeentelijke Archiefdienst', Inleiding
<<https://stadsarchief.amsterdam.nl/archieven/archiefbank/overzicht/5276.nl.html>> Geraadpleegd: 7-7-2015.

Stadsarchief Amsterdam, 'Beeldbank'
<http://beeldbank.amsterdam.nl/beeldbank/indeling/grid?q_searchfield=Klein+Wolterink> Geraadpleegd: 6-7-2015.

Stadsarchief Amsterdam, Beeldbank
<[http://beeldbank.amsterdam.nl/beeldbank/indeling/grid?q_searchfield=%22Documentaire+foto-opdrachten%22&f_sk_collectie\[0\]=Collectie+Stadsarchief+Amsterdam%3A+documentaire+foto-opdrachten](http://beeldbank.amsterdam.nl/beeldbank/indeling/grid?q_searchfield=%22Documentaire+foto-opdrachten%22&f_sk_collectie[0]=Collectie+Stadsarchief+Amsterdam%3A+documentaire+foto-opdrachten)> Geraadpleegd; 12-8-2015.

Stadsarchief Rotterdam, 'Vrijwillige fotografen op pad voor het Stadsarchief', Gepubliceerd op 27 februari 2015 <<http://www.stadsarchief.rotterdam.nl/nieuws/vrijwillige-fotografen-op-pad-voor-het-stadsarchief>> Geraadpleegd: 9-5-2015.

Tropenmuseum, 'Tropenmuseum verkrijgt fotocollectie met werk van fotograaf Anoeke Stekete' <<http://tropenmuseum.nl/nl/node/123>> Datum publicatie onbekend. Geraadpleegd: 14-3-2015.

Zwetsloot, Joris, 'Stadsarchief Rotterdam op zwart. Auteursrecht juridische strijd' *Volkskrant* 2 juli 2015 (gepost om 02:00 uur) <<http://www.volkskrant.nl/beeldende-kunst/stadsarchief-rotterdam-op-zwart~a4092447/>> Geraadpleegd: 18-7-2015.

Bronnen

Bangma, Anke, *Speech Foto-opdracht Anoek Steketee* (intern document)

Interview met dhr. Piet Ratsma, 21 mei 2015.

Interview met mw. Jantje Steenhuis, 20 mei 2015.

Interview met dhr. Vincent Robijn, 6 mei 2015.

Interview met mw. Anneke van Veen, 28 mei 2015,

Interview met mw. Ellen Grabowsky, 11 juni 2015.

Interview met mw. Anke Bangma, 11 mei 2015.

Bijlage 1 Definities

Archiefinstelling

Ik gebruik de definitie van 'archiefdienst': Organisatieonderdeel belast met archiefbeheer.¹⁹⁴

Museum

Ik hanteer de definitie van de International Council of Museums (ICOM) en de Nederlandse Museumvereniging (NMV), zoals beschreven in Ethische Code voor musea: "Een museum is een permanente instelling, niet gericht op het behalen van winst, toegankelijk voor publiek, die ten dienste staat aan de samenleving en haar ontwikkeling. Een museum verwerft, behoudt, onderzoekt, presenteert, documenteert en geeft bekendheid aan de materiele en immateriële getuigenissen van de mens en zijn omgeving, voor doeleinden van studie, educatie en genoegen."¹⁹⁵

Archief

"Geheel van archiefbescheiden, ontvangen of opgemaakt door een persoon, groep personen of organisatie."¹⁹⁶ Het aanleggen en/of ontvangen van archiefbescheiden wordt zodanig bepaald door de 'onderling samenhangende werkprocessen', dat deze ook vanuit de context van de werkprocessen bevraagd kunnen worden.¹⁹⁷

In de definitie van 'records' brengt Bruce Dearnstyne (adjunct professor aan de University of Maryland's College) de aard én de functies van 'recorded information' samen: "any type of recorded information, regardless of physical form or characteristics, created, received, or maintained by a person, institution, or organization. . . . Records are extensions of the human memory, purposefully created to record information, document transactions, communicate thoughts, substantiate claims, advance explanations, offer justifications, and provide lasting evidence of events. [...]"¹⁹⁸

Archiefstukken

Ik houd de definitie van 'records' aan van Dearnstyne.

¹⁹⁴ A.J.M. den Teuling, *Archiefterminologie voor Nederland en Vlaanderen* (Den Haag 2007) lemma 173.

¹⁹⁵ Museumvereniging en ICOM-NL, *Ethische Code voor Musea* (Amsterdam 2006) 6. Zie voor meer definities: Peter van Mensch en Léontine Meijer- van Mensch, *Erfgoedtermen* (Amsterdam 2013) 104-108. <<http://www.menschmuseology.com/wordpress/wp-content/uploads/2013/04/Erfgoedtermen.pdf>> Geraadpleegd: 28-4-2015.

¹⁹⁶ A.J.M. den Teuling, *Archiefterminologie voor Nederland en Vlaanderen*, lemma 10.

¹⁹⁷ T.H.P.M. Thomassen, 'Een korte introductie in de archivistiek', in P.J. Horsman, F.C.J. Ketelaar en T.H.P.M. Thomassen ed., *Naar een nieuw paradigma in de archivistiek* (Den Haag 1999) 11-12.

¹⁹⁸ Bruce W. Dearnstyne, *The Archival Enterprise: Modern Archival Principles, Practices, and Techniques*, (Chicago 1992) 1. Geraadpleegd via: <<http://www2.archivists.org/glossary/terms/r/record>> Geraadpleegd: 28-4-2015.

Archivaris

Ieder die belast is met of bevoegd is tot archiefbewerking en beschikbaarstelling van archiefbescheiden.¹⁹⁹

Museumprofessional

Onder een museumprofessional wordt verstaan: “al dan niet bezoldigd personeel van musea en instellingen, zoals gedefinieerd in artikel 2, eerste en tweede lid van de Statuten van ICOM, dat een gespecialiseerde opleiding heeft gevolgd of een gelijkwaardige deskundigheid bezit, relevant voor het beheer en de activiteiten van een museum. Voorts onafhankelijke deskundigen die door musea en instellingen, zoals hierboven gedefinieerd, ingeschakeld zijn en die zich conformeren aan de Ethische Code voor Musea, met uitsluiting van personen die betrokken zijn bij de handel in of promotie van commerciële producten voor musea en museale diensten”.²⁰⁰

Verzameling

Volgens Russell W. Belk is een verzameling een “interrelated set of differentiated objects (material things, ideas, beings, or experiences) that contribute to and derive extraordinary meanings from the entity (the collection) that this set is perceived to constitute”.²⁰¹ Een individueel object kan niet losgemaakt worden van de verzameling: het draagt eraan bij, maar krijgt tegelijkertijd betekenis door deel te zijn van deze verzameling. De verzamelaar legt de relaties tussen objecten.

Verzamelen

In hoofdstuk 1 bespreek ik diverse definities van verzamelen, onder andere uit de *Erfgoedtermen*.

Verzamelinstituten

In dit onderzoek gebruik ik deze term om archiefinstellingen en musea mee aan te duiden.

¹⁹⁹ A.J.M. den Teuling, *Archiefterminologie voor Nederland en Vlaanderen* () lemma 174.

²⁰⁰ Museumvereniging en ICOM-NL, *Ethische Code voor Musea* (Amsterdam 2006) 6. Zie voor meer informatie over deze definitie: Peter van Mensch en Léontine Meijer- van Mensch, *Erfgoedtermen* (Amsterdam 2013) 118-119.

²⁰¹ Belk et al 1990, in Susan M. Pearce, ‘The urge to collect’, in: Susan M. Pearce ed., *Interpreting objects and collections* (London and New York 1994). 158. Belk deed onderzoek in de Amerika naar de manier waarop verzamelaars vormgeven aan de aard en praktijk van verzamelen. De focus op wat verzamelen inhoudt, maakt dat zijn onderzoek ook bruikbaar is voor de museale praktijk.

Acquisitie

Deze term wordt waarschijnlijk pas sinds de afgelopen decennia in het Nederlandse archiefwezen gebruikt.²⁰² In het S@P Jaarboek uit 1999, *Paradigma*, wordt de term genoemd in de lijst 'Engelstalige archief termen in het Nederlands verklaard'. Acquisitie houdt in:

1. Het verwerven van archiefbescheiden door overbrenging, deponering, bruikleen, aankoop, schenking of erfrechtelijke making;
2. De geacquireerde bestanddelen zelf.²⁰³

Ik gebruik in mijn scriptie de eerste betekenis van de term.

²⁰² Deuzeman 2006, in: Caroline de Hart, *Een kwestie van kiezen. Acquisitieplannen en profielen in het Nederlandse archiefwezen*. Afstudeeropdracht voor de opleiding Informatie en Media/Archivistiek B (2012) 6.

²⁰³ Peter Horsman, 'Engelstalige archief termen in het Nederlands verklaard', in: Peter Horsman, Eric Ketelaar en Theo Thomassen ed., *Paradigma. Naar een nieuw paradigma in de archivaliek* (Den Haag 1999) 232.

Bijlage 2 Interview met dhr. Piet Ratsma

Voormalig hoofd van de afdeling Topografisch-historische atlas (1966-1992), Gemeentearchief Rotterdam

Datum: 21 mei 2015, Rotterdam

Duur: 01:14 uur

Vragen

Achtergrond van het verstrekken van documentaire foto-opdrachten

1. Kunt u iets vertellen over uw functie als hoofd van de afdeling Topografisch-historische atlas bij het Gemeentearchief Rotterdam? Hoe lang werkte u er? Wat is er in uw periode gebeurd op het gebied van de atlas?
2. Wat was in het verleden aanleiding voor het Gemeentearchief Rotterdam om documentaire foto-opdrachten te geven? Hoe lang zijn deze opdrachten verstrekt?

Toenmalige documentaire foto-opdrachten als creëren en/of verzamelen

3. Wat is volgens u het belang van het geven van documentaire foto-opdrachten?
 - Reden om initiatief te nemen om fotografen uit te nodigen
 - Reden om met een opdracht aan de slag te gaan: wie maakt keuze voor een opdracht?
 - Jaarlijks opdracht te geven
4. Hoe verhoudt acquisitie door middel van documentaire foto-opdrachten (in algemeen) zich tot acquisitie van de archiefcollectie?
5. Het Gemeentearchief Rotterdam is nauw betrokken bij het geven van opdrachten, de totstandkoming van de opdracht en dus ook bij de totstandkoming van de collectie. In welke mate is het betrokken zijn bij aanleg van collecties een vorm van creatie?

Documentaire foto-opdrachten in relatie tot de atlas

6. Hoe verhouden de huidige documentaire foto-opdrachten zich tot de manier waarop voor jaren zeventig voor de atlas werd verzameld (van actief aankopen tot zelf fotograferen)? (kwam aan bod bij vraag 4)
7. Wat is het belang van de topografisch-historische atlas?
8. Hoe verhouden de foto's van een documentaire foto-opdracht zich tot de atlas?
9. Welke functies hebben de foto's van de opdracht volgens u?

Om wat meer helderheid te krijgen over vraag 5 heb ik dhr. Ratsma per mail nog een aanvullende vraag hierover gesteld. Ook heb ik voor vraag 3 nog nagevraagd hoe de keuze voor fotografen tot stand kwam. Beide antwoorden zullen hieronder worden weergegeven. De vragen 7 tot en met 9 komen niet aan bod, omdat ik me in mijn scriptie richt op de documentaire foto-opdrachten en niet zozeer op de atlas.

De volgende vragen zijn uitgewerkt: 2, 3 en 4.

Uitwerking van het interview met Piet Ratsma

2. U vertelde net dat na de jaren zeventig interne fotografen gericht met een opdracht aan de slag gingen...

Ratsma: Ja, fotografen kregen die opdrachten vanuit de topografisch-historische atlas. De fotograaf had twee taken: reproductiewerk voor bestellingen en ook in verband met onze toegankelijkmaking. In het laat-analoge tijdperk maakten we kleine 10 bij 15 centimeter fotootjes van tekeningen en prenten en kaarten enzo, en ook wel van oude foto's. En de fotograaf die maakte ook niet overal vergrotingen meer van, maar die leverde zijn foto's op dat kleine formaat en die werden dan direct voor de bezoekers toegankelijk, in de ontvangstruimte opgesteld. En dat heeft hier nog lang op de studiezaal gestaan, tot het digitale werk het overnam.

Marieke: En als een fotograaf voor opdrachten aan de slag ging dan bepaalde de afdeling waarover werd gefotografeerd?

Ratsma: Ja, onze afdeling had een man of vier vijf in dienst en één van de medewerkers die had een plattegrond van Rotterdam ingedeeld in wijken. En die tekende aan welke wijk er vastgelegd moest worden en die opdracht kreeg de fotograaf. Die ging dan straat voor straat af, belangrijke gebouwen. Ja, als nieuwbouwwijken zijn soms 10 straten eender, dan fotografeerde hij er één. Er waren vaste regels voor: eerst het straatnaambordje en dan de straat. Dat we meteen wisten waar de foto's betrekking op hadden. Maar voordat dit allemaal gebeurde, gaven we dus externen opdrachten voor dit soort werk. Maar noteer dit eerst, anders krijg je alles door elkaar.

Marieke: Ja, dus voor de tijd dat eigen fotografen opdracht kregen werd aan externen ...

Ratsma: Ja, kijk, documenteren dat deden ze al vanaf het begin dat het archief als zelfstandige organisatie bestond, in 1858. En de archivaris die had niet alleen maar archieven maar had ook toen al foto's, tekeningen, kaarten onder zijn beheer die kennelijk in het verleden ook allemaal verzameld waren. Het archief en wat later het Historisch Museum geworden is, was nog één organisatie in die tijd. Het was ook oorspronkelijk in het stadhuis bewaard. En de archivaris was een stadhuisambtenaar die opdracht kreeg om het archief en de collectie te beheren.

Marieke: En toen langzamerhand kregen dus externe fotografen de eerste opdracht.

Ratsma: Maar dan zijn we veel later. Naar mijn indruk zitten we dan in de jaren dertig. Archivaris Hazewinkel die is in 1935 archivaris geworden. En die is echt heel actief geweest met het initiatief nemen om zelf opdrachten te geven voor tekeningen en foto's. En het was natuurlijk ook een tijd van crisis, maar dat zat in sommige opzichten mee. Want er was toen een soort werkverschaffingsregeling voor kunstenaars en ook wel voor fotografen en daaruit kon hij de opdrachten geven. Dat is eigenlijk het begin van het opdrachtenbeleid, in ieder geval voor tekeningen en prenten geweest en foto's; fotografen kregen toen ook wel opdrachten. Dus dan zitten we in de tweede helft van de jaren dertig. En in mei 1940 werd de binnenstad verwoest en dat heeft een ontzettende impuls gegeven aan de drang om vast te leggen wat er geweest was en wat er verder ging komen. In de eerste oorlogsjaren is er ook nog heel veel gefotografeerd. We hadden een fotograaf en die heette Jan Roovers, met twee o's, en dat is ook al voor de oorlog begonnen eigenlijk dat hij opdracht kreeg, maar in de oorlog heeft hij ontzettend veel gefotografeerd. Vaak illegaal, want de Duitsers hadden niet zo graag dat de gevolgen van de oorlogsvoering gefotografeerd werden. En het begin dan begon eigenlijk in de oorlog, maar vooral in de jaren na de oorlog kreeg je de wederopbouw. En daar is ook een ontzettende foto-rage geweest, mag je wel zeggen, om elke steen die gestapeld werd, vast te leggen. Ja, een mooi voorbeeld vond ik zelf, toen ik hier kwam. Vroeger kwam er iemand om foto's van het Groothandelsgebouw, toch één van de spraakmakende gebouwen van Rotterdam, en ik zei: oh, daar hebben we een la vol van. Dus daar zaten ze chronologisch in en aan het eind verwachtte ik een foto van het voltooide Groothandelsgebouw,

maar dat was er niet. Er lagen honderden foto's van de bouw... de opbouw is een sterke impuls geweest om te registreren.

Marieke: Registreren, was dat ook echt het doel van de fotografie?

Ratsma: Nou ja, achteraf gezien zeggen we het heeft veel foto's opgeleverd waar je nu toch heel weinig mee doet. Daar hadden ze wel wat selectiever in mogen zijn. Maar ja, dat was de mentaliteit van die jaren natuurlijk. De wederopbouw dat was inderdaad in Rotterdam iets wat het leven beheerste. Ik heb een tijdje in Rotterdam gestudeerd, eind jaren veertig, begin jaren vijftig en als ik dan het station uitstapte, dan keek je zo helemaal over de binnenstad heen, tot aan Kralingen. En overall hoorde je heimachines en op straat stonden overall borden: pas op voor oliespatten. En dat is het eerste beeld wat ik van Rotterdam heb gekregen eigenlijk. En in die sfeer werkten de fotografen. Gedeeltelijk in opdracht, Roovers, ook wel anderen. Er waren natuurlijk ook altijd die zelf altijd met hun foto's aankwamen bij het archief en ze te koop aanboden. Roovers had eigenlijk niet echt een monopolie, maar toch wel het leeuwendeel van wat voor ons gefotografeerd werd. En in de praktijk was het eigenlijk geworden: hij kreeg geen echte opdrachten meer, maar een vrije opdracht: fotografeer maar wat er nieuw is. En dat deed hij in de stad in die wederopbouw. Wijken en de havens werden natuurlijk hersteld, die waren in de oorlog sterk beschadigd. En uiteindelijk nadat de oude havens hersteld waren, begon men met de uitbreiding naar het westen: Botlek, Europoort enzo. En daar ging Roovers ook naar toe en daar fotografeerde hij ook. En toen ik hier kwam in 1966 en het werk overnam van mijn voorgangster, toen was de praktijk ontstaan dat... Roovers bracht elke maand een stapeltje foto's en de beheerder van de topografische atlas zocht daaruit wat interessant was en dat werd dan aangekocht. Maar mijn voorgangster had niet alleen maar de topografische atlas onder haar beheer, maar had ook taken in de bibliotheek en het archief en in de registratie van nieuwsberichten, dus die had geen tijd om alles wat Roovers bracht goed te selecteren. Dus de praktijk was eigenlijk dat alles wat Roovers binnen bracht werd aangekocht. En toen kreeg ik eerst als enige taak het beheer van de topografische atlas. Ik had wel tijd, dus ik ging kijken wat er nieuw was en wat er al was. Toen ging ik flink schiften in het aanbod van Roovers. Ja daar was hij wel een beetje boos over, want hij was natuurlijk gewend geraakt dat we alles aannamen. Maar goed uiteindelijk heb ik toch nog een aantal jaren met Roovers gewerkt en met de tekenaars die we hier hadden. Tot we een eigen fotograaf kregen en toen was de taak, het werk van Roovers eigenlijk heel miniem geworden. We hebben nog wel wat van hem gekocht, maar hij kreeg geen echte opdrachten meer.

Marieke: En wat was eigenlijk de reden om een fotograaf intern in dienst te nemen?

Ratsma: In de eerste plaats het reproductiewerk, want alles wat gereproduceerd moest worden voor bestellingen, dat moest de deur uit en dat is natuurlijk niet echt wenselijk met kostbare stukken, dus dat wilden we in huis gaan doen. En we wilden natuurlijk toch meer greep krijgen op wat er voor ons in de stad gefotografeerd werd.

Marieke: Was het dan makkelijker om een eigen fotograaf in dienst te hebben dan om telkens een opdracht te geven? Het is wel fijn om iemand in huist te hebben die telkens... en hield die persoon ook in de gaten wat er nieuw was?

Ratsma: Ja, nou, die opdrachten kreeg hij dan uit onze afdeling. We gingen ook wel met fotografen zelf mee de stad in, om te zeggen: dat, dat en dat willen we hebben. Of in het havengebied. Ik heb dat wel gedaan en mijn collega heeft dat ook wel gedaan. Maar goed. Kijk die fotografen waren natuurlijk geen nummers die alleen maar deden wat er gezegd werd. Als ze er een goed oog voor hadden wat we wilden hebben, maakten ze ook op eigen initiatief foto's hoor. Dat werd ook verwacht.

Marieke: En over welke periode spreken we als de fotografen intern in dienst waren, hoe lang is dat geweest?

Ratsma: Ik schat het omtrent 1970, maar als je mijn jaartallenlijst hebt, kun je dat wel precies vinden hoor. Dat heeft dus mijn hele periode geduurd, tot 1992. Toen ben ik opgevolgd als hoofd van de

afdeling en toen waren de fotografen er nog. En ik denk dat tot ongeveer 2000 is dat zeker wel doorgegaan. Misschien tot de verhuizing naar dit gebouw, dat is in 1998 gebeurd dacht ik. Maar goed. Ik ben hier altijd wel blijven komen, maar het zicht op de dagelijkse praktijk en de bemoeienis met het beleid had ik niet meer natuurlijk. Hoe zich dat precies ontwikkeld heeft in die tijd dat kan ik niet exact zeggen. Goed, van mijn laatst overgebleven collega van mijn afdeling die vorige maand met pensioen ging, weet ik dus wel dat hij nog wel eens hier een fotograaf kon vragen: heb je daar wat van en heb je daar wat van? Dus die zat niet alleen maar te wachten tot iemand aan de deur kwam met zijn foto's.

Marieke: En werden in die dertig jaar dat er interne fotografen voor het archief werkten ook nog opdrachten aan externen gegeven?

Ratsma: Ja, ook wel. Het waren soms onderwerpen waar je moeilijk aan kwam. Met name toen er immigranten kwamen. Eerst waren dat gastarbeiders die geacht werden hier een paar jaar te werken en dan weer weg te gaan. Maar er kwamen later natuurlijk ook gezinnen die zich hier in Rotterdam vestigden. En die waren vaak, nou meestal uit Turkije of Marokko afkomstig, islamitisch dus. En het huiselijk leven van hen dat was moeilijk toegankelijk. We hadden ook wel foto's gekocht en ook wel opdracht gegeven van: fotografeer nou eens hoe de mensen wonen. We kregen ook wel aanbod van fotografen die dat soort registraties maakten. De nieuwe Rotterdamers wilden dat ook graag weten en dat was voor onze fotografen, die toen allemaal mannen waren trouwens, moeilijk om in islamitische huizen binnen te komen en daar wat te doen. Maar er waren wel in de oude wijken ,waar die mensen meestal terecht gekomen waren, actieve wijkbewoners die contact met ze aanknoopten en die ook wel het vertrouwen wisten te winnen en die ook wel bij ze binnenkwamen en de toestemming kregen om daar foto's te maken. Dus we hebben wel aardig wat foto's uit de jaren 80 dan van interieurs en woonomstandigheden van de immigrantengezinnen die dan gemaakt zijn door externe fotografen. In dat geval, je kunt niet altijd spreken van een echte opdracht. Ze kwamen vaak ermee van: heb je er belangstelling voor als we dat maken? En die belangstelling hadden we dus.

Marieke: Dus ze wisten jullie te vinden als archiefinstelling die geïnteresseerd is in de stad?

Ratsma: We vonden het belangrijk dat je als archief ook bekend staat als een instelling die beeldmateriaal wil hebben, verzamelen. Want in dezelfde mate voor bewegend beeld. (Ratsma vertelt over de acquisitie van film- en videomateriaal en de geluidsafdeling die veel vastlegde.)

3. Wat zou u als de belangrijkste reden willen noemen om fotografen de stad in te sturen en vast te laten leggen?

Ratsma: Het documenteren van het leven in de stad werd toen toch expliciet als een taak van het gemeentearchief gezien. Het was geen hobby van de archivaris, maar het stond ook in de werkopdracht in de instructie voor de archivaris dat dat bij zijn werk hoorde. En je moet natuurlijk toch altijd selectief zijn. De maatstaven die legden we intern aan, dat was de verantwoordelijkheid van de archivaris, maar die kan ook weer niet alles. Die had ook weer dertig of veertig medewerkers. Dus op onze afdeling bepaalden we in de praktijk wat de fotografen voor opdracht kregen en de tekenaars, we hadden een vast groepje vijf tekenaars. Soms kwam er eentje bij soms ging er eentje af. Die kregen elk jaar opdrachten om een aantal tekeningen te maken. Ze kwamen dan één keer per jaar bij elkaar hier, daar was de archivaris ook bij en wij op de afdeling hadden dan een aantal onderwerpen uitgezocht en die werden dan met de tekenaars besproken. En als ze daar iets inzagen, dan kregen ze daar een opdracht voor.

Marieke: Dus in overleg met tekenaars samen de opdracht bepalen.

Ratsma: En die opdrachten, die praktijk was dus al in de crisisjaren voor de oorlog ontstaan, Hazewinkel is daar echt de grote gangmaker van geweest en zijn opvolger Renting die heeft dat helemaal overgenomen. Die was ook zeer gesteld op beelddocumentatie.

Marieke: En dat komt dus vooral voort uit de taakopvatting van de archivaris

Ratsma: Ja, of dat in het begin ook al precies in zijn werkomschrijving gedefinieerd was, weet ik niet hoor. Maar in de tijd dat ik hier werkte, heb ik dat wel gezien, dat dat er ook in stond en daar moest ook verantwoording over worden afgelegd in het jaarverslag. Daar kwam een aspect bij. En dat is in de jaren tachtig denk ik. Je hebt natuurlijk in de fotografie altijd twee richtingen gehad: de documentaire en de artistieke. En in de beginjaren dat ik hier werkte, was voor ons eigenlijk de documentaire fotografie maatgevend. Maar op een ogenblik kwamen er ook artistieke fotografen zich melden hier. Die vroegen ook om opdrachten en die hebben we ook wel gegeven. (Ratsma laat hier drie voorbeelden van zien: de reportage die fotografe Marrie Bot heeft gemaakt over rouwrituelen van alle bevolkingsgroepen in Rotterdam, genaamd: *Een laatste groet*. Hierover zegt Ratsma: "Dat is natuurlijk een heel delicaat onderwerp, tijdrovend ook. Je moet eerst uitzoeken wanneer gaat er iemand dood. Proberen voor die tijd het vertrouwen van de familie te winnen dat je erbij mag zijn, dat je het mag registreren tot het einde toe. Nou ja. Zij kon dat. Daar konden we onze eigen fotografen niet op afsturen. Daar heb je externen voor nodig. Dus wij vonden dat een mooi onderwerp en ze heeft dat gedaan." Een ander voorbeeld is dat van Christa Deen, die mensen op bankjes in de stad fotografeerde. En fotograaf Freek van Arkel maakte een serie foto's over Rotterdamse bedrijven. Deze serie liep parallel liep de serie die F.H. van Dijk eerder al had gemaakt. De tentoonstelling kreeg de naam *De werkende mens*.)

Marieke: Deze fotografie heeft wel een ander doel dan de registrerende fotografie van straatnaambordjes en straten.

Ratsma: Ja, dit heeft niet het idee van streven naar volledigheid. Het idee is wel, je moet eigenlijk alles hebben, maar je weet van jezelf dat je dat nooit voor elkaar krijgt. Hier [bij artistieke fotografie] gaat het dus om bepaalde onderwerpen die we interessant vinden.

4. Als het echt gaat over acquisitie, dan is het fotograferen van straten natuurlijk heel actief. Terwijl bij reguliere acquisitie is toch vaak sprake van passief dat je afwacht wat er van particulieren binnenkomt. Hoe verhouden die twee zich tot elkaar? Het geven van opdrachten, het uitnodigen van artistieke fotografen en de meer reguliere acquisitie? Zit daar een koppeling tussen of is het apart?

Ratsma: Jawel, kijk als een particulier komt met foto's... Schenken mag altijd en we zijn meestal ook bereid om dat te ontvangen ook. Maar als het erom gaat dat ze te koop aangeboden worden, dan kijken we natuurlijk wel van: geeft het iets nieuws, of is het iets wat we zelf ook in ons programma hebben? Die vergelijking maken we wel. Maar persfoto's hebben we nooit zelf gemaakt. Een van de eerste echte spraakmakende opdracht die onze eigen fotograaf kreeg, dat was in 1970, toen moeten we dus een fotograaf gehad hebben. Het popfestival in het Kralingse Bos hier. Dat is eigenlijk het eerste grote popfestival in Nederland geweest. Dat duurde een dag of drie. En onze fotograaf is er toen elke dag heen geweest en heeft daar flink gefotografeerd. Dat is een toch wel een opzienbarende reportage geweest in die tijd. Kijk, als er nu zoiets is, en er worden foto's gemaakt en het is in Rotterdam, dan kijken we bij persfotograaf: heeft die er foto's van gemaakt. De eerste keer toen dat gebeurde hebben we onze eigenfotograaf erop afgestuurd. En later heeft Marrie Bot daar ook foto's van gemaakt.

Marieke: Bij acquisitie is een van de uitgangspunten representativiteit, dat de collectie representatief is voor de stad of voor het werkgebied. Bij het fotograferen van de straatnamen en de stad, is dat natuurlijk enigszins wel mogelijk in die zin dat je probeert alles vast te leggen wat er is. Is dat ook één van de doelen van die fotografie?

Ratsma: Nou ja, alles dat kan natuurlijk niet. Ook de fotograaf moet selecteren. Zoals ik zei: hij maakt eerst een foto van het straatnaambordjes. Dat is uitsluiten voor ons bij het beschrijven, zodat we weten welke straat het is. Want als een fotograaf duizend foto's gemaakt heeft in een jaar en wij zijn er aan toe om ze dan te beschrijven, dan weet hij ook niet altijd meer waar hij geweest is. In zo'n nieuwbouwwijk heb je hele rijen huizen in verschillende straten die allemaal hetzelfde zijn. We zeggen niet dat hij elke straat en elk huis vast moet leggen. Die selectie maakt de fotograaf dan zelf. Volledigheid bereik je nooit. We zijn wel erg aangemoedigd om toch behoorlijk naar volledigheid te streven door de bezoekers. In Rotterdam is natuurlijk heel veel verloren gegaan in de oorlog. En ja, in de tijd dat ik hier zat, kwamen er heel veel bezoekers en die vroegen dan foto's van hun straat die er niet meer was en waar ze zelf ook geen foto's van hadden. En ja, dan merk je dus vaak: die foto's hebben we ook niet. Dus dat is wel een aanmoediging om te zorgen dat je dat later wel hebt. En na de wederopbouwtijd kregen we de tijd van de sanering. Toen werden oude wijken afgebroken en er kwam nieuwbouw voor in de plaats. En de verdreven wijkbewoners kwamen 10 jaar later van: heb je nog een foto van de straat waar ik gewoond heb? Die hadden ze zelf ook niet meer. Voordat de straat helemaal gesloopt werd, wilden wij nog wel proberen om dat vast te leggen. Wat er in de stad gebeurde was natuurlijk ook wel vaak aanleiding om bepaalde wijken prioriteit te geven om ze te fotograferen.

Marieke: Dus het gebruik van de collectie bepaalt dus ook wel wat er werd vastgelegd in die zin. Dus echt het doel voor het publiek...

Ratsma: Ja, dat heb ik hier ook wel gemeld: je moet natuurlijk criteria ontwikkelen, je doet het voor de historici van de toekomst, maar historici van de toekomst kan ook een wijkbewoner zijn die daar 10 jaar geleden gewoond heeft.²⁰⁴ Dat hoeven niet perse beroepshistorici te zijn. En ja de ervaring die je hebt met de vragen van het publiek is natuurlijk ook een maatstaf voor wat je gaat vastleggen in de verwachting dat dat zo blijft. Dat weet je natuurlijk ook niet. En verder heb je allerlei tijdsverschijnselen, dat heb ik hier ook wel in verwerkt. In die tijd begonnen de mensen rugzakken te dragen en ze gingen rolschaatsen en ja de kleding van de jeugd veranderde en de haardracht. En dat zijn allemaal tijdelijk verschijnselen en dat is natuurlijk leuk om dat vast te leggen. Wat ons daar ook bij inspireerde was trouwens een televisieserie over het dagelijks leven in China. Toen realiseerden we ons dat je zo'n serie over Nederland niet kon maken, want dat werd niet vastgelegd hier. Ja, dat vergeten we vaak met onze wereldwijde blik, dat hier ook allerlei dingen gebeuren die er op een ogenblik zijn en na een tijdje niet meer. En het leuke is, ik had een paar foto's gebruikt hiervoor van een fotograaf uit het Rotterdams Nieuwsblad en verteld wat me bewoog, al die verschijnselen die er een tijdje zijn en dan weer verdwijnen. En die heeft het opgepakt en is daar zelf heel actief in gaan fotograferen. En later toen die ophield, was een actief fotograaf, heeft hij zijn fotoarchief aan ons verkocht. Dus, indirect, hebben we toen toch een hoop binnengekregen van waar we zelf misschien opdracht voor hadden willen geven, maar waar we nooit aan toegekomen zijn. We hadden natuurlijk ook geen onbeperkte geldmiddelen. Het acquisitiebeleid is breder dan wat je direct als strikte opdracht geeft. Het werkt vaak ook een beetje indirect. En ook kijken: wat doet zich voor, wat biedt zich aan. Zo is dit van Marrie Bot en Christa Deen, en kijken of je daar gebruik van kunt maken. Beetje opportunistisch moet je ook wel zijn.

Aanvulling voor vraag 3:

Marieke: Als er opdracht werd gegeven aan een externe beroepsfotograaf, kunt u vertellen op basis waarvan die werd gekozen?

²⁰⁴ Ratsma verwijst hier naar het volgende artikel: Piet Ratsma, 'Verzamelen van visuele documenten: stand van zaken, problemen en suggesties', *Tijdschrift voor sociale geschiedenis* 125:2 (mei 1986) 182-192.

Ratsma: Hoe dat was vóór 1966 toen ik in dienst kwam weet ik niet. In 1966 maakten J.F.H. Roovers en soms ook fotografen van Gemeentewerken topografische foto's voor het gemeentearchief. Vanaf 1970 maakten we de topografische opnamen zelf. De fotografen die meer artistieke foto's maakten of die onderwerpen aandroegen die voor de eigen fotografen te omslachtig waren meldden zich in eerste instantie meestal zelf (bijvoorbeeld Marrie Bot, Gerard van Soest, Dorien Jurai, Helena van der Kraan, Christa Deen, Freek van Arkel). Vervolgens werden ze nog wel eens door ons gevraagd.

Aanvulling voor vraag 5:

Kunt u meer vertellen over hoe u het geven van/overleggen over een opdracht aan beroepsfotografen ziet: als creëren van een collectie of verzamelen van materiaal, of beide? (dit vraag ik omdat archivarissen vaak een scheiding trekken tussen verzamelen en creëren. Ik ben benieuwd hoe u tegen die tweedeling aankijkt).

Ratsma: Dit onderscheid hebben wij 'in mijn tijd' nooit expliciet gemaakt. Wij zagen het als uitbreiden van de collectie die de THA is. Wel werden bepaalde groepen foto's die uit een opdracht voortkwamen soms als een afzonderlijke deelcollectie bij elkaar gehouden. Voorbeelden hiervan heb je gezien, bijvoorbeeld de foto's van Marrie Bot en Helena van der Kraan die een eigen thema hebben. Maar de foto's van Roovers werden gewoon in de algemene systematiek van de THA (in de afdeling Topografie) ingevoegd. Het onderscheid tussen creatie en verzamelen is – als die in het Rotterdams archief ook gehanteerd zou worden – iets van later tijd. Men is nu wel bezig om delen van het geheel als aparte collecties te registreren, maar dat houdt niet in dat ze altijd in dezelfde tijd uit dezelfde bron op dezelfde wijze zijn verworven. Ons verzamelbeleid was kort samengevat: alles betreffende Rotterdam in beeld. De noodzakelijke keuzes werden gemaakt op basis van wat is nieuw, wat vult leemten op, de kwaliteit van het beschikbare visuele document en wat kunnen we betalen. Omdat de invloed van Rotterdam op het landschap in de omgeving groot was (haven- en industriegebieden, infrastructuur, woonwijken) werd ook op bescheiden schaal wel beeld van buiten de gemeentegrenzen verzameld, met name met foto- en tekeningenopdrachten.

Bijlage 3 Interview met dhr. Vincent Robijn

Voormalig hoofd Collecties (2009-2013) Stadsarchief Rotterdam

Datum en plaats: 6 mei 2015, Amersfoort

Duur: 01:30 uur

Vragen

Intro

1. Wat was uw taak als voormalig hoofd Collecties bij het Stadsarchief Rotterdam?

Het geven van documentaire foto-opdrachten

2. Wat was in het verleden aanleiding voor het Stadsarchief Rotterdam om documentaire foto-opdrachten te geven?
3. Zijn motieven voor geven documentaire foto-opdrachten door de tijd heen voor de instelling veranderd?
4. In de recente jaarverslagen van het Stadsarchief las ik dat Otto Snoek in 2008 een documentaire foto-opdracht kreeg. Is dit de laatste verstrekte documentaire foto-opdracht aan een beroepsfotograaf?

Documentaire foto-opdrachten als creëren en/of verzamelen

5. Hoe was u betrokken bij de keuze van het Stadsarchief om geen documentaire foto-opdrachten meer te verstrekken aan beroepsfotografen?
6. In het *Archievenblad* () zei u dat het Stadsarchief niet langer collecties wil 'creëren', maar wil verzamelen wat in de samenleving ontstaat. Het Stadsarchief Rotterdam is nauw betrokken bij de totstandkoming van de opdracht om amateurfotografen te werven, en dus ook bij de totstandkoming van de collectie. In welke mate is het betrokken zijn bij aanleg van collecties een vorm van creatie?
7. Hoe komt de keuze voor de fotografen en opdrachten tot stand?
8. Representatie is het doel van het inzetten amateurfotografen bij het Stadsarchief Rotterdam. In hoeverre is er sprake van een representatieve fotocollectie als er 10 amateurfotografen een opdracht krijgen?

Visie op belang documentaire foto-opdrachten

9. Hoe verhouden documentaire foto-opdrachten zich tot de missie en visie van uw instelling?
10. Wat is volgens u de plaats van documentaire foto-opdrachten in deze tijd van een overvloed aan beelden in de samenleving?

Legitimatie voor verzamelen fotografie

11. Welke van de volgende legitimaties om archieven/objecten te verzamelen, zijn ook op fotografie van toepassing:
 - Bewijsfunctie: foto's laten zien hoe het vroeger was.
 - Publieksfunctie: historische afbeeldingen verzamelen om het publiek van dienst te zijn, vraagbaak-functie.

- Samenwerken met archiefvormers/*source communities*
- Geheugenfunctie
- Identiteitsfunctie

Tijdens het interview heb ik besloten om een aantal vragen niet ter sprake te brengen, omdat deze bij nader inzien toch niet relevant bleken te zijn (de vragen 3 en 9). De vragen 5 en 7 heb ik niet gesteld, omdat Vincent niet direct bij deze onderwerpen was betrokken.

De volgende vragen zijn uitgewerkt: 2, 6, 8 en 10.

Uitwerking van het interview met Vincent Robijn

2. Wat was in het verleden aanleiding voor het Stadsarchief Rotterdam om documentaire foto-opdrachten te geven?

Vincent: Van oudsher heeft het Stadsarchief Rotterdam best een grote fotoverzameling. De fotoverzamelingen waren vaak onderdeel van archieven. Zo fotografeerde de Dienst Gemeentewerken al vroeg hun werkzaamheden voor plannen, de uitvoering. Die hadden op een gegeven moment een fotograaf en zelfs filmers die meeliepen, al in de jaren 20 en 30. Het leverde meteen al heel veel, ontzettend ook wel interessant beeldmateriaal op, als je kijkt naar de uitvoering van een taak, maar ook hoe een stad eruit zag. Rotterdam had al vroeg aandacht voor beeldmateriaal. Ze had ook al heel snel, vanaf het begin, dus vanaf 1880/1900, aandacht voor affiches. In andere archieven was hier nauwelijks aandacht voor. Dit zegt iets over de instelling en de medewerkers die daar werkten. Men ging landelijke affiches verzamelen en bracht een grote afficheverzameling in huis. Blijkbaar zaten daar een paar mensen in die organisatie die toen nog heel klein was, 1900-1920, die wel aandacht hadden voor beeldmateriaal. Blijkbaar is dat altijd zo geweest. Als je eenmaal een verzameling start, dan hou je er bijna nooit meer mee op. Dat is soms het 'vervelende' van verzamelingen: dan moet je ermee doorgaan. Blijkbaar zat dat in het DNA van die organisatie. En dat is ook wel heel mooi, dat heeft ontzettend prachtige collecties opgeleverd. Dus van oudsher is er altijd al veel aandacht voor beeldcollecties. Op een gegeven moment ging die bulk van die beeldverzamelingen die dus meekwamen met archieven en ook de enkele medewerkers die zelf verzamelden, dat die zo groot werd, dat op gegeven moment het idee ontstond om het beheer van die hele beeldverzameling een beetje te professionaliseren en emanciperen. Onder archivariissen wordt beeldmateriaal vaak minder als minderwaardig geacht. En juist Rotterdam heeft onder leiding van één van mijn voorgangers Piet Ratsma, de hele topografisch-historische atlas, eind jaren zestig, begin jaren zeventig helemaal opgebouwd als een vak, als een professie neergezet: beeldmateriaal is belangrijk vanuit cultuurhistorisch perspectief. Het idee 'we willen de stad in beeld brengen' ontstond in die tijd. Ratsma ging dan ook beschrijvingsstandaarden, methodieken, lesmateriaal ontwikkelen. Werde uiteindelijk onderdeel van de Archiefschool. Hij werd eigenlijk de *godfather* van de topografisch-historische atlas. Hij heeft heel veel goed werk gedaan. Dat werd eigenlijk een heel stevig bolwerk, die atlas. Maar er ontstonden daardoor ook een beetje twee kampen: archivariissen die niet zoveel met beeldmateriaal hadden, ik maak het even heel zwart-wit, de beeldbeheerders hadden zoiets van 'we hebben niets met archieven'. Daar had ik ook als leidinggevende later mee te maken. Wat er gebeurde, was dat beeldbeheerders alleen gericht waren

op beeld- en fotomateriaal. Die onttrokken dat soms ook aan archieven en plaatsen die in de atlas. De kruisverwijzing die werden daarbij niet altijd gemaakt. Dus het werd uit z'n context gehaald in een nieuwe verzameling geplaatst. Dus het was een hele sterke afdeling, een voorbeeld in den lande van een goed georganiseerde topografisch-historische atlas, heel goed georganiseerd. Maar misschien was het iets te goed georganiseerd, iets te veel een bolwerk.

Precies in die tijd, omdat men het beeldmateriaal zo waardeerde, zie je ook de eerste echte foto-opdrachten ontstaan. Ik vroeg aan medewerkers hoe dat dan ging? We waren met Piet Ratsma, gewoon aan de koffietafel en dan zaten we te bedenken, ja, waar hebben we nog niks van, dan waren we lijstjes aan het maken. Zo fotografeerde Marrie Bot rouwrituelen die werden toegepast in de verschillende bevolkingsgroepen in Rotterdam. Zo waren er verschillende lijsten met potentiële onderwerpen en potentiële kandidaten voor gerichte opdrachten. Vanuit het idee: we willen de stad met alles wat daarmee samenhangt in beeld brengen. De stad: daarbij vroeg ik: wat is de stad en wat zijn jullie criteria daarvoor? Het was meer, brainstormen, er komt iets bij, er verdwijnt iets, er komt een nieuw fenomeen, dat zijn dan potentiële opdrachten. Maar dat is dan natuurlijk wel vanuit je eigen persoonlijke idee van die stad gevormd. Daar ging de discussie over. Jullie zijn met alle respect, over het algemeen mannen van boven de 55, blank, wonen bijna allemaal niet meer in Rotterdam, . Dus die keken zo naar de stad via hun blik natuurlijk. Dat is natuurlijk heel logisch, is niet fout. Maar ik was er wel gevoelig voor dat ze zeiden: we leggen "de stad" vast, want dat is niet waar. Het is jouw blik op die stad, die kun je niet loslaten, maar die leg je vast. Dat is ook prima, misschien moeten we dat wel verantwoorden: wat de criteria waren om die en die opdracht aan die en die fotograaf te geven. Dat deden we helaas te weinig vond ik, dat verantwoorden van onze keuzes. Maar het was meer de pretentie waar ik persoonlijk niet zo goed tegen kon, van: we leggen hier de stad vast, als een soort objectieve beschouwing. Ja, daar geloof ik gewoon niet in. Niemand wist iets van de *underground* cultuur of andere zaken in Rotterdam die nu spelen, van de Hindoestaanse gemeenschap... Er gebeurt zoveel in Rotterdam. Daar had niemand een idee van. Het was toch voornamelijk vanuit één blik om het zo te zeggen.

In denk dat de hoogtijdagen begonnen in de jaren zeventig om die foto-opdrachten te geven. Dat heeft wel grappig genoeg ontzettend unieke collecties opgeleverd. Als je kijkt naar de kwaliteit en wat je dan binnenhaalt, dat is niet mis. Het waren ook gerenommeerde fotografen later geworden, of ze waren het al. Dat heeft wel bijzonder beeldmateriaal opgeleverd. Dat ook nu weer tentoonstelling 'Rotterdam in the picture', daar is juist uit die opdrachten veel geput. Later kwam er ook een eigen fotograaf in dienst. Dat is een tijd zo geweest. Hij ging dus zelf de stad in om dingen vast te leggen. Hier is het archief halverwege de jaren negentig mee gestopt, onder Els van den Bent, met als argument: 'We zijn er niet voor om zelf dingen vast te leggen'. En dat is een interessante. Want blijkbaar is er daar dus iets aan het kantelen. In jaren zestig en zeventig werden mensen een gerichte opdracht gegeven. Dus we leggen wel dingen zelf vast. Later was er dus nog een eigen fotograaf in dienst. We hadden ook collega's die met bandrecorder de straat op gingen en Rotterdamse geluiden vastlegden. Alles moest blijkbaar worden vastgelegd. Waarbij in jaren negentig opeens iets ontstaat van: 'daar zijn we toch eigenlijk niet van'. En Marieke, ik zit daar wel eens over na te denken: wat zou dat nou zijn? Zou dat iets generatiegebondens zijn? Na de oorlog ging de aandacht niet zozeer naar de verwoest stad, als wel naar de wederopbouw. We hebben bijna niet herdacht, dat is wel opvallend. De aandacht ging heel erg naar het moderne. In jaren zestig zie je opeens iets veranderen: we hebben ook nog het oude Rotterdam. Men merkte in de stad dat ook de echte Rotterdammers, die inmiddels allemaal vertrokken waren en in Barendrecht of Spijkenisse woonden, een zekere nostalgie hadden naar het oude Rotterdam dat ze nog kenden van voor het

bombardement. Het zou best zo kunnen zijn, het waren natuurlijk ook medewerkers van archief die dat hadden, dat ze dachten: we moeten toch wel gaan vastleggen. Je ziet opeens een soort van vastlegwoede, straks raken we het kwijt. Dat zie je heel erg in de jaren zeventig. [Marieke vertelde over het concept 'musealisering' van Herman Lübbe dat er kortgezegd op neerkomt dat bij een voortgaande modernisering sterker wordt teruggegrepen op het verleden.]

Marieke: Ik zie de atlas als een soort eigen wereld, daarin maak je heel de wereld begrijpelijk, je maakt alles tot een foto, en die bewaar je en dan heb je het.

Vincent: Ja, dan hebben we het, dan hebben we het maar, ja.

Marieke: Maar wat heb je dan eigenlijk?

Vincent: Ja, klopt. Die vraag, 'wat hebben we dan?' werd te weinig gesteld. Het was meer: we moeten het hebben. Het levert ook wel fantastisch beeldmateriaal op, maar ik ben meer geïnteresseerd in de redenen waarom de collectie gecreëerd werd en ook de criteria. Eén van de belangrijkste vragen is of dit wel je taak is. Is het vastleggen wel je taak als archiefinstelling? Zijn we er van om alles vast te leggen. Als je mij vraagt, zeg ik nee.

Marieke: Is archiveren op zichzelf gezien ook al niet vastleggen?

Vincent: Ja natuurlijk.

Marieke: Je haalt archief binnen, je maakt niet zelf het archief. Maar de complete archiefcollectie maak je in feite wel, door alle criteria, beleid op te stellen dus je creëert altijd wel wat.

Vincent: Ja natuurlijk.

Marieke: Je kunt wel een opdracht geven aan fotografen, maar door betrokken te zijn, is dat ook een vorm van creatie of is het alleen maar verzamelen?

Vincent: Ja kijk, als je vanuit het archiefperspectief kijkt, dan haal je binnen wat al ontstaan is. Je hebt niet de opdracht gegeven om die documenten te laten ontstaan. De keuze is voor een archiefinstelling: wat haal je binnen? Voor overheidsarchief is dat vastgelegd, voor particulier archief maak je keuze: neem ik dit op in mijn collectie of niet? Maar dan nog heb je niet de keuze of die documenten ontstaan zijn. Dat is iets anders bij foto-opdrachten. Dan bepaal ik als archivaris of opdrachtgever of er iets wordt vastgelegd of of er iets ontstaat. Of ik maak zelf een foto, wat hier ook bij Archief Eemland gebeurt. Maar dan ben je dus zelf aan het bepalen wat vastgelegd wordt en wat in je collectie komt. Ik zit persoonlijk meer zo in elkaar dat ik goed zou willen weten wat er allemaal ontstaat, vanuit zichzelf, door mensen in de samenleving. Dan zie ik wat anderen belangrijk vinden dat er ontstaat. Dan kan ik het gesprek aangaan met hen. Dat vind ik anders dan dat ik tegen jou zeg: jij bent fotograaf, wil je de Koppelpoort of iets anders voor mij vastleggen? Ik vind het veel interessanter om te zien wat ontstaat vanuit jouw ideeën, wat jij vanuit de maatschappij oppikt. Dat je een drive hebt om vast te leggen, vind ik veel interessanter dan dat ik jou een opdracht ga geven. Want dan bepaal ik wat voor de maatschappij belangrijk is. Daar kan ik niet tegen, dat ik bepaal wat moet worden vastgelegd. Als ik bepaal wat wordt vastgelegd, vertaalt dat zich helemaal tot die ene foto (uit een opdracht): ok, dit is het dan. Dus Vincent heeft besloten dat dit in de collectie moet komen. Dat betekent dat het voor de eeuwigheid in de collectie zit, dat is nogal wat. Ik zou het voor mezelf veel meer kunnen verantwoorden wanneer ik zicht heb op wat in deze omgeving speelt en ik kom een fotograaf tegen die ook door iets is geïnspireerd wat ik interessant vind. Ik kan dit ook verantwoorden, omdat niet ik maar de fotograaf iets vastlegt en ik kan beschrijven waarom de fotograaf die foto maakt, perspectief, vanuit welke fascinatie. Dat heeft veel meer waarde dan dat ik zelf in m'n eentje bepaal wat wordt vastgelegd.

Marieke: Opdrachten kun je verschillend inkleden. Je kunt zeggen: ik wil dat fotograaf dit vastlegt. Maar dan nog is het zijn visie ergens op.

Vincent: Uiteraard.

Marieke: Je hebt altijd de visie van iemand die je verzamelt.

Vincent: Dat is een goeie. Er zit een gelaagdheid in.

Marieke: Ja het is heel gelaagd. En je kan ook zeggen: we nodigen fotografen uit. Amsterdam doet dat, die nodigen veel fotografen uit, kiezen er 3 uit en geven een vrije opdracht.

Vincent: Dat vind ik wel een interessante. Dat is een beetje een tussenweg. Dan nog heb je je volledige artistieke vrijheid, kun je gewoon als fotograaf aanvoelen wat je belangrijk vindt. Je voelt dat dit belangrijk onderwerp is. Vind ik geen gekke hoor. Daar zou ik nog mee willen leven.

Marieke: je kunt zeggen: we willen elk jaar 3 collecties hebben, 3 blikken op Amsterdamse samenleving elk jaar. Je kunt ook zeggen: we kijken naar 3 particuliere archieven die al gevormd zijn. In beide gevallen ben je betrokken bij de collectievorming.

Vincent: Dat zou ik voor mezelf nog kunnen verantwoorden, omdat dat uit de maatschappij zelf komt waarbij ik als archivaris wel opdracht geef en de opdracht beoordeelt. Er zit altijd persoonlijke kleuring en weging in. Daar moet je je bewust van zijn en je moet het kunnen verantwoorden. Maar dan nog is het heel erg vanuit het idee van de degene die de foto's maakt. Dus het is toch maatschappelijk veel meer ingebed dan wanneer ik zelf zeg: maak een foto van dat. Daar zou ik minder moeite mee hebben.

6. In het *Archievenblad* () zei u dat het Stadsarchief niet langer collecties wil 'creëren', maar wil verzamelen wat in de samenleving ontstaat. Het Stadsarchief Rotterdam is nauw betrokken bij de totstandkoming van de opdracht om amateurfotografen te werven, en dus ook bij de totstandkoming van de collectie. In welke mate is het betrokken zijn bij aanleg van collecties een vorm van creatie?

Vincent: Als je met mensen praat over wat een archivaris doet, denken mensen vaak dat archivariissen dingen vastleggen. Ze zijn heel verbaasd als je vertelt dat dat niet zo is.

Marieke: Wat bedoelt u met vastleggen?

Vincent: Nou, het publiek heeft blijkbaar toch gevoel dat we inderdaad alles willen vastleggen, dat we zelf fotograferen. Dat wij van het vastleggen zijn. Dat bracht me aan het denken: het publiek denkt dat een archivaris dingen vastlegt, bijna net een soort historicus. Het verschil tussen archivaris en historicus is voor heel veel mensen niet duidelijk. Wij zijn de grote vastleggers. Nou nee, ik leg eigenlijk niet zoveel vast.

Marieke: Als het echt gaat om actief verzamelen, zou je misschien wel kunnen zeggen: dit is een soort van vastleggen. Als je zelf actief acquireert.

Vincent: Een soort tweedelijns vastleggen is dat eigenlijk. Als je het niet zou doen, dan hebben archivariissen het niet en is het gevaar dat het er überhaupt niet meer is. Dus is het al vastgelegd, maar definitief zekerstellen van die vastlegging, die is er dan niet als je geen actie onderneemt. Dus ben je indirect aan het vastleggen. Ja, dat is een leuke van je. Ook nog iets, als je een bestandsanalyse zou maken van het archiefbestand van Rotterdam en je bekijkt wanneer welke archieven binnenkwamen... Daar zaten blijkbaar als je de acquisitie bekijkt, in de jaren zestig, zeventig en tachtig, veel mensen die bij een gereformeerde of remonstrantse kerk zaten. Er kwamen namelijk veel archieven van deze kerken binnen. En sport: no way, kwam niet binnen en veel andere dingen ook niet. Dus het archiefbestand zegt heel veel over de medewerker van toen, over zijn blik, over wat hij belangrijk vond, uit welke sociale *bubble* hij kwam eigenlijk. Ook hiermee doe je aan vastleggen.

Marieke: Vastleggen is denk ik zowel passief als actief.

Vincent: Inderdaad. En het is niet erg dat dit gebeurt. Maar daarom heb ik zo'n moeite met een term als geheugen. Want je weet als je in dit vak zit: alles is subjectief, het zijn allemaal keuzes geweest. Het is niet erg dat we keuzes maken, maar ik vind alleen dat we daar open en eerlijk over moeten zijn en niet te grote woorden in de mond moeten nemen, dat we alles verzamelen en alles hebben. Want dat is gewoon niet zo. Het is niet erg als je keuzes maakt, als je maar laat zien waarop ze gebaseerd zijn en waarom je die maakt.

Marieke: In het artikel van Tessa Free stond dat uw visie is dat we niet zelf gaan creëren, maar als er toch met amateurfotografen gewerkt wordt, is dat dan wel een vorm van creatie?

Vincent: Nou ja, jouw voorbeeld van Amsterdam nuanceert dit wel een beetje. Goed dat je dat inbracht. Nee, het werken met amateurfotografen in de zin van gericht opdracht geven, 'ga dit en dit fotograferen', dat vind ik nog steeds... dat zou niet mijn lijn zijn. Nee, amateur of professionals, als vanuit de fotograaf zelf iets ontstaat wat interessant is om te bewaren, nou ok, ik geef jou gelijk, is het nog steeds een soort van keuzemoment dat je iets binnenhaalt of niet. Maar dat is voor mij belangrijkste: er ontstaat iets, wil je het wel of niet opnemen. Ik zou er zelf niet zo voor zijn: ik zorg ervoor dat er iets ontstaat. Iets wat er nooit was, dat ik heb besloten, dat moet er zijn. Dat zou ik niet als mijn rol zien. Een tweede slag inderdaad, als het al is ontstaan, dan heb je een keuze om het wel of niet op te nemen, daar voor te zorgen dat het duurzaam, altijd bewaard blijft, nou, ok, dat is onderdeel van mijn vak. Dat vind ik prima.

Marieke: Is dat alleen verzamelen, of is het ook creëren in die zin: je creëert daarmee dat er iets onderdeel wordt van de algehele archiefcollectie?

Vincent: Ja, dat is een beetje een woordenspel natuurlijk. Op zich is het al ontstaan, de creatie heeft al plaatsgevonden, in die zin dat er een foto is ontstaan die er eerst niet was. Dat is bij de fotograaf zelf. Dat het onderdeel wordt van een archiefcollectie, die creatie doe jij dan als archivaris dan natuurlijk wel. Daarmee doe je nog steeds indirect een tweede creatieslag, of hoe je het ook moet noemen. Dat is wel waar. Dat hoeft niet te betekenen dat het niet bewaard wordt als je die keuze maakt om het niet in je archiefcollectie op te nemen. Het kan ook best zijn dat die fotograaf ook heel goed zelf het bewaart op zijn harde schijf en het overgeeft aan zijn kinderen en het komt ergens op een website of wat dan ook. Dat wil niet zeggen dat het dan verloren is. Ja, de kans is alleen iets groter dat als je het in de archiefcollectie opneemt, dat het dan wel echt bewaard wordt. Alleen je creëert inderdaad, daar geef ik je gelijk in, een nieuw onderdeel van je archiefcollectie Nederland of archiefcollectie Amersfoort.

Marieke: Op het vlak van de archivaris zeg maar. Op het vlak van archiefvormer is het al gebeurd, en dan ga je het als archivaris zelf....

Vincent: Ja, precies zo. Het is wel een soort van nieuw iets.

Marieke: Ja, ik stel deze vraag ook een beetje om iets meer te weten te komen over hoe archivariissen kijken naar verzamelen en creëren. Vaak is het idee: we verzamelen alleen maar, dus wij zijn een poortje en het komt naar binnen. Maar ja, ik wil weten: is het dan ook een soort creatie?

Vincent: Nou, ik denk dat je dan een tweede creatie doet. Sterker nog: als je verder nadent, indirect geef je ook een soort waardeoordeel, een soort van stempel: goedgekeurd door de archivaris. Wat dan ook weer die collectie extra voor de buitenwereld of intern ook extra status geeft, dat is wel waar. Het is absoluut niet waarde vrij. Natuurlijk niet. Het is niet: een loketje en schuif het er maar in. Nee, dat niet. Er gebeurt iets mee, er komt een extra waardering omheen. Ja, dat is gewoon waar.

8. En hoe denkt u over representatie, want in het artikel van Jantje Steenhuis in het Archiefblad schreef u ook over representatie, dat is een van de dingen waar archivariissen vaak op letten als ze collecties creëren. Als je het publiek echt heel actief inzet, hoe kijkt u dan tegen representatie en wat houdt representatie in als je op die manier verzamelt?

Vincent: In hoeverre kun je als eenling archivaris bepalen wat representatief is? Dat is sowieso natuurlijk al een lastige. Ik zat ook wel eens te denken, een zijsprong hoor, waarom zou je überhaupt je hele acquisitiebeleid, dat kan ook zijn bij opdracht geven, überhaupt wat je binnenhaalt, dat is eenmanswerk. Dat gaat vaak langs één archivaris. Waarom is dat niet breder? Waarom zitten we niet met een bepaalde mensen uit de samenleving, journalisten of wat dan ook, in een soort commissietjes? Dat we zeggen: nou we vinden dit maatschappelijk.... De handleiding van de Hotspotmonitor die door het Nationaal Archief ontwikkeld is gaat daar ook over: een soort commissie aanstellen waarin een aantal mensen bij elkaar zitten uit verschillende geledingen van de maatschappij die zeggen: dit zien we gebeuren in de maatschappij en hiervan vinden we met z'n allen, dit is inderdaad belangrijk, en daardoor kun je ook veel meer verantwoorden dat dingen binnen komen. Het is nu toch heel vaak, de fotoconservator of de archivaris die bepaalt wat representatief is. Vaak op basis van zijn eigen ideeën, vaak op basis van de collectie die historisch gevormd is, maar die ook al niet vanuit een neutraal perspectief opgebouwd is, om het zo te zeggen. Dus hier is al *bias* en dit is al heel erg gekleurd, en dan kijk ik naar die gekleurde collectie en dan kijk ik met mijn eigen ideeën. En dat ga ik ja of nee zeggen. Dat zijn allemaal niet-neutrale momenten en dat geeft ook weer niets en dat moet je dan ook verantwoorden en dat ontbreekt dan helaas. Maar misschien kun je het toch iets verstevigen door dat breder te trekken, door dat niet alleen aan individuen te hangen. Dat gebeurt denk ik nu teveel.

Marieke: Ziet u dan ook dat het bepalen of iets verzameld moet worden ook in zo'n panel kunnen gebeuren?

Vincent: Ja, dat denk ik wel.

Marieke: Dus een soort van *documentation strategy*?

Vincent: Ja, ik denk dat dat steviger wordt. En ook dat is wat een archivaris op zich niet gewend is. Het is natuurlijk altijd vanuit het idee: de archivaris moet zoveel weten, er zit zoveel in zijn hoofd. Beetje ouderwets gedacht dat het allemaal langs één persoon moet. Ik vind dat nogal een behoorlijke opgave die je jezelf oplegt en volgens mij kan je dat niet waarmaken. Dus inderdaad, als je het breder maakt, van wat moet überhaupt, niet zozeer beoordelen, maar wat vinden we überhaupt wat binnen moet komen qua thema's... Dat zou ik breder willen trekken. Dat is natuurlijk nogal een georganiseer, maar ik denk dat het ons wel sterker maakt. Het is nu echt een eenmansbedrijf over het algemeen. En natuurlijk zijn er wel acquisitieprofielen en -plannen en dan heb je het intern in de organisatie wel besproken met collega's, maar dat is alleen maar vanuit je eigen organisatie gedacht. Volgens mij kan ik me niet herinneren dat acquisitieprofielen en dergelijk zijn opgesteld in samenspraak met alles wat buiten, of een aantal mensen van buiten de archiefinstellingen. Het is altijd heel intern gericht, van: wij bepalen dat. Op basis van onze oude collectie, op basis van wat we al jaren weten en doen en onze kennis van de stad. Het wordt nooit breder gemaakt en dat zou ons denk ik professioneel sterker maken.

10. Wat ziet u als het nut voor het geven van documentaire foto-opdrachten in deze tijd van een overvloed aan beelden in de samenleving?

Vincent: Niet dus. Als je doelt op het onderscheid tussen beroepsfotografen en amateurfotografen, wat kwaliteit betreft... Daar kun je allerlei algemeenheden over zeggen. Ja, ik ben gewoon niet zo

overtuigd van die hele opdracht business om het zo te zeggen. Maar wat jij dan nuanceert van Rotterdam, eh, sorry, van Amsterdam aangaf, nou dat vond ik nog wel een aardige, om het zo te zeggen. Dan kun je je ook misschien wat professioneler of neutraler organiseren met een commissie of dat soort zaken. En ontstaat er toch iets wat bij mensen, of dan pak je iets wat bij mensen zelf al ontstaan is wat betreft concept of idee of een bestaande collectie. Maar zelf de meerwaarde nog van dingen laten vastleggen daar geloof ik niet in, omdat ik nu al denk ja, wat nu al vastgelegd Iedereen kan nu alles vastleggen op zich. Ik bedoel, jij kan met je mobiel of wat dan ook, jij legt dit nu ook vast. Je kan alles vastleggen wat belangrijk is en wat men in de maatschappij belangrijk vindt. Dus ik kan me bijna niet voorstellen dat iets niet wordt vastgelegd, om het zo te zeggen. Maar goed, misschien ben ik te optimistisch. En dat zal uiteindelijk in wat voor vorm dan ook wel of niet ons bereiken. Ja, en daar moeten we misschien maar aan wennen, dat dat misschien ook weer niet meer gebeurt, dat wij überhaupt niet de opdrachtgever zijn, om het zo te zeggen. Daar zou ik wel voor staan. Ik weet niet of je de foto's op Twitter zag? Dan zag je zo'n *smartphone* en dan zag je welke apparaten je allemaal nodig had in 1985 om nu dezelfde functie te kunnen doen die nu in je *smartphone* zit, weet je wel. Dan zag je zo'n bandrecorder en je zag een videocamera, al die dingen. Ja, dat is natuurlijk waar beroepsfotografen als het om nieuws gaat, die hebben daar ook veel last van. Er gebeurt een ongeluk onderweg en er staat meteen iemand die, klik, met z'n mobiel een foto maakt, het staat online, op 112.nl of hoe heet dat allemaal van die nieuwssites. Daar hoeft niet meer een fotograaf uit een kantoortje te komen en zijn helm op te zetten en op zijn motor met zijspan met een fotograaf ernaast er nog.... Het is allemaal anders geworden nu, iedereen legt alles vast. In die zin zie ik niet heel er de meerwaarde in van... Stel je voor dat je ervan uitgaat dat alles vastgelegd wordt, en je streeft als archiefinstelling nog steeds naar een representatief beeld van de samenleving in jouw collectie. Dan is het dus zaak dat je representatief vertegenwoordigd bent, dat je in de juiste netwerken zit of wat dan ook, dat je de dingen die al ontstaan zijn, toch blijkbaar nog binnen weet te halen op een of andere manier door die mensen tegen te komen. Door de gesprekken daarmee aan te gaan, door dat dan. Dan moet je veel meer in de stad aanwezig zijn op allerlei gekke plekken of allerlei contacten hebben, daar geloof ik dan meer in dan zelf die opdracht te verstrekken.

Marieke: Ja, en misschien als we kijken naar Amsterdam, is Amsterdam dan een opdrachtgever of misschien meer een *facilitator*? En, ik vind het wel grappig. Archivarissen zijn van oudsher heel erg bezig met context. En als je nu in zo'n Flickr beeldbank ziet, of je ziet twee opdrachten van amateurfotografen... Wat zegt het een en wat zegt het ander eigenlijk als je kijkt naar archiefvormer en context van de persoon? Kan je de ene collectie beter duiden dan de andere?

Vincent: Ja archivarissen zijn heel erg van context. Het is de vraag of mensen van buiten de archivarissenwereld van context zijn. Ja, soms wel soms niet. Vind ik moeilijk te beantwoorden hoor dit.

Marieke: ik vraag niet echt om een antwoord, maar ik kan me voorstellen dat mensen het misschien soms leuker vinden om een wat kleinere collectie te zien met een duidelijk profiel dan een bank met duizenden plaatjes, waar je van denkt: hetzelfde, het zelfde, hetzelfde, lelijk...

Vincent: Ja, klopt, kan ik me ook voorstellen. Willen mensen graag dat het voor hen geselecteerd is misschien. Ja. En geduid ofzo. Kan. Is dat dan onze functie om die selectie te maken, op basis van wat?

Marieke: Precies. Dan zijn heel veel vragen. " [...]

(Het vervolg van het gesprek ging over de implicaties van het maken van subjectieve keuzes die inherent zijn aan het vak van archivarissen.)

Bijlage 4 Interview met mw. Anneke van Veen

Conservator fotografie bij het Stadsarchief Amsterdam

Datum en plaats: 28 mei 2015, Amsterdam

Duur: 01:10 uur

Vragen

Introductie

1. Wat was uw taak als conservator fotografie bij het SAA? Hoe lang vervult u deze functie al? Kunt u iets vertellen over uw rol bij het geven van documentaire foto-opdrachten?

Achtergrond van het verstrekken van documentaire foto-opdrachten

2. Het SAA werkt samen met het Amsterdams Fonds voor de Kunst om documentaire foto-opdrachten te geven. In de literatuur heb ik een aantal redenen gevonden voor het SAA om documentaire foto-opdrachten te geven. Kunt u deze redenen nader toelichten:
 - lacune in fotografielcollectie opvullen: kwalitatief goede fotografie vanaf de jaren 70 (en daarvoor);
 - op artistiek niveau de stad, bewoners, fenomenen vastleggen;
 - de ontwikkeling van documentaire fotografie laten zien;
 - historische bron voor de toekomst creëren.
3. Waar wordt op gelet bij de keuze voor de fotograaf en het onderwerp?

Documentaire foto-opdrachten als creëren en/of verzamelen

4. Het SAA is nauw betrokken bij het geven van opdrachten en dus ook bij de totstandkoming van de collectie. In welke mate is het betrokken zijn bij aanleg van collecties een vorm van creatie?
5. Ziet u een onderscheid of tegenstelling tussen creëren of verzamelen, of liggen beide in elkaars verlengde?
6. Hoe verhouden documentaire foto-opdrachten zich tot de manier waarop voor jaren zeventig voor de atlas werd verzameld?
7. Heeft het SAA nog een eigen fotograaf in dienst die de stad fotografeert? Zo nee, kunt u aangeven waarom? Wat is voordeel van werken met externe vakfotografen? (kwam al aan bod bij vraag 2)

De volgende vragen worden grotendeels uitgewerkt: 1 tot en met 6. Sommige delen van een vraag worden verkort en in eigen woorden weergegeven, omdat het om achtergrondinformatie gaat die niet noodzakelijk is voor de uitwerking van het interview. Deze informatie staat tussen ronde haken.

Uitwerking van het interview met Anneke van Veen

1. Bent u al lang werkzaam als conservator fotografie hier bij het Stadsarchief Amsterdam? (Van Veen vertelt dat ze al meer dan 35 jaar bij het Stadarchief werkt, eerst voor de topografisch-historische atlas. Toen ze zich meer specialiseerde in fotografie, kreeg ze de functie van conservator fotografie. Ze vertelt over haar betrokkenheid bij het geven van documentaire foto-opdrachten.)

Marieke: Ik las in uw artikel uit 1987 uit *Perspectief* dat het dus één van de aanleidingen was een brief van twee fotografen richting het Amsterdams Fonds voor de Kunst meen ik...

Van Veen: Ik denk dat dat nog niet bestond. Ik denk dat dat uit de tijd is van de Amsterdamse Kunstraad.

Marieke: Ze deden het voorstel om die opdrachten te gaan geven. Is dat de hoofdleiding of was daarvoor al een bewustzijn bij het archief van: we moeten echt iets gaan doen?

Van Veen: Jawel, want ik denk dat er twee dingen samenkwamen. Hier werkte begin jaren zeventig Wim Vroom als hoofd van de atlas. Wat hier al veel langer bestond en wat een belangrijke rol heeft gespeeld in de vorm die deze opdrachten kregen, is de zogenaamde tekeningencommissie. Dat dateert al uit de crisisjaren. Dan bedoel ik de crisis van de jaren dertig, van voor de Tweede Wereldoorlog, als een vorm van ondersteuning van kunstenaars. Maar dan toegespitst op het maken van werk of het aankopen van werk wat betrekking heeft op de stad. Maar dan vanuit de visie van de kunstenaar, dus een hele persoonlijke benadering. En dat was eigenlijk een soort gouden combi ook: de kunstenaar geholpen en de collectie van het archief verrijkt met bijzonder werk, hedendaags werk. Die formule bestond al en Wim Vroom was daar natuurlijk bij betrokken. Daar kwam bij dat hij in zijn studententijd heel nauw vriend was, zelfs onder één dak woonde met Oscar van Alphen. En Van Alphen zat natuurlijk in de GkF en daar is ook veel gesproken over de mogelijkheid om fotografen meer armslag te geven. Ze moesten natuurlijk allemaal hun geld zien te verdienen met het verkopen van foto's aan bladen. En soms het lukte het om langer te werken aan een project en dat dan in een boekvorm te gieten, maar een reëel salaris of honorarium stond er nooit tegenover. Dus het is denk ik ook gewoon onder het drinken van een glas wijn bij wijze van spreken zijn die verschillende lijntjes bij elkaar gekomen. En zo is het eigenlijk in elkaar gegrepen. En is die vorm er uiteindelijk uitgekomen om fotografen een documentaire opdracht te geven en het resultaat ervan te laten opnemen in de collectie.

Marieke: Dus het is echt dat dingen samenkomen, zowel de beweging onder fotografen om hun maatschappelijk rol steviger neer te zetten door hun eigen visie te geven. En dat was nog niet in de collectie te vinden volgens Van Alphen.

Van Veen: Nee, dat is ook heel mooi geformuleerd door Toussaint: dat er hier alleen maar foto's zaten die door kadasterfotografen waren gemaakt, zo'n soort ambtenaar in ieder geval. De interesse van Wim Vroom blijkt heel duidelijk uit zijn aankoopbeleid. Hij is begonnen, dat is een hele interessante parallel met het Stedelijk Museum eigenlijk in diezelfde tijd ook... dat staat heel mooi beschreven in het boek van Hripsimé Visser over de geschiedenis van de fotocollectie van het Stedelijk. Daar zou je eigenlijk de eerste hoofdstukken nog van moeten lezen. Dat is natuurlijk een kunstmuseum, maar op dat moment nog helemaal niet op zo'n manier bezig met fotografie. Eigenlijk zat dat toen heel dicht bij elkaar, kochten we dezelfde dingen en ook op zelfde manier, omdat ze geen raad wisten met: wat is nou een foto en hoe bewaar je dat. Nou ja, het is een ding wat je op een gegeven moment aan de muur wil hangen. Dus dan is het het beste om het op te plakken. En dat gebeurde zowel daar als hier, het werd op aluminium geplakt en zo werd het bewaard. Ik heb toen voor dat boek van Hripsimé een lijstje gemaakt met de aankopen. Dat kan ik nog wel ergens voor je achterhalen. Waaruit dus blijkt: uit die tijd kocht hij van Koen Wessing, Dolf Toussaint, Aart Klein, Oscar van Alphen, Eddy Posthuma de Boer. En hij deed dat in de vorm van kleine series, wat ook al aangeeft wat documentaire fotografie is: dat bestaat niet uit één beeld, het is een verhaal, het vraagt

om context. Met één foto ben je er niet. Dat heeft hij gedaan en dat gaat eigenlijk dan zo heel vanzelfsprekend over in die opdrachten met dien verstande dat die niet werden opgeplakt op aluminium... kennelijk hadden ze ook door dat dat niet de manier is om foto's te bewaren.

Marieke: Wim Vroom heeft het idee van die opdrachten meegenomen naar het Rijksmuseum...

Van Veen: Ja heel veel mensen kennen vooral de opdrachten van het Rijksmuseum, maar de wortels liggen hier. En het heeft heel erg te maken met de tijdgeest. Ja, wat in de jaren zeventig, eind jaren zestig, bij elkaar kwam: die ontplooiing van de fotografie als vak en de documentaire als specialisme. Niet alleen maar persfotografie, maar meer verdiepend. En de behoefte hier om naast die tekeningen, die hedendaagse tekeningen, een andere vorm een andere reflectie op de stad te hebben, in een ander medium.

2. Als ik de publicaties lees over de opdrachten in Amsterdam, dan komen daar een aantal redenen naar voren. Misschien is het handig om die redenen per stuk langs te gaan en dat u iets vertelt over de achtergrond. Ik noem ze even heel kort: de lacune in de collectie opvullen, dus dat je kwalitatief goede foto's gaat opnemen. Dat was volgens mij het argument van Van Alphen en Versnel in de jaren zestig en zeventig. Dat het artistieke niveau is belangrijk. En de stad vastleggen: bewoners, ontwikkelingen en het veranderende beeld. En de ontwikkelingen op het gebied van documentaire fotografie laten zien. Dat zijn volgens mij de drie belangrijke redenen om ... Misschien kan u iets zeggen over de lacune in de collectie?

Van Veen: Ik denk dat dat in de begintijd een belangrijke rol speelde in de overwegingen, omdat wat ik net al aanhaalde, zoals ook Toussaint zei: er zijn hier vooral foto's van kadasterambtenaren. Zij stonden midden in wat er in de stad gebeurde. We hebben nu net een tentoonstelling over de jaren zestig en dan zie je inderdaad wat er in die stad gebeurd. Dat soort foto's kwamen niet hier in de collectie terecht. Want we hadden zelf in die tijd ook fotografen in dienst die de stad fotografeerden. Dus als je op onze beeldbank kijkt, maakt dat een substantieel deel uit van het totaal aantal beelden. Dat is gegroeid, dat heeft een heel eigen geschiedenis, dat gaat terug tot de vorige eeuwwisseling. Dat is een verhaal apart. Maar die volgenden vooral de bebouwde stad, de gebouwde stad, dus wat er aan bebouwing bij kwam of juist werd afgebroken. Natuurlijk, in de jaren vijftig en zestig verrezen er grote nieuwe wijken en dat is allemaal gevolgd door de fotografen hier. En als er weer eens een kerk dreigde afgebroken te worden, dan werd die van boven tot onder prachtig gedocumenteerd. Maar daar bleef het ook bij. Terwijl die fotografen, die generatie waar we het nu over hebben, midden in de gebeurtenissen stonden, de culturele revolutie die gaande was in de stad. Dat beeld kwam dus niet hier. Dat was niet terug te vinden in de collectie. En als je het over lacune hebt, dan bedoelden ze dat vooral. En dat is zeker van de kant van Wim Vroom en zijn opvolger Boudewijn Bakker denk ik een belangrijk motief geweest om deze opdrachten op te zetten.

Marieke: Dus eigenlijk in de collectie van voor de jaren zeventig, is er eigenlijk heel weinig materiaal over al die stedelijke fenomenen en wat er echt in de stad gebeurde....

Van Veen: Behalve het hele voorzichtige beginnetje wat Wim Vroom heeft gemaakt met eigentijds aankopen. Ja.

Marieke: Dus met Wim Vroom begon eigenlijk het bewustzijn op te komen: we moeten iets met wat er in de stad leeft, niet alleen de huizen.

Van Veen: Fotografie is nog iets anders dan monumentenzorg.

- Marieke: Het tweede is: op artistiek niveau de stad, bewoners en fenomenen vastleggen. Dat vind ik een hele mooie zin. Het gaat dus echt om de artistieke kwaliteit...

Van Veen: Artistiek is een moeilijk te grijpen begrip. Maar het gaat inderdaad om het beeldende kwaliteit, om het ook heel duidelijk te onderscheiden van amateurfotografie. Dat is ook altijd het doel geweest om professionele fotografen, met een eigen signatuur ook. Waardoor ook een foto een handschrift draagt en zich onderscheidt van andere beelden. Nu is de opvatting van wat documentaire is, veel verder ontwikkeld ook. Dat zie je ook terug op de academies en in de opleidingen. Het wordt ook gezien als een verhalend medium. De fotograaf vertelt een verhaal in beeld. En dat vraagt nogal iets van de intelligentie en de oorspronkelijkheid van een fotograaf, de mate waarin die zich in een onderwerp verdiept. Een voorbeeld hiervan is op dit moment Henk Wildschut. Heeft voor Rijksmuseum opdracht gedaan over voedselproductie. Is [nu voor het Stadsarchief] begonnen aan een project *waste*, afval. Werkt nu samen met iemand van de Universiteit, een wetenschapsfilosoof die thuis is in dat onderwerp. Ze zijn feedback voor elkaar en dat maakt dat de fotograaf dus ook op een andere manier naar zijn onderwerp kijkt en andere aspecten in beeld brengt dan je misschien bij oppervlakkige beschouwing zou denken. Het is niet zo moeilijk om langs straat te fietsen, hé, hier staat een vuilniszak, ik maak er een foto van. Het gaat natuurlijk juist om wat er achter de schermen gebeurt en waar we ons juist niet van bewust zijn in het dagelijks leven wat er wel is en wat zichtbaar gemaakt kan worden. Dat op een manier die bijzonder is en eigen is. Iets wat ik al zei, een handschrift draagt. Dat zijn aspecten die van belang zijn. Die een grotere waarde verlenen dat doorsnee reportage.

Marieke: Dus de combinatie van beeld en verhaal is belangrijk hierin. Het gaat niet om de hoeveelheid plaatjes die bewoners schieten, maar om de signatuur van een vakfotograaf.

Van Veen: Ja, de kritische selectie. Het is een soort dieptejournalistiek of hoe je dat moet noemen.

- Marieke: Ik denk dat het hier ook nauw mee samenhangt, de reden om met opdrachten ook de ontwikkeling te laten zien in de documentaire fotografie?

Van Veen: Dat is niet een uitgangspunt geweest, dat is meer een gevolg. Kijk, toen ze begonnen in de jaren zeventig, toen wist niemand hoe het zich zou ontwikkelen, of het zich zou ontwikkelen, dat zich het ging ontwikkelen. Toen was de kleinbeeldcamera en het gebruik van zwart-witfilm, grofkorrelig, dat was gewoon de enige manier. Dat zie je ook terug in die eerste jaren van de foto-opdrachten. Wat dat betreft waren ze ook heel sterk een stempel van de tijd. Dat was de manier om naar de wereld om je heen te kijken. En omdat het kleinbeeld-fotografie, zwart-wit was, ging het vaak ook om grote aantallen opnamen. Toen ze hier begonnen, was ook de norm: een opdracht resulteert in vijftig beelden. Van de honderden of duizenden die een fotograaf maakt, werden er dan vijftig uitgekozen door hem of haar of in samenspraak met ons. En dat was dan de documentaire foto-opdracht. Dat kun je zien op de beeldbank, hoeveel beelden tot een opdracht behoorden. Dat hebben we in de loop van de tijd teruggeschroefd, omdat er op een heel andere manier werd gefotografeerd. En dat zowel de onderwerpskeuze is veranderd en de manier om met onderwerpen om te gaan, om je erin te verdiepen, om er een verhaal van te maken, maar ook technisch. Dus er werd met grotere formaten camera's gewerkt, in kleur, zelfs als het je wat zegt, grootformaatcamera's, op statief. Alleen al aan materiaalkosten heb je het dan over iets totaal anders dan kleinbeeld-fotografie. En nu is de digitale fotografie bijna standaard in de documentaire. Bij ons heeft het er in ieder geval toe geleid dat we het aantal van vijftig hebben losgelaten en het wordt nu, we zeggen ook in advertenties: ongeveer 20. Maar dat hangt heel erg af van wat de fotograaf uiteindelijk gaat doen, hoe die het gaat invullen. Er zijn voorbeelden van series die uiteindelijk tot 150 beelden leiden, maar dat zijn dan allemaal hele kleine afdrukjes, ook in een speciaal daarvoor gemaakte doos. Dan heeft het een functie, dat ze met elkaar een verhaal vertellen. En in een andere gevallen gaat het om monumentale opnamen met een grootformaatcamera. En dan vertellen tien beelden soms ook al genoeg. Dus in die zin is er heel veel veranderd. En terugkijkend, ja, weerspiegelt de ontwikkeling in de documentaire fotografie zich in de collectie zoals die ontstaan

is uit die veertig jaar of langer foto-opdrachten. Maar het is niet bij aanvang een voornemen geweest: ha, wij gaan nou eens... Nee, wij documenteren in principe Amsterdam. Wij zijn geen fotomuseum, wij schrijven niet de geschiedenis van de fotografie, wij schrijven de geschiedenis van Amsterdam. Maar dat het tegelijkertijd toch een neerslag is van hoe de documentaire fotografie in Nederland zich heeft ontwikkeld, dat is inherent aan die opdrachten, omdat ze namelijk dat ook zeg maar openlaten. Dus de keuze die fotografen maken die ligt open. Wij schrijven niet voor: je moet zus of zo doen. We schrijven dus heel vaak de thema's niet voor. Dat is maar een enkele keer gebeurd in die veertig jaar dat we zeggen: wij willen een serie over dit of dat. Meestal is het gewoon een vrije inzending en kijken we gewoon wat er speelt, wat er leeft onder fotografen. Dat wordt dan afhankelijk van de kwaliteit gehonoreerd. Dat is dus anders dan het Rijksmuseum die is altijd vast blijven houden aan: wij formuleren het thema en zoeken daar één of twee fotografen bij. Tegenwoordig is het één, vroeger waren het twee fotografen. Amsterdam niet. In Amsterdam is ook een grotere variëteit, omdat wij meer dan één opdracht verlenen per jaar. Heel lang zijn het er vijf per jaar geweest, vier, het zijn er wel eens meer geweest zelfs. De laatste tijd zijn het er drie.

(Vraag 3) Marieke: en als dan bijvoorbeeld bij een inzending zestig fotografen zich aanmelden, wat zijn zeg maar criteria om te bepalen welke fotograaf geschikt is voor een opdracht? Van Veen: Nou, we bepalen niet welke fotograaf geschikt is, maar we bepalen welke inzending geschikt is. Dus dat gaat om de combinatie van de fotograaf en het voorstel dat hij of zij doet. Noem maar een willekeurig bekende Nederlandse fotograaf: natuurlijk is die goed genoeg. Maar of hij zendt helemaal niet in, of hij zendt in met een voorstel wat niet aanspreekt. Dus het moet altijd van twee kanten kloppen voor de commissie zoals die op dat moment is samengesteld en die inzendingen beoordeelt. En het zijn inderdaad heel veel inzendingen, soms ook wel over de honderd die je beoordeelt. Dus er moet heel veel afvallen. En dan ga je wikken en wegen en dan uiteindelijk gaat je keus naar bepaalde fotografische voorstellingen. Het is niet zo dat we zeggen van: ha, Pietje Puk heeft ingezonden of Jantje Jansen, dat is fijn, want dat zijn zulke goede fotografen, die gaan we een opdracht geven. Dus er worden ook hele goede fotografen afwezen, omdat ze naar ons gevoel niet met een doorwrocht, doordacht, origineel, passend voorstel komen. En tegelijkertijd dat mensen een ontzettend leuk idee hebben, maar dan komen de foto's op tafel en dan denk je: nee. Dat heeft niet de kwaliteit. En dat is heel jammer, dan laat je het lopen en dan hoop je dat eens een goede fotograaf zich met dat onderwerp gaat bezighouden, maar daar sturen we niet in. Ik ken natuurlijk honderden fotografen en ik ken hun kwaliteit. Ik ga ze niet bellen en vragen: wil je alsjeblief inzenden, want ik denk dat je heel goed dit of dat onderwerp kunt doen. We stellen ons heel terughoudend op.

Marieke: En zijn er globaal een aantal redenen om voorstellen af te wijzen?

Van Veen: Nou, ja, het kwaliteitscriterium staat voorop. Het is ontzettend moeilijk om dat toe te lichten als je niet concrete voorbeelden hebt. Maar je ziet sommige voorstellen, je bekijkt ze eerst op schrift, dus het geschreven voorstel. Ja dat is soms van een dunheid en oppervlakkigheid en ja, dan krijg je echt de indruk: hier dacht iemand: he, als ik even een half A-4tje schrijf, haal ik misschien wel tienduizend euro binnen. Dat lees je er soms gewoon aan af. Dat gaat meteen op de stapel 'niet'. En dan houd je een stapel over van: nou, dit zijn wel interessante onderwerpen, dat is inderdaad nog niet gedaan. Dus een criterium om iets af te wijzen is natuurlijk wel vaak, dat is een objectief criterium: het is al gedaan. En het is ook al gedaan niet al te lang geleden en op een manier die nu nog relevant is. Iets kan veertig jaar geleden zijn gedaan: yes, eigenlijk moet het nu opnieuw, door iemand van deze tijd die op een andere manier kijkt. Is dat heel interessant. Maar anders is dat in ieder geval een criterium om dat af te wijzen. Daar merk je dan ook aan dat mensen zich niet hebben verdiept, want ze kunnen natuurlijk op de beeldbank zien wat er gedaan is in die veertig jaar. Dus als ze kennelijk niet de moeite hebben genomen. Als iemand zich expliciet afzet tegen iets wat er al is,

dan kan het inderdaad interessant worden. Dan kan je het wel in overweging nemen. Maar als iemand denkt: hé: laten we eens iets met de politie doen... Daarvan zeg ik: nee, op dit moment niet. Want ik zie niet waarom dat iets toevoegt aan wat er al is. Dat is een criterium. Dus die geschreven voorstellen, ja dat is de eerste hobbel die de fotograaf moet nemen. Hij of zij moet wel echt met een goed plan komen. De stapel die overblijft, bij die mensen vragen we werk op, portfolio. En ja, en dat is toch eigenlijk wat de doorslag geeft. Wat er dan op tafel ligt, soms zie je: die kijkt niet goed, dit overtuigt echt niet. En dan valt ie af, soms met pijn in het hart. Soms zijn foto's best goed, en voorstel is best goed, maar er liggen nog anderen en die vinden we nu meer urgentie hebben. In die zin kan je het jezelf soms makkelijk maken door wel zelf thema te bepalen en een rondje te bellen. We hebben een paar jaar geleden toen we een tentoonstelling gingen maken over de portretstudio van Merkelbach, toen hebben we de opdrachten van dat jaar verleend aan portretfotografen. En ik denk dat we toen nog wel via de advertentie hebben gewerkt, ja. In eerste instantie een advertentie met dat thema. En daar kwam er eigenlijk maar één uit die echt vernieuwend was, anders was, iets verrassend had. Dus die hebben we toen gehonoreerd. Van het resterende geld hebben we zelf twee fotografen aangezocht die echt befaamd zijn, Erwin Olaf was er één van. Andere waren het duo Blommers/ Schumm, omdat we vonden dat zij interessante dingen deden die raakvlakken hadden of juist erg contrasterend waren ten opzichte van de studiopraktijk van Merkelbach. Dus dan zit je zelf ook veel meer voorwerk te doen en dan kies je mensen van wie je de kwaliteit goed kent. Ja dat is soms makkelijker. En die open inzendingen ja dat levert hele bijzondere dingen op, maar ook heel veel gelegenheidsbriefjes hoor moet ik zeggen. Maar wat ik ook altijd zeg: het levert dingen op die je zelf niet kunt bedenken. (Van Veen noemt het voorbeeld van Hans Aarsman die keek naar beeldvorming binnen nieuwsfotografie. Hij wilde onderzoeken of een situatie soms alleen bestaat bij de gratie van het beeld wat er van wordt gemaakt. Een ander voorbeeld is de serie van Erik Klein-Wolterink over keukens. Een voorbeeld van een thema dat twee keer bij een opdracht is vastgelegd, zijn volkstuinen. Marrie Bot legde dit in de jaren zeventig in zwart-wit vast, met nadruk op de mensen. Nick Sinclair maakte later juist meer statische beelden in kleur.)

- (Laatste aspect van vraag 2) Marieke: in uw artikel kwam ik ook tegen dat opdrachten bronnen zijn voor de toekomst, de geschiedenisbronnen waar we later uit kunnen putten: zo was het in Amsterdam.

Van Veen: Ja, nou ja. Iedere bron heeft zijn valkuilen. Het is natuurlijk een bron. En dat merk je nu met zo'n tentoonstelling over de jaren zestig, dus een halve eeuw geleden. Mensen hebben dat zelf nog meegemaakt, voor zover in leven. Ja, foto's ven verhalen vullen elkaar aan. In de tentoonstelling hebben we dat ook opgelost door niet alleen foto's van Cor Jaring te laten zien, maar ook een audiotour te maken waarin hij zelf en anderen uit die tijd aan het woord komen wat er weer een laag aan toevoegt. We hebben ook filmmateriaal laten zien en zelfs voor één onderdeel samengewerkt met een kunstenaar uit die tijd, om een eigen vorm aan het onderdeel van die tentoonstelling te geven. Geschiedenis en haar bronnen, dat is natuurlijk één van de moeilijkste aspecten. Maar zonder deze foto's of het werk van documentaire fotografen zou er natuurlijk sowieso veel minder kennis daarover zijn.

Marieke: Maar het is wel interessant om te zien dat dus eigenlijk in de jaren zestig en zeventig de urgentie komt van: 'hé we moeten dit nu echt vastleggen, dit is zo bijzonder, zo nieuw wat nu gebeurt in de samenleving'.

Van Veen: Voordat je het weet is het voorbij en heb je het dan wel op een of andere manier vastgelegd?

Marieke: Was die urgentie daarvoor dus minder aanwezig?

Van Veen: Ja, ik denk dat dat echt wel iets met die tijd te maken heeft, dat besef dat er iets gaande was, dat er een nieuwe tijd was begonnen. Na de oorlog was er natuurlijk heel veel herstel.

Inderdaad gericht op het huisvesten van de generatie jongvolwassenen en de gezinnen die daaruit voortkwamen. Dat er dan ook iets anders broeide en dat dat naar boven kwam in de vorm van een protest en een jeugdcultuur... Ja, hier zaten natuurlijk ook ambtenaren die daar geen deel van uitmaakten. Dan heb je toch iemand nodig met een onafhankelijke geest zoals Wim Vroom die denkt van: ja maar dat hoort ook bij ons.

Marieke: Het is wel grappig, want de drang om vast te leggen was wel aanwezig door de kadasterfotografen van ja: die kerk wordt gesloopt, die moeten we hebben. Maar wat speelt in de maatschappij, daar waren ze niet voor.

Van Veen: Daar waren ze niet voor, dat was hun opdracht ook niet, daar hadden ze ook geen aansluiting bij. Je kunt iemand er wel op afsturen, maar dan blijft die aan de buitenkant. Er is natuurlijk in sommige opdrachten echt participerende journalistiek bedreven. Ad van Denderen heeft zich laten opsluiten in het huis van bewaring, om het te kunnen fotograferen. Daar moet je bevlogen voor zijn. Dat is ook niet de taak van het archief zelf om dat te doen vind ik. Dat zijn de fotografen die daarmee moeten komen. En wij moeten dat weten te waarderen en een plek te geven en te bewaren voor toekomstige generaties.

Marieke: Dus het is niet de taak van archiefmedewerkers om echt op die intieme manier te fotograferen?

Van Veen: Nee, en bovendien archieffotografen bestaan niet meer, die zijn allemaal verdwenen.

Marieke: Is het ook sinds de jaren zeventig/tachtig?

Van Veen: Nee, onze laatste fotograaf is een paar jaar geleden met pensioen gegaan. Maar we hebben er vroeger wel vijf à tien gehad denk ik. Nee, maar dat geldt voor alle gemeentediensten. De publieke werken, alle grote gemeentediensten hadden eigen fotografen in dienst. Die hele overheidsstructuur is zo veranderd. Alles wordt uitbesteed. Sinds de eeuwwisseling werkten de fotografen die nog in dienst waren van het archief eigenlijk in opdracht van gemeentelijke projectbureaus. Ze werden betaald door noem maar iets :de Zuid-as of andere grote projectbureaus van grote infrastructurele werken en dat legden ze vast. En dat mes sneed ook aan twee kanten: daarmee kwam het hier in de collectie, wordt het bewaard. Dat soort projectbureaus hebben ook gewoon beeld nodig. Maar ook weer niet hun eigen fotografen in dienst. Maar met de pensionering van onze laatste echte archieffotograaf is dat helemaal verdwenen.

4. Marieke: Interessant dat u zegt: het archief moet niet zelf fotograferen. Maar het archief geeft wel opdracht, of tenminste nodigt fotografen uit om een collectie te maken. Hoeveel verschil zit daar voor u in: tussen niet zelf fotograferen maar wel opdracht geven?

Van Veen: Er zit verschil in, omdat het met steeds wisselende mensen werkt: fotografen hebben allen hun eigen ideeën en opvattingen. Het aantal gezichtspunten is natuurlijk veel gevarieerder dan wanneer je jaar in jaar uit met eigen mensen werkt. En nogmaals, de ideeën komen uit de fotografen zelf, dus die voelen zelf die urgentie van iets en de betrokkenheid bij iets. Dat is iets totaal anders dan uit hoofde van een functie iets registreren.

5. Zou u zelf een onderscheid kunnen maken tussen verzamelen en creëren?

Van Veen: Ja, een verzameling opbouwen is ook een creatieve daad wellicht. Maar verzamelen is natuurlijk, is in principe iets bijeenbrengen wat al bestaat. En het bijzondere van die opdrachten is dat het niets is op het moment dat je de opdracht verleent. Het is eigenlijk een voorschot op de toekomst. En het is vertrouwen in de fotograaf en het durven risico's te nemen en het avontuur aan te gaan. Het kan op een totale mislukking uitlopen. Het is ook gebeurd dat fotografen er niet uitkwamen, uit het plan wat ze zich oorspronkelijk voor ogen hadden gesteld, dat het gewoon niet werkte. En nou ja, op zo'n moment ga je dan in gesprek en laat je...of je annuleert het of een fotograaf die stelt zelf de opdracht bij en gaat een andere kant op. Maar die ruimte is er.

Marieke: De betrokkenheid bij de opdracht geven, bij het vormen van een collectie, zou je dat onder creatie laten vallen, of onder verzamelen, of heel die tegenstelling overbodig?

Van Veen: Nee, vanuit onze kant zou je zeggen, is het wel echt verzamelen, als een archief. Maar we zijn natuurlijk bij die opdrachtverlening zijn wij niet alleen betrokken, maar is er een commissie. In de loop van een project waarin het zich langzaam ontwikkelt, is er een natuurlijk een samenspraak tussen de fotograaf en de commissie. Daar is wel een sprake van dat commissie suggesties doet of die een fotograaf weer verder helpen, nou ja. Dan is de opdrachtverlening heeft ook nog een bijdrage aan het creatieve proces. Maar uiteindelijk is het opnemen van het werk in de collectie, dat is wel echt verzamelen.

Marieke: Verzamelen is in zichzelf ook al creatief, omdat er een samenhang wordt gecreëerd.

Van Veen: Ja het zijn natuurlijk toch keuze die je maakt. Dat doe je bij alles wat je wel of niet aankoopt, wel of niet accepteert als het als schenking wordt aangeboden. Het is voortdurend selecteren. En er is veel meer dan je ooit kunt verzamelen, kunt opnemen. Daar zit een creatieve kant aan denk ik, omdat het ook weer een gevolg is van: menselijke intelligentie, connaisseurschap, smaak, eruditie, ja. Het is een combinatie daarvan.

Marieke: En zou u wel verschil kunnen zien tussen betrokkenheid wanneer bijvoorbeeld iemand een archief aanbiedt of wanneer het archief zelf een interessante collectie wil verzamelen, of opdracht geeft?

Van Veen: Wil je de vraag nog een keer herhalen?

Marieke: Ziet u verschil in betrokkenheid tussen actief en passief verwerven en het geven van opdrachten?

Van Veen: Ja, het is een andere vorm van verwerving. Je bent natuurlijk veel nauwer erbij betrokken. Het is heel anders. Het is *work in progress*. Vanuit niets komt er iets. Je begint met elkaar en dan is er nog niks, nog geen beeld, alleen maar ideeën of een soort testbeelden. Dan zie je het groeien en daar praat je over met elkaar. Dat is heel bijzonder, dat ik ook heel inspirerend. Dat is een heel aantrekkelijke kant van dit werk. En daar proberen we ook recht aan te doen, door het ook als we de kans krijgen, door het ook te tonen aan het publiek. Sowieso gaat het deel uitmaken van de beeldbank. Maar het mooiste is als we er ook een tentoonstelling over kunnen maken.

6. Is het geven van die opdrachten echt een soort breuk ten opzichte van acquisitie van voor de jaren zeventig?

Van Veen: Voor Amsterdam was die situatie natuurlijk al iets vertrouwder omdat er al met kunstenaars werd samengewerkt in die tekeningen commissie. Voor de meeste, alle andere archieven in het land gold het natuurlijk niet.

Marieke: Dus dat is echt wel een duidelijke doorlopende lijn met de foto-opdrachten...

Van Veen: Ja dat denk ik wel. Maar dat het fotografie als medium serieus werd genomen, dat is wel een breuk. Dus dat verzamelen door Wim Vroom van eigentijds werk van fotografen van die generatie wat hij wel deed door kleine aankopen te doen, ja dat is een trendbreuk. Daarvoor werd er toch echt, ja er werden archieven in ontvangst genomen, er werden wel eens persfoto's opgenomen. Maar niet series aangekocht, omdat iemand een hele eigenzinnige visie had op een bepaald onderwerp of een heel eigen signatuur op fotografiegebied had. Dat was nog geen uitgangspunt. Terwijl natuurlijk wel op zo'n manier werd gekeken naar werk van grafisch kunstenaars en tekenaars. Er werd zeker gekeken naar iemands kwaliteit. Die traditie was er wel. Maar dat je dat soort criteria kon loslaten op fotografie dat was nieuw.

Bijlage 5 Interview met mw. Ellen Grabowsky

Acquisitiespecialist particuliere archieven en collecties Stadsarchief Amsterdam (SAA)

Datum en plaats: 11 juni 2015, Amsterdam

Duur: 00:36 uur.

Vragen

Introductie

8. Wat is uw taak als medewerker acquisitie bij het SAA? Kunt u iets vertellen over uw rol bij het geven van documentaire foto-opdrachten?

Hoe opdrachten zich verhouden tot reguliere acquisitie

9. Hoe verhoudt acquisitie door middel van documentaire foto-opdrachten zich tot acquisitie van de archiefcollectie?
 - Andere kwaliteitscriteria: artistiek niveau
 - Andere doelstelling in geval van representativiteit: 3 fotografen krijgen een opdracht.
 - Onderwerp van wat verzameld wordt: maatschappelijk/persoonlijke thema's...

Verhouding opdrachten Documentaire foto-opdrachten als creëren en/of verzamelen

10. Het SAA is nauw betrokken bij het geven van opdrachten en dus ook bij de totstandkoming van de collectie. In welke mate is het betrokken zijn bij aanleg van collecties een vorm van creatie?
11. Wat betreft documentaire foto-opdrachten, gaat het om creëren of verzamelen, of liggen beide in elkaars verlengde?

Ik heb Ellen Grabowsky niet gevraagd om de redenen om documentaire foto-opdrachten te geven, omdat ik dit al had gevraagd aan Anneke van Veen.

Soms kwam bij het beantwoorden van een bepaalde vraag ook een thema van een andere vraag aan bod. Zo bespreekt Grabowsky bij vraag 1 ook elementen van vraag 2 over de relatie tussen opdrachten en reguliere acquisitie.

Alle vragen zijn uitgewerkt. Soms heb ik een gedeelte kort samengevat, omdat het alleen achtergrondinformatie geeft. Dit gedeelte staat dan tussen ronde haken.

Uitwerking van het interview met Ellen Grabowsky

(Het gesprek over documentaire foto-opdrachten begon al zonder dat ik een vraag had gesteld. Gaandeweg heb ik de vragen gesteld die ik wilde stellen. Grabowsky begon met het vertellen dat het Stadsarchief een beperkt budget voor acquisitie heeft en dat door middel van opdrachten bijzondere en kwalitatief hoogstaande foto's in serie aangekocht kunnen worden. Op de vrije markt zou de prijs hiervoor te hoog zijn voor het budget van het SAA.)

2. Waarom is die kwaliteit zo belangrijk? Andere archiefinstellingen zeggen vaak: wij zijn geen museum....

Grabowsky: Ja, maar wij zitten veel dichterbij een museum. Wij zijn van oudsher een archiefinstelling die heel hoogwaardige collecties heeft verzameld, of het nu gaat om fotografie of tekeningen. En dus wij ambiëren nog steeds diezelfde kwaliteit binnen te krijgen. En het voegt natuurlijk ontzettend veel toe aan willekeurige kiekjes, dat is een andere categorie die ook interessant is. Maar een fotografische visie op een fenomeen in de stad is natuurlijk wel degelijk iets anders en dat willen wij wel zeker binnen hebben. Dat behoort tot ons acquisitiebeleid.

Marieke: En het idee van die series, is dat ook een soort archiefvisie, een archief is waardevol omdat je context hebt. Is dat ook verweven in het idee van die series die belangrijk zijn?

Grabowsky: Dat het een soort archiefje is?

Marieke: Of een soort beeld geeft of een verhaal.

Grabowsky: Ja, het is iets anders dan wanneer je één kiekje hebt of een opname, dan zegt een serie natuurlijk iets wezenlijk anders over een fenomeen. En dat ambieer je ook. Het zijn twee verschillende dingen. En het interessante van een serie is dat het veel dieper gaat en veel beter beeld geeft van wat het probeert uit te drukken.

Marieke: En spelen de ideeën van serie en kwaliteit ook een rol bij reguliere acquisitie?

Grabowsky: Nee, series niet perse. Als je een serie kunt krijgen is dat natuurlijk altijd interessant. Natuurlijk vinden we het heel fijn als een fotograaf een serie heeft gemaakt over een onderwerp wat voor ons van belang is, als we het kunnen bemachtigen. Maar dan zit je weer bij het hetzelfde probleem: als je het wilt aankopen is het heel duur. Als iemand het wil geven, is dat natuurlijk heel fijn en zullen we daar zeker geen nee tegen zeggen. Maar dat is wat moeilijker te bereiken. Maar goed, binnen de reguliere acquisitie heb je natuurlijk ook de puur documentaire waarde van foto's. Dus dat zijn twee verschillende dingen die naast elkaar bestaan en die we naast elkaar verzamelen. Als je op de Beeldbank kijkt, zie je ook de registrerende fotografie die we zelf ook hebben gemaakt door de jaren heen. Dan hadden we fotografen in dienst die heel registrerend door de stad trokken, gewoon puur om topografie voornamelijk vast te leggen. En dat heeft een archiefmanier van kijken, door de camera. Daarnaast wil je natuurlijk een fotografisch beeld dat meer doet dan het registreren. En dat doen we nog steeds allebei. We hebben helaas geen fotograaf meer in dienst. De puur registrerende fotografie komt ook nog binnen. Het is niet zo dat als je het één doet dat je het ander laat. Wij doen allebei.

Marieke: Maar er zijn ook instellingen die zeggen: die kunstenaars/fotografen die met hun visie, dat is echt niet voor archiefinstellingen. Wat maakt dat u zegt: die visie is voor ons heel belangrijk?

Grabowsky: Het voegt wel degelijk iets toe aan hoe je het beeld van de stad overlevert aan volgende generaties. Waarom zou je dat puur registrerend moeten doen? Je hebt allerlei bronnen waar meer in zit dan alleen het registerende. Volgens mij is het een beetje koudwatervrees om te zeggen: we willen geen visie hebben op die stad. Waarom zou je dat niet willen? In mijn beleving is het dat men het niet kan doen, dat er geen geld is, dat er geen kennis is. En daarom een beetje afstand houdt van zoiets, want het kost ook veel van je organisatie. Het kost geld, het kost mankracht, je hebt kennis

nodig om het te beoordelen. Dus dat zijn dingen die je wel moet willen. Veel archieven zien zich misschien niet zo. Die zien zich alleen als ontvangende partij zonder dat daar zo'n rol wordt ingenomen. Vaak is ook de vraag: vinden jullie niet dat je dan teveel het beeld sturen? Maar dat is eigenlijk ook niet het geval. Je faciliteert alleen. Je stuurt in die zin dat je een keuze maakt tussen voorstellen. Dat weet je waarschijnlijk. Dat je een keuze maakt in de kwaliteit van de voorstellen, maar voor de rest is het de visie van een fotograaf. Die bespreken we wel met een fotograaf, maar het is niet dat wij zeggen: 'je moet nu zus en zo documenteren, want wij vinden dat als archief dat dat moet gebeuren'. Dan ben je veel meer sturend bezig. Dit is toch een visie van de fotograaf, een plan van de fotograaf en wij faciliteren dat. Daarbinnen heeft een fotograaf heel veel vrijheid om dat vast te leggen. Soms is dat fantastisch en soms niet zo.

Marieke: Dat kan ik me voorstellen. Je bent wel soort van overgeleverd aan de fotograaf.

Grabowsky: Nou ja, je bespreken wel een beetje met hem of haar, we bespreken wat hij doet. Maar er zijn natuurlijk min of meer grenzen aan de materialen die iemand kan gebruiken enzovoort. Maar daarbuiten is het echt de fotograaf die besluit wat die doet.

Marieke: Dus de fotograaf bepaalt in die zin ook echt het beeld van Amsterdam?

Grabowsky: Ja die geeft een visie op een fenomeen in Amsterdam. En daar staat niet bij dat het onze visie, wij hebben alleen maar gefaciliteerd dat hij dit kon maken en hebben het vervolgens opgeslagen voor de eeuwigheid. Maar het is duidelijk dat dat een visie van een fotograaf is.

Marieke: Is dat ook anders dan reguliere acquisitie waar misschien wel wordt gewerkt met het idee van representativiteit? Waar je bepaalde onderwerpen echt in de collectie wil hebben?

Grabowsky: Dat probeer je natuurlijk. En bij de documentaire foto-opdrachten doen we dat niet, want dat heeft eigenlijk de afweging dat we vinden dat als we sturen, als je zegt: 'er is nu een fenomeen gaande in de stad, dat zou toch eigenlijk gedocumenteerd moeten worden. Het is raar als het er niet is over honderd jaar'. Dan kun je zeggen: 'ga dat maar vastleggen', maar dan ben je inderdaad heel erg aan het sturen en vraag je een fotograaf iets te doen wat niet eigenlijk zijn oorspronkelijk idee is. En onze ervaring is ook dat je dan vaak niet de meest interessante fotografie krijgt. Dus op het moment dat je zegt: 'dat fenomeen moet, doe maar een paar voorstellen', dan komen er natuurlijk wel voorstellen, maar dan zijn we niet zo verrast als wanneer iemand zelf iets heeft geobserveerd en uitgedacht enzovoort. We hebben dat ook bij de tekeningencommissie gehad in het verleden. Vroeger werden er mensen de stad ingestuurd van: 'doe dat maar, dat maar, dat maar'. En dan heb je dus inderdaad die plekken wel, maar als je nu na veertig/ vijftig jaar kijkt naar wat die kunstenaars hebben gedaan met die plek, dan zie je vrij sterk dat dat soms heel erg afwijkt van een stijl van een kunstenaar en dan is het heel duidelijk opdrachtwerk. Dus wij kiezen er expliciet voor om dat niet te doen. En dan zeggen we wel van: bepaalde onderwerpen horen in de collectie thuis, maar dat hoeft niet perse op deze manier.

Marieke: Precies, daar is dan de reguliere acquisitie voor.

Grabowsky: Dan kijken we wel weer wat er verder op dat gebied te verkrijgen is. Zonder dat wij daar heel er in gaan sturen.

Marieke: Dus echt twee strategieën eigenlijk om te verzamelen die elkaar aanvullen in die zin.

Grabowsky: Ja. Vind ik wel.

3. Het SAA is wel nauw betrokken bij de totstandkoming van de collectie. En in welke mate is het betrokkenzijn eigenlijk een stukje creatie van een collectie?

Grabowsky: weinig. Wat bedoel je met creatie: van de foto's of van de collectie?

Marieke: Van de collectie. Een fotograaf legt natuurlijk zelf vast met zijn eigen visie, maar omdat het SAA wel faciliteert en ook zegt van: we willen dat er een collectie komt, is dat ook een soort creatie?

Grabowsky: Ja altijd, maar dat is bij alles wat je verzamelt. Je verzamelt het één wel, het ander niet. Dus je bent altijd met een subjectief beeld bezig in het vastleggen van de collectie en archieven. Dus

dat zit er altijd in. Iemand die honderd jaar later binnenstapt, die zal ongetwijfeld zeggen: goh, die keuze.... is anders dan we misschien hadden gewild. Dus je bent altijd bezig met min of meer een subjectief beeld van een stad, hoezeer je het ook wilt reguleren en hoezeer je het ook vastpint op methodiek en statistiek, dat kan van alles zijn. Dan nog zit er natuurlijk een subjectief element in, een element van willekeur. Want die mevrouw die de zolder aan het opruimen is en wel binnenstapt en wel met iets bijzonders komt, die bepaalt dat het er is, of tenminste: ik bepaal dat het hier komt. Maar die heeft er een grote stem in buiten iemand anders die het meteen bij de vuilnisbak heeft gezet. Dat is heel jammer, maar het is er niet meer. Maar je wilt inderdaad wel representativiteit om een goede evenwichtige afspiegeling van wat die stad is en wat er gebeurt. Maar ik denk dat je heel reëel moet zijn dat je dat helemaal niet kunt bereiken. Dat je een heel klein beetje dat kunt doen en je moet ambiëren om dat zoveel mogelijk te doen. We zijn nu ook heel erg bezig met statistiek, het Onderzoeksbureau voor Statistiek in Amsterdam die de trends in Amsterdam voor ons neerleggen en dan kun je een hotspot analyse uit die stad destilleren: 'ok, als ik statistisch naar die stad kijk is kennelijk dit en dit gaande'. En daar willen we dan wat van. En dat kun je doen. Maar dat is dus maar een deel van hoe je acquisitie bepaald wordt. Niet alles wordt daardoor bepaald. Want toeval en willekeur is er ook nog steeds, maar kan heel belangrijk zijn.

Marieke: Dus het actieve deel, het passieve deel en de foto-opdrachten zijn eigenlijk...

Grabowsky: Ja, dus fotografie is op zich een actief deel van acquisitie. En met statistiek werken ze ook heel actief en daarnaast heb je gewoon altijd een deel passieve acquisitie en dat is ook heel waardevol.

4. Marieke: In artikelen in het *Archievenblad* over deze opdrachten wordt soms een scheiding getrokken tussen creëren en verzamelen. Hoe zou u dat eigenlijk zien?

Grabowsky: was dat dat artikel van Maria Hermes?

Marieke: Nee, een artikel van Tessa Free.

Grabowsky: Ik denk dat ik het niet heb gelezen. Het onderscheid tussen creëren en verzamelen?

Marieke: Ja, of instellingen alleen verzamelen?

Grabowsky: Er wordt vaak gezegd: creëren is museaal. Musea zijn veel actiever... en archieven moet volledig passief verzamelen en mogen niet daarin sturen. Je moet natuurlijk ook althans, wij zijn er ook niet om heel erg te creëren. Wij zijn ook meer de ontvangende instelling. Maar ik heb wel het idee dat het een beetje overdreven is en dat dat ook een beetje te maken heeft met...Ik denk dat als je archiefinstellingen vraagt: willen jullie een blik van professionele fotografen die iets doen met je stad, en hier heb je een zakje met geld, dat niemand heel erg meer zit te piepen over het feit dat daar misschien langs de grenzen van creatie wordt geschuurd. Daar geloof ik echt niet in.

Marieke: Die middelen, daar zit het em grotendeels in.

Grabowsky: Ja. Maar we zeggen niet: 'ga erop uit en doe dat'. Dat gaat te ver. Maar we faciliteren wel dat iemand kan creëren. En dat is verzamelen. En dat doen we dus ook op het gebied van tekenen. Tegenwoordig hebben we een stadstekenaar. Dat is niet helemaal vergelijkbaar met foto-opdrachten, maar raken er wel aan. Die doet ook een voorstel, er wordt gekozen uit een shortlist van tekenaars en die gaat een jaar lang in de stad tekenen. Je verzamelt wat iemand gecreëerd heeft en je faciliteert dat iemand het kan gaan doen. En daar houdt het op. En je zegt ook niet aan het eind: 'het valt me buitengewoon tegen, ik neem niet op'. Dat is dan toch onderdeel van de verzameling.

Marieke: Stel: u kijkt naar een fotografiecollectie van een archiefinstelling en er zit geen documentaire fotografie in, wat zou volgens u dan missen in zo'n collectie?

Grabowsky: Beeld..

Marieke: Maar er zit wel andere fotografie in, meer registrerende fotografie.

Grabowsky: Oh, je bedoelt als je geen kwaliteitsfotografie, geen professionele fotografie hebt...

Marieke: Ja.

Grabowsky: Dan mis je inderdaad toch visie en een artistieke waarde van de fotografie. Dat is legitiem om dat niet te willen. Wij hebben een andere keuze gemaakt, al heel lang geleden.

1. Wat is precies uw rol bij het geven van documentaire foto-opdrachten?

(Grabowsky vertelt dat ze in de commissie zit die de voorstellen van fotografen inhoudelijk beoordeelt. De afdeling acquisitie zet de documentaire foto-opdracht op poten en regelt rechten en contracten met fotografen. Sinds 2006 werkt Grabowsky bij het Stadsarchief. Tot die tijd werkte ze bij diverse universiteiten op onderzoeksfuncties, op verschillende terreinen. Ze is neerlandica en heeft een gedegen archief- en geschiedenisopleiding gevolgd. Fotografie was voor haar een relatief nieuw terrein.)

Marieke: Ik heb me een beetje ingelezen in de begintijd dat documentaire foto-opdrachten werden gegeven in de jaren zeventig. En dan zie je best wel een emancipatiebeweging onder de fotografen, dat fotografen zeggen: 'wij hebben een visie op de maatschappij en die ontbreekt dus in de collecties'. En dat is volgens mij één van de redenen of samenloop van..

Grabowsky: Of dat nog steeds zo zit bij de fotografen... Het was natuurlijk heel erg sociaal gereengageerd destijds. Vanuit die visie zijn die foto-opdrachten ook begonnen. En dat zit er tegenwoordig veel minder in denk ik. Ik denk dat wij eerder een beetje last hebben, persoonlijk gezegd, van het imago van de opdrachten uit de jaren zeventig/ tachtig. Dat het heel erg sociaal geëngageerd moet zijn. Wat mij betreft is een visie op de stad niet perse dat je de problemen in de stad moet laten zien. Dat stellen veel fotografen toch voor. Maar ik denk dat ze denken dat wij dat perse willen, maar dat is helemaal niet wat wij perse willen. Wij willen gewoon dat iemand iets signaleert, analyseert en daar al een idee van een fotografische visie over heeft en dat aan ons voorstelt. En of dat gaat over de top van de maatschappij in Amsterdam waar iets gaande is of een *gentrification* van bepaalde wijken. Dat behoort allemaal tot die stad. Ik denk dat het imago van die opdrachten een beetje is van: het moet sociaal geëngageerd zijn in de zin dat het over de problematische kanten van de stad gaat, waardoor je misschien ook een beetje een eenzijdig beeld van de stad krijgt. En dat is iets wat we vaker gesignaleerd hebben van; goh, waren er maar eens fotografen die met iets anders komen. Dan heb je ook meteen de vraag: we kunnen dat ook zelf gaan opzoeken dan. En daar gaan we dan altijd weer zeggen: wordt dat interessant of moeten we maar gewoon wachten op die fotograaf die denkt: 'wacht even, ik doe iets heel anders, ik kom met een heel ander soort voorstel'. En dan heb je het opeens wel. Je wacht dan echt op... er zijn best wat onderwerpen waarvan we zeggen: komt er nog eens iemand? En soms komt er dan een voorstel. En we werken natuurlijk in de eerste instantie met tekst en dan ben je blij. Iemand signaleert iets waarvan we hadden gehoopt dat het gesignaleerd wordt. Soms ziet het er best aardig uit: het voorstel. En dan vraag je portfolio op en dan denk je: dat is het niet, geen goede fotograaf bij dit onderwerp. Het is maar even wachten op de goede fotograaf bij dit onderwerp. Dat zie je door de jaren heen met een paar thema's die dan gewoon een paar jaar spelen. Dat wordt dan door meer mensen opgepikt, maar niet voldoende doordacht, niet voldoende kwaliteit en dan zeg je toch: jammer. Dan hebben we het maar even niet. En dan heb je het wel in je hoofd, van: daar moeten we iets mee en dan kun je ook op verschillende manieren invullen. Of je nu een archiefje vindt over dat betreffende onderwerp of dat perse in beeld moet. Maar goed, daar zijn we dan toch heel duidelijk in. We gaan niet afzakken in een kwaliteitsoordeel. Het moet een goed plan zijn, het moet een goede fotograaf zijn, het moet een duidelijke visie zijn. En zo niet, dan is het jammer. Dan moeten we wachten. Misschien komt het nooit.

Marieke: Dat vind ik wel heel intrigerend om op die manier met de stad bezig te zijn, dat je echt wacht of iemand het oppikt.

Grabowsky: Nou ja, daar zit de vraag: in hoeverre ga je creëren of niet. Je kunt wel zeggen: ik ga daar actief op acquireren. Maar dan ga je creëren. Nou, wij gaan niet creëren, maar we gaan wel op zoek naar iets wat dat invult.

Marieke: Als ik nu even zo nadenk... Je hoort heel veel mensen in de archiefwereld zeggen: 'we moeten actief gaan verzamelen'. Maar dan ben je dus veel meer sturend bezig dan dat je een opdracht geeft.

Grabowsky: Ik ben van én én. Ik vind actief acquireren goed, je kunt het tot op zekere hoogte systematiseren, is een waarde voor statistiek en hotspots. En daarna moet je het altijd op waarde weten te schatten wat de passieve acquisitie brengt, en wat zoets als dit oplevert: laat de fotograaf maar voorstellen doen. Dan kunnen we kijken wat daar uitkomt. Dus er is een soort frustratie in de archiefwereld dat niemand echt actief is geweest. Dat is gewoon vervelend. Ik denk dat heel veel instellingen een prima visie hebben op wat ze eigenlijk zouden moeten en zouden willen, maar dan zit je met te weinig mensen, heel simpel. Dat kun je gewoon niet doen en dan gebeurt het niet. En vervolgens is het dan jaren min of meer passief en schrikt iedereen opeens van: goh, eigenlijk zijn we allemaal te passief bezig en mis je veel daardoor en dan is het meteen weer het kind met het badwater weggegooid: dat passief is verschrikkelijk. Maar dat passief verzamelen is niet altijd verschrikkelijk. Daar komen hele mooie dingen uit voort. Je wordt heel vaak gewoon verrast. Dat zal bij andere archieven ook gewoon zijn. De mensen die je gewoon zomaar bellen en die overigens natuurlijk wel reageren op het feit dat je een bepaalde reputatie hebt enzovoorts en dat ze begrijpen dat ze dingen bij je kunnen brengen. Daar komen soms de belangrijkste aanwinsten uit voort. En dat is puur passief, niks voor gedaan, althans: iemand heeft mij gebeld en ik reageer daarop. En vervolgens moet je zorgen dat je daar uithaalt wat erin zit. Maar met passieve acquisitie is helemaal niets mis. Ieder archief verwerft op die manier heel mooi en bijzonder materiaal. Maar het moet natuurlijk niet zo zijn dat dat je enige manier van acquireren is en dat je geen visie hebt op wat je wil acquireren. En daar is iedereen nu heel erg mee bezig: nieuw beleid, heel actief, heel wetenschappelijk enzovoort enzovoort. Ik denk een beetje: in het midden jongens. Dat zal de praktijk natuurlijk ook gewoon zijn. Maar er wordt dan heel erg afgegeven op het passieve....

Marieke: Volgens mij zijn de meeste vragen zo wel beantwoord.

Grabowsky: Heeft Anneke nog meer over de inhoud van de opdrachten met je gesproken?

Marieke: Ja, bijvoorbeeld wanneer een voorstel wordt afgekeurd, hoe het hele proces in gang gaat, en ik heb met haar ook gesproken over de redenen waarom die opdrachten worden gegeven sinds de jaren zeventig. En ook hoe voor die periode werd verzameld. Ook over de kunstenaars.

Grabowsky: Ja precies. Dan heb je een heel compleet beeld denk ik nu.

Marieke: Ik vind het heel leuk om uw visie, de visie van het SAA, te horen over acquisitie, want dan kan ik ook beter de opdrachten daarin plaatsen: als één van de pijlers van acquisitie.

Grabowsky: Ja absoluut. We hebben dat geld, dat komt van ons en het AFK [Amsterdams Fonds voor de Kunst, MH] voor deze opdrachten. Dat is eigenlijk de belangrijkste manier voor ons om moderne fotografie van hoog niveau binnen te halen. En heel incidenteel kopen we dan. Je krijgt natuurlijk ook wel eens wat gelukkig, maar het gaat om professionele fotografie, dus doorgaans is dat toch binnen de markt gewoon. En op veilingen kopen we dan nog wel eens wat aan moderne fotografie en ook incidenteel van fotografen direct. Maar dat is echt incidenteel, omdat we daar niet voldoende geld voor hebben. En ik kan wel zeggen dat ze dat moeten geven, maar dat gebeurt meestal niet.

Marieke: Misschien nog een laatste dingetje: u vertelde in het begin dat het SAA een lange traditie heeft van kwalitatief goede fotografie aankopen. Anneke vertelde dat eigenlijk pas in de jaren zestig met Wim Vroom hedendaagse kwalitatief goede fotografie....

Grabowsky: Ja dat klopt. Daarvoor hebben we natuurlijk een aantal dingen verworven van hele goede fotografen, maar er was nog geen beleid. Er was al wel een hele hoogwaardige collectie en het was denk ik pas sinds Wim Vroom dat we veel actiever bij hedendaagse fotografen zijn gaan

verwerven. Maar de collectie die er was, was voor een deel al heel hoogwaardig en voor een deel ook puur registratie, dat is zeker zo. Maar het gaat ook over de tekeningencollectie: daar gold ook voor dat er al een hele hoogwaardige collectie was. En het is wel zo, zeker niet alleen bij Wim Vroom. Boudewijn Bakker voor tekeningen, was een tijd lang hoofd van de atlas en had kwaliteit heel heel hoog in het vaandel staan. Hij heeft er ook wel voor gezorgd heeft dat die die mogelijkheden kreeg financieel vanuit het stadhuis om op dit niveau mee te gaan draaien. En daarmee zitten we tussen inderdaad museale collecties en archiefcollecties. Er was dus een hoogwaardige collectie en in de jaren zestig en zeventig is daar steeds meer op ingezet en dat is steeds ondersteund door de gemeente. Dus het is absoluut onze ambitie om dat voor te zetten natuurlijk.

Marieke: En die hoogwaardige collectie van voor de jaren zeventig, is daar ook heel erg een visie van fotografen in te zien?

Grabowsky: Nee, dan heb je het natuurlijk over fotografen, archieven, collecties die binnenkwamen, maar ja, is daar visie te zien? Natuurlijk als het een hele goede fotograaf is, zoals Olie. Daar zit kwaliteit, daar zit natuurlijk wel degelijk een visie in enzovoort. Of Eilers. Dat is overigens later binnen gekomen. Daar is wel steeds meer op aangestuurd vanaf de jaren zestig, maar voortbordurend op al goed werk. Anneke heeft wel eens een lezing gegeven over wanneer het gericht verzamelen van fotografie nu echt begon. En ik dacht dat dat echt al rond 1900 was hoor. Dat weet ik niet helemaal zeker hoe ver dat teruggaat. Daar zijn wel bewijzen van in ons archief, dat men daar toen al mee bezig was en daar een visie op had.

Marieke: Er was in 1914 al een fotograaf in dienst....?

Grabowsky: Ja, heel vroeg. Dat is dan nog heel registrerend. Het belang van het beeld in de collectie werd al heel vroeg onderkend, en van nieuwe technieken ook. Daar werd op ingezet. En helaas zijn we dat dus wel kwijt. Want dat kunnen we niet meer zo goed.

Marieke: Hoe bedoelt u dat?

Grabowsky: We hebben geen fotografen meer in dienst die door de stad trekken. Daar verlies je mee. Aan de andere kant moet je maar denken en hopen dat er zoveel gefotografeerd wordt tegenwoordig en dat ook heel veel mensen ook wel redelijk kunnen fotograferen. Dat ook die registerende fotografie nu wel binnenkomt. En daar kun je op een gegeven moment ook weer actief op zoek gaan. We hebben wel eens een experiment met Flickr gedaan. Om te kijken wat we daar uit zouden kunnen halen. Maar dat was ook weer heel arbeidsintensief. Daar haal je relatief weinig uit. Dat is eigenlijk meer iets ook dat op de scheidslijn ligt tussen acquireren en je relatie met het publiek. Er zijn natuurlijk vele manieren om te zorgen dat we dat gat gaan dekken. Maar het was natuurlijk heel prettig dat we dat zelf hadden. En dat de gemeente dat ook had, want bijna alle diensten die bezig waren met openbare ruimte en publieke werken hadden eigen fotografen in dienst. Die fotografen liepen de hele dag door de stad te sjouwen. En dat is natuurlijk ook allemaal weg bezuinigd in de jaren tachtig/ negentig. Dus de gemeente heeft de registrerende taak van de eigen werkzaamheden eigenlijk wegbezuinigd. Bij ons zijn de fotografen wegbezuinigd, dus daar hebben we even niets. Het liefst zou ik zien dat er toch weer iets komt wat dan gezamenlijk gebruikt kan worden door die diensten. Dat je dat toch weer doet, want ik vind dat wel een taak van de gemeente om dat te doen, om te registreren wat ze zelf aan het veranderen zijn.

Bijlage 6 Interview met mw. Anke Bangma

Curator hedendaagse kunst en fotografie, Tropenmuseum

Datum en plaats: 11 mei 2015, Leiden

Duur: 1:35 uur.

Vragen

Betrokkenheid bij fotografie

1. Wat is uw taak als curator hedendaagse kunst en fotografie bij het Tropenmuseum?

Redenen om documentaire foto-opdrachten te geven

2. Is de eerste documentaire foto-opdracht de opdracht die aan Mathilde ter Heijne werd gegeven? Zij maakte toch zelf geen fotografielcollectie?
3. De fotoserie die fotograaf Anoeek Steketee maakte voor het Tropenmuseum vult de eigen collectie van het museum aan en reflecteert hier tegelijkertijd op. Wat maakte voor u dit nodig was: actualiseren en reflecteren? Kwam bij vraag 2 al aan bod.
4. Nog andere aanleidingen voor deze opdracht? (vanuit publiek, vanuit wetenschappelijk debat, vanuit kunstenaars)? Kwam bij vraag 2 al aan bod.
5. Wat waren voor het Tropenmuseum redenen om deze opdrachten te geven? Redenen om
 - Actief zelf opdracht geven kwam bij vraag 2 al aan bod.
 - Vakfotograaf te vragen en de eigen visie van kunstenaar te verzamelen kwam bij vraag 2 al aan bod.
 - Meermalig/jaarlijks deze opdrachten te geven
6. Hoe is keuze fotograaf en onderwerp tot stand gekomen? kwam bij vraag 2 al aan bod.

Documentaire foto-opdrachten als creëren en/of verzamelen

7. Het TM heeft in het verleden op een actieve manier collecties aangelegd dmv verzamel- en fotografiereizen van personeel. In dat opzicht staan documentaire foto-opdrachten in een traditie van actief collecties aanleggen. Hoe verhoudt het geven van deze opdrachten zich tot manier waarop TM voorheen verzamelde en collecties vormde?
8. U bent als professional nauw betrokken bij de totstandkoming van de opdracht, en dus de collectie. In welke mate is het betrokken zijn bij aanleg van collecties een vorm van creatie?
9. Heeft het geven van opdrachten ook te maken met de kritische distantie die het TM wil houden tov de collectie? Dus dat niet het museum de collectie vormt, maar een professionele fotograaf? Kwam aan bod bij vraag 7.
10. Is een documentaire foto-opdracht soort middenweg tussen collectie maken en verzamelen?

Documentaire foto-opdrachten tussen nostalgie en kritische reflectie

11. In het interview met Roxanne vertelde u over het spanningsveld tussen de collectieonderdelen die vooral voor het publiek aansprekend zijn (geheugen/identiteit) en de delen die vooral de visie van het museum op koloniale verleden weerspiegelen (kritische blik). Hoe verhouden documentaire foto-opdrachten zich hiertoe?

De vragen 3, 4, 6 en 9 worden niet apart uitgewerkt, omdat ze bij andere vragen al aan bod kwamen.

Uitwerking van het interview met Anke Bangma

1. Wat is uw taak als curator hedendaagse kunst?

Anke: Ik ben 4,5 jaar geleden begonnen als conservator hedendaagse kunst bij het TM. Dat was een nieuwe rol. Er waren al mensen bezig met moderne kunst, vanuit een behoefte om de collectie te actualiseren. En in het hele reorganisatieproces zijn enerzijds helaas heel veel mensen die zich als documentalist met onze collectie bezighielden, verdwenen. Maar tegelijkertijd is er een poging gedaan om fotografie steviger te verankeren door er wel een conservatorplek voor te creëren. Maar daarbij heb ik dus de dubbelrol gekregen: conservator voor onze historisch collectie en conservator hedendaagse kunst. En daarin zit dus impliciet die collectie al in. Tegelijkertijd is het natuurlijk zo dat in een museum als dit heb je allerlei conservatoren die regio-specialist zijn. Dus je hebt een Afrika-conservator, een Zuidoost-Azië conservator et cetera. Al die mensen hebben iets met de fotocollectie. Want die collectie gaat immers over hun terrein. Dus het is wat dat betreft een heel erg gedeeld terrein. Maar mijn taak daarbinnen is wel degelijk om opnieuw te kijken: hoe zou je die collectie nu omschrijven, wat is de relevantie ervan vandaag en wat voor mogelijkheden om de collectie te actualiseren door nieuwe opdrachten of aankopen of onderzoek et cetera zijn er? Dat zit impliciet in die vermenging van die twee rollen en dat is ook iets wat ook zeker aan de orde komt in het beleidsstuk wat we nu aan het schrijven zijn.

Marieke: ik snap nu beter waarom juist het Tropenmuseum een opdracht gaf aan Aniek Stekete: deze collectie heeft een duidelijke connectie met het koloniale verleden, maar ook juist heel erg van: wat gebeurt er nu in Indonesië eigenlijk en hoe gaan mensen met het verleden om.

Anke: Precies. Er zijn eigenlijk twee, straks drie, manieren waarop we die fotocollectie actualiseren. De eerste manier is de opdrachten. Dat is mogelijk geworden door een legaat dat we hebben gekregen en wat we voor fotografie hebben gereserveerd. Dat is dus niet iets heel groots, we kunnen niet zeggen: we gaan tien jaar lang elk jaar een opdracht geven. Maar het is ruimte die er is. Nieuwe aankopen zijn ook in het verleden af en toe gedaan. En we zitten nu in de fusie ook midden in de discussie over wat worden de speerpunten voor aankopen in de toekomst. Wat de nieuwe mogelijkheid is en die zou je ook een opdracht kunnen noemen, maar net iets ander soort opdracht. Omdat we een *research center* hebben, ontstaat ook de ruimte om kunstenaars en fotografen als onderzoekers uit te nodigen. Je weet misschien dat voor elk vakgebied één museale instelling ook een onderzoekstatus heeft. Voor kunstgeschiedenis is dat het Rijksmuseum; voor Volkenkunde was het altijd het Rijksmuseum voor Volkenkunde en dat is nu een fusie-brede onderzoekspoot geworden waar we nadrukkelijk hebben gezegd: fotografie wordt daarbinnen een aandachtsgebied. En daar we academici voor uitnodigen, maar we kunnen inderdaad ook kunstenaars of fotografen voor uitnodigen die een andere blik inbrengen en het ook anders zullen vertalen naar iets voor het publiek. Dan wil ik strakjes nog op terug komen wat dat voor dingen zou kunnen opleveren. Wat interessant is, bijvoorbeeld bij de opdracht aan Aniek Stekete was inderdaad dat het een omslag mogelijk maakte waarbij het verder gaat dan zeggen: we gaan op zoek naar wat er gebeurt in Indonesië vandaag, omdat onze fotocollectie alleen laat zien wat er gebeurde in Indonesië tot 1940. Dat heeft heel veel te maken met een omslag in het denken over die fotocollectie. (Anke vertelt over de totstandkoming en het doel van de historische fotocollectie van het Tropenmuseum)

Anke: Wat onhaalbaar is en misschien ook niet eens de meest wenselijke optie zou zijn, is om te zeggen: ok, onze collectie van dit soort beelden loopt grofweg tot jaren veertig, soms loopt het nog ietsje door. Je kan zeggen: dan moeten we nu proberen om het gat te dichten tussen de jaren veertig en nu door te blijven volgen wat er in Indonesië gebeurde sinds dien. Dat is niet gebeurd. Dat is ook natuurlijk niet gebeurd om dat de Nederlanders niet meer welkom waren daar. Dus dat, los van of

dat de meest wenselijke stap vooruit zou zijn, dat is geen haalbare optie. Er zal altijd dat gat blijven. En hetzelfde geldt in mindere mate voor beelden die er zijn van de andere Nederlandse koloniën, Suriname, of zelfs beeldvorming die er is over Afrika en andere gebieden in onze collectie. Dus dat gat is er altijd. Maar je kan tegelijkertijd niet ontkennen dat wat er in die beelden te zien is, dat je daar met een afstandelijke en kritische blik naar moet kijken vandaag en dat je ook moet zoeken om dat voelbaar te maken. Eén van de prachtige dingen die hedendaagse opdrachten kunnen doen is om daar mee aan de slag te gaan zonder dat je zegt: we kunnen op een soort van grote encyclopedische manier zo'n enorm historisch gat dichtten. Je kan je heel gericht in samenspraak met een fotograaf of kunstenaar bepaalde dingen uitlichten die een groot effect kunnen hebben omdat ze een heleboel historische foto's ineens in een ander licht zetten. Dus dat is één van de redenen geweest waarom wij graag die kant op wilden met ons beleid, omdat je dan soms met iets relatiefs kleins, in relatie tot een collectie, het Tropenmuseum had dan een collectie van zo'n 500.000 foto's, toch een flinke stap kan maken.

Opdracht aan Aniek Stekete

En wat je net al aanhaalde, wat we erg mooi vonden bij Aniek Stekete, en wat eigenlijk ook wel een terugkerend iets is in onze hedendaagse interesse, is dat we daarbij met haar niet zozeer zoeken naar: is dat nou waar of niet hoe mensen vandaag met het verleden omgaan, maar hoe mensen gaan mensen met het verleden om, wat betekent het voor hen en waarom heeft het die betekenis voor hen? Dus zij ging op onze uitnodiging naar Indonesië om te kijken hoe daar in bepaalde *re-enactment*-activiteiten Indonesische mensen zich in een koloniaal kostuum hesen en bij elkaar kwamen, in weekenden en op speciale gelegenheden. En dat is eigenlijk een heel moeilijk te begrijpen fenomeen. Waarom zouden mensen dat willen? Dat past in geen enkele plaatje over de geschiedenis wat we zo kunnen oproepen. Toch is het er. En je kan zeggen: nou, dat hoort helemaal niet, dat hoort wel. Maar dat doet er eigenlijk niet toe. Waar het om gaat is waarom mensen het doen en welke betekenis zij daarmee aan de geschiedenis hechten. En dat brengt het hele verhaal van de geschiedenis opnieuw op gang. Zij is daar met dat uitgangspunt en verder een vrije hand naartoe gegaan en heeft die mensen gevonden, heeft met hen gesproken. Wat ons enorm aansprak aan haar, is dat ze altijd met een journalist werkt, dus dat er ook interviews aan vastzaten. En al gaande heeft zij gezien dat het zinnig was om niet alleen te blijven bij die mensen die zich dan in die kostuums hijsen, maar om ook andere plekken en manieren op te zoeken waarom mensen zich het verleden herinnerden. Heb je de beelden gezien die ze heeft gemaakt? Een aantal. Ik zal ze zo oproepen. Ze zijn ook mensen tegengekomen juist op plekken waar ogenschijnlijk niets is te zien was. Maar die zeiden: ja maar hier is dit of dit gebeurd, dus dat waren betekenisvolle landschappen zoals zij het noemde en plekken waar volgens mensen daar een soort onverwerkt verleden nog voelbaar was. En dat werd soms vertaald in zin van geesten die daar zouden terugkeren of nooit weg zouden gaan of geluiden die werden gehoord. En die verschillende dingen plaatste ze naast elkaar. Want samen vormden ze soort palet voor hoe vandaag het verleden wordt voorgesteld, wordt herinnerd door verschillende groepen, generaties, om verschillende redenen, zonder oordeel uit te spreken, maar om letterlijk te laten zien: he, dat is dus een andere soort van herinnering. En ik denk dat dat heel erg past bij de tijd van vandaag. Die verschuiving van: wat is er echt gebeurd of wat is echt waar, naar wat betekenen dingen voor mensen. En ook dat is iets wat je door een opdracht bijvoorbeeld heel goed boven water kunt krijgen.

2. Is de eerste documentaire foto-opdracht de opdracht die aan Mathilde ter Heijne werd gegeven? Zij maakte toch zelf geen fotografielcollectie?

Anke: Aniek is de eerste. Ik moet je eerlijk zeggen om daar meteen mee verder te gaan en toen brak alle heibel over bezuinigingen, eventueel niet voortbestaan van het Tropenmuseum, fusie, los. Dus

we hebben jaar daarna geen nieuwe opdracht gegeven, maar wel een aankoop gedaan die verwant was aan insteek, van Nicola Lo Calzo. En hij zat midden in een heel groot project waarin hij in het Caribische gebied en ook in Europa trouwens op zoek ging naar hoe mensen omgaan met slavernijverleden. Dus dat was een verwant soort onderwerp. En dat was weliswaar geen opdracht maar het sloot zo aan en hij ging naar Haïti bijvoorbeeld en Guadeloupe dus hij kwam op andere omgang dan in Indonesische verhaal. Maar alhoewel er trouwens *re-enactment* opnieuw aan orde is, dus als een soort van levend maken van het verleden in het heden. Dus daar lagen ook wel verwantschappen. Dus dat betekent dat in toekomst beide ook samen getoond zouden kunnen worden wat nu niet zo is.

Ik wil je nog twee dingen vertellen die gaan over de dingen die niet in beleidsstukken zijn terug te vinden, maar wel belangrijk zijn. Het Tropenmuseum met name door zijn geschiedenis, heeft voor fotografie altijd eigenlijk vooral een publiek gehad wat heel nostalgisch stond ten opzichte van die koloniale geschiedenis. Dat waren dus vaak de nazaten van mensen die daar geweest waren. En die nostalgie die is soms belangrijk. Mensen voelen zich oprecht betrokken en geraakt en het betekent ook dat ze een heel specifieke verhouding tot die foto's hebben en dat is soms heel productief en soms is het ook lastig. Productief is het soms bij de hele grote collectie familiealbums die we hebben. Dat zijn deels albums die zijn achtergelaten in Indonesië toen ze Indonesië moesten ontvluchten en die dus later in Nederland zijn terecht gekomen, weesalbums daarom genoemd. En deels albums die dus van veel latere datum, laatste decennia, in Nederland onder de Indo-bevolking verzameld zijn en die uiteindelijk bij ons een permanente plek hebben gekregen. En daar zit dus heel veel persoonlijke geschiedenis aan vast en via die persoonlijke geschiedenis natuurlijk ook een collectieve geschiedenis. Maar het betekent ook dat vanuit die nostalgie het soms heel lastig was om in tentoonstellingen in het Topenmuseum of met diverse publieken ook kritisch te zijn ten opzichte van de koloniale geschiedenis. Omdat als jouw opa op die foto's staat dan is dat een ingewikkelder verhaal en wat mij ook heel er opviel daarbij, bijvoorbeeld bij de presentatie van ons foto-collectieboek een paar jaar geleden, is dat het vaak ook lastig maakt voor mensen om naar de foto te kijken als foto. Ze kijken door de foto heen: oh maar zo'n boom hadden wij ook in de tuint. Ze kijken door de foto en niet naar de foto: wat de foto als beeldvorming vertelt over wat er wel en niet werd gefotografeerd. Als je met wat meer afstand naar die foto kijkt, zie je bijvoorbeeld ook verschillende vormen van raciale segregatie optreden. Of je ziet ook bepaalde patronen. Dat zie je nu heel erg goed nu onze collectie gedigitaliseerd is. Je ziet verwant soort foto's heel vaak terugkeren als manier om iets in beeld te brengen. Al dat soort van andere manieren waarop je ook naar fotocollectie kan kijken, daarvoor heb je als het ware afstand nodig soms. Of een omweg nodig om opnieuw te kijken. Dus dat zijn ook dingen die spelen bij ons soort collecties en de zoektocht naar wat is nu eigenlijk de relevantie van zo'n historische fotocollectie en hoe kan je die foto's opnieuw relevant maken vandaag, hoe kun je mensen daar opnieuw naar laten kijken, wat wil je dan graag dat daaruit naar voren springt et cetera. En omgekeerd, want die nostalgie is vooral bij oudere mensen. Jongere mensen weten vaak zo weinig van de koloniale geschiedenis dat ze niet echt weten wat je dan ziet, waar je naar kijkt. Dus dat zijn verschillende maatschappelijke bewegingen tegelijkertijd die steeds opnieuw eigenlijk vraag oproepen: wat kan je met die foto's vandaag en als je ze in tentoonstellingen wil inzetten of in vaste opstellingen en niet alleen toegankelijk wil houden voor expert-onderzoekers of de mensen die willen zoeken of hun grootvader op de foto staat, dan moet je ze als het ware opnieuw mediëren. En zoeken naar verschillende vormen waarop je een nieuwe insteek kan maken of nieuwe vragen kan oproepen met die foto's en ook daar spelen ook de hedendaagse aankopen en opdrachten een rol in. En dan heeft het dus echt te maken met het publieke leven dat die foto's kunnen leiden. Ik vind het zelf prettiger als ik de kijker verleiden door wat ie ziet: ook op andere manieren te kijken en na te denken en niet dat ik er dan zo'n grote lap tekst bij hoef te schrijven. Dat is soms ook fijn, maar dat is niet perse altijd wat uitnodigend is.

(Anke vertelt dat het nieuwe research center van het Museum of Worldcultures nieuwe *researcher and residence* mogelijkheden biedt waarbij historische beelden uit de collectie opnieuw gebruikt kunnen worden in een nieuw verhaal of constellatie van beelden. Deze nieuwe ontwikkeling neemt Anke mee in beleidsplan. Ze vindt het goed dat nieuwe mogelijkheden ontstaan om connecties te leggen tussen dingen in archief van het Tropenmuseum en daarbuiten, zowel in een historische lijn als wat dan ook maar aan andere lijnen. Die nieuwe verbanden zijn vorm van actualisering, maar een actualisering die verder gaat dan elk archief dat kijkt naar eigen geschiedenis en collectie. Dat is een vrijheid waarvan Anke vindt dat het Tropenmuseum die aan mensen moeten gaan gunnen, om met die gedigitaliseerde collecties dingen op een andere manier aan elkaar te koppelen. “Dat zou ik eigenlijk wel opdrachten noemen, maar dat zijn andere soort opdrachten”.[...] En het heeft misschien ook veel te maken met het feit dat er een hele *hausse* is in *artistic research*. “Ook voor fotografen en kunstenaars wordt het vanzelfsprekender om onderzoek te doen en dan pas te bedenken welke vorm dat moet aannemen. Ik denk dat dat naast elkaar kan bestaan: daadwerkelijke klassieke foto-opdrachten en dit soort van opdrachten en dat die met name voor ons interessant zijn omdat ze het mogelijk maken om daarin ook letterlijk het historisch materiaal te betrekken.”)

5. Wat waren voor het Tropenmuseum redenen om deze opdrachten te geven?

- Meermalig/jaarlijks deze opdrachten te geven

Anke: We kunnen dat maar relatief bescheiden doen, de middelen zijn beperkt, dus daarom zijn het ook altijd echt specifieke aanvullingen, daarom zeg ik net, één opdracht of onderzoek doet zijn ding, maar heeft eigenlijk een grotere uitstraling op het geheel. En het is wel degelijk van belang dat soms resulteert in dingen die wel degelijk collectie worden, omdat ze daarmee ook een permanent spoor in onze collectie nalaten en ook daarin een blijvend bewijs zijn van die andere manieren van kijken en andere manieren van omgaan met de geschiedenis. In die zin is het letterlijk een manier om de collectie niet slapend te houden. Er is een lange geschiedenis van opdrachten, gastconservatoren et cetera die met die historische collecties werken. Dat is vaak heel belangrijk, maar eenmalig.

Marieke: Het is echt de bedoeling dat er een soort traditie komt voor opdrachten of het faciliteren van gebruik door publiek, kunstenaars, dat moet zeg maar

Anke: En aankopen, dat kunnen aankopen of opdrachten zijn. Maar dat je er af en toe voor kiest om verder te gaan dan tijdelijke tentoonstellingen et cetera. Maar om te zorgen dat dingen ook blijven en beklijven. Dat is niet alleen voor mij, maar dat is iets dat we samen besloten hebben dat dat belangrijk is.

Marieke: Om die relevantie van de collectie door de geschiedenis heen te dragen.

Anke: ja, en om ook die veranderingen in het denken over koloniale beelden, koloniale geschiedenis, oriëntalistische beelden, om die ook blijvend een plek te geven. Zodat in de collectie zelf ook verankerd is dat het wereldbeeld daarover veranderd is in de tussentijd.

7. Ik vond het interessant om te lezen in de scriptie van Roxanne van Kooten dat het personeel van Tropenmuseum in het verleden fotografie- en verzamelreizen heeft ondernomen. Dat is een heel actieve manier van collectievorming. Hoe verhouden die opdrachten zich tot die actieve manier van verzamelen?

Anke: Dat is een heel interessante vraag, want dat is precies het deel van de collectie waarvan we nu het minst goed weten wat we daarmee moeten. Niet dat het niet bewaard moet worden, daar is iedereen het wel over eens. Maar het was inderdaad in het Tropenmuseum op een gegeven moment gebruikelijk om eigen staf.... naar verzamelreizen resulteert vaak eerder in foto's die vastleggen wat de context was van een object wat gekocht is. Dan zijn het verzamelreizen van materiële objecten en dat proces documenteer je in foto's. Maar er is ook af en toe gezegd om fotografen op pad te sturen

naar plekken die historisch gezien ook in onze collectie verankerd zijn. Lang is dat gezien als actuele informatie over die plekken en dat is het nu natuurlijk niet meer. Nu wordt het langzaam weer historisch archief. Waar er een enorme belangstelling is voor dat oudere archief, daar is eigenlijk nog niet echt een historische belangstelling voor dit deel van dat archief. Dat is enerzijds dit deel en anderzijds heeft het te maken met het verbondenheid van tropenmuseum aan Koninklijk Instituut voor de Tropen wat na de koloniale periode een expertisecentrum voor ontwikkelingssamenwerking werd en ook dat heeft heel veel foto's gegenereerd die lang als actuele informatie over allerlei ontwikkelingsprojecten, met name in Afrika, werden gezien. Zoals je weet waarschijnlijk, met die hele hervorming van dat instituut, dat had alles te maken met het feit dat het geld voor ontwikkelingssamenwerking ging stoppen en dat dat dus geen actuele praktijken meer zijn vandaag. Ook daar ligt een deel van een archief wat lang gewoon als de actuele informatie werd gezien en dat nu eigenlijk pas historisch is. En er is nog niemand gekomen die zei: ik wil onderzoek doen naar die beelden die uit dat wereldbeeld van ontwikkelingssamenwerking tevoorschijn zijn gekomen. Je kan er op wachten, iemand gaat dat natuurlijk interessant vinden op termijn. Dus dat is eigenlijk iets wat nu recent verschoven is. Ik denk dat we nu niet snel meer eigen staf foto's zouden laten maken. En dat heeft heel veel te maken met de verschuiving van status van de fotografiecollectie die nog niet op z'n eind is. Het is nog steeds een tamelijk heterogene collectie waar wat mij betreft wel wat haken en ogen aanzitten. Het heeft heel veel te maken met dat dus foto's lang gezien werden als een venster op een wereld en niet als object. En waar misschien op een gegeven moment de koloniale foto's wel als object werden gezien, dan werden alsnog die foto's die de staf dan maakte of die de collega's van ontwikkelingssamenwerking maakte... die waren geen object, die waren wederom informatie. En we zitten nu midden in een discussie voor het komende beleidsstuk die ik deel ook entameer: wat is nu fotocollectie en wat is fotodocumentatie? Dat is een heel moeilijke discussie voor ons soort collecties. Maar wat je bijvoorbeeld ziet in Tropenmuseum in de digitaliseringslag, is dat ook alle documentatie van de tentoonstellingen collectie is geworden en voor mij zijn dat echt twee verschillende dingen. Enerzijds heb je te maken met foto's die als foto betekenisvol zijn geweest en ook een impact hebben gehad op de wereld en ook een eigen sociaal leven hebben gehad. En anderzijds hebben we foto's die echt, net zo goed als je een beschrijving of video van een tentoonstelling kan hebben om een beeld vast te houden, om dat toegankelijk te maken. Dus dat is een middel daar. Dat heeft heel veel te maken met de groei in de wetenschap van de mediageschiedenis, waardoor het medium fotografie opeens deel wordt van allerlei mediumgeschiedenissen en van het besef dat fotografie deel is van een visuele cultuur die sinds 1850/1860 een groeiende impact heeft gehad op onze wereld. Waardoor het ook interessant is om erover te denken: wat waren die beelden, wat deden die beelden in de wereld, op welke manieren zijn ze gedistribueerd, wat hebben ze voor impact gehad op al die plekken? Dat soort vragen zijn zo nieuw, al zijn ze in werkelijkheid in academische wereld niet zo nieuw. Maar die hebben nog niet hun weerslag gehad op het kijken naar: wat bevindt zich in ons soort collecties en wat heeft dan welke relevantie daarin? Dus ik denk dat de groeiende interesse in dat soort vragen onder andere betekent dat we niet snel meer conservatoren met een camera op pad zouden sturen en die foto's voor de collectie zouden maken. Ik zou nu zelf ook als dat collectie zou moeten worden: dat je een professioneel fotograaf meeneemt, of dat er een idee achter zit over wat dan het doel is om het medium fotografie daarvoor in te zetten. Een deel van die collectie is dus ook juist van dat soort materiaal, niet gedigitaliseerd of nog niet goed ontsloten. Dus het is het meest recente praktijk en die is dus het minst toegankelijk eigenlijk als je daar nu iets mee zou willen.

Marieke: Dus u zou vereisen dat foto's voor de collectie gemaakt worden door een professionele fotograaf?

Anke: Dit zijn discussie waar we nu middenin zitten. Ik neig er nu naar om te zeggen: de fotocollectie, dat moeten beelden zijn die als foto betekenisvol zijn, die deel zijn van bepaalde fotografische

praktijken. Elk beeld hoeft niet spectaculair goed zijn, dat zijn ze vaak niet. Maar je kan van die koloniale fotografie zeggen: dat is een stroom van beelden geweest die iets moest bewerkstelligen in de wereld. Je kan van oriëntalistische foto's zeggen: dat zijn foto's die het doel hadden om bepaalde beelden aan een breed publiek te verspreiden en als zodanig hebben ze een enorme invloed gehad. Je kan zelfs van familiefoto's zeggen: dat zijn beelden die gemaakt zijn om voor familie een bepaalde herinnering te bewaren en die nu ook weer nieuwe herinneringen los kunnen maken. Dat zijn allemaal fotografische praktijken. Waarbij feit dat het foto's zijn die op een bepaalde manier circuleerden in de wereld, dat heeft betekenis gehad. Ik denk dat we voor die beelden waar je net aan refereert die onder andere door conservatoren gemaakt zijn, dat je bijna van cluster tot cluster nu moet bekijken: wat was het en wat was het doel daarvoor? Vaak waren het beelden die letterlijk voor tentoonstellingen gemaakt werden, dus die bedoeld waren om op dat moment een bepaald verhaal te vertellen aan publiek over een bepaalde plek. Dat kun je zien als een vorm van reportage. Dat kun je op die manier ook zien als een stukje geschiedenis en beeldvorming waarbij fotografie op die manier werd ingezet. Lastiger zou het kunnen zijn als het, dat is nu even theoretisch, die echt alleen maar gaan over het documenteren waarom deze zes textielobjecten gekozen zijn uit een winkel in 1980 of zo iets. Dan kan je je voorstellen dat je dat soort beelden als documentatie aan zo'n object hangt en niet onder fotocollectie laat bestaan. Dat is een beetje waar we middenin zitten met die discussie. Wat is dan de relevantie van een fotografiearchief en hoe zorg je dat die niet totaal verwatert omdat alles immers gefotografeerd kan worden? En soms hebben foto's een hele andere rol. Op dit moment zijn er wel degelijk nog in onze nieuwe organisatie collega's die als deel van hun praktijk fotograferen, dat zijn antropologen.

(Anke geeft aan dat nu niet meer zo snel de conservator gaan fotograferen in een bepaald land waarover een tentoonstelling wordt gemaakt. Eerder zou nu een fotograaf gekozen worden die veel kennis heeft van gebied of zelf woont in dat land. Of dat net als bij Aniek voor iemand wordt gekozen die op een bepaalde manier fotografeert wat een bijdrage levert aan het onderwerp waar het over gaat. Anke: "Dus dat gaat toch over een scherper denken over wat het medium eigenlijk kan zijn.")

Marieke: dus dat een professionele fotograaf met eigen visie wordt ingezet om die distantie ten opzichte van het verleden voelbaar te maken?

Anke: ja.

Collectie Nicola Lo Calzo

(Anke bespreekt de aangekochte collectie foto's van Nicola Lo Calzo over de slavenopstand in het Caribisch gebied.)

"Dit is de aankoop die het jaar daarop volgde toen we geen opdracht konden doen. Foto's van Nicola Lo Calzo. Deels Haïti, deels Guadeloupe. Ze zijn in die zin verwant dat in dit geval.... de eerste slavenopstand was in Haïti en die wordt op dit moment door mensen herdacht. Dit is een jongerenbeweging waarbij mensen zich als de helden van de revolutie verkleden. Het is meer dan een verkleedpartij, ze zijn echt ongelooflijk populair en voor het publiek is het even alsof ze oog in oog staan met de helden van de revolutie en die status meten ze zich op dat moment ook aan. dat is natuurlijk ongelooflijk curieus dat zij dezelfde kostuums droegen historisch als Napoleon tegen wie ze zich wilden verzetten. [...] Net als Aniek Steketeet plaatst hij verschillende herinneringspraktijken vandaag naast elkaar. Dus je hebt die optredens van deze groep, maar je hebt ook de vodou-religie waar mensen in contact staan met hun voorouders en op die manier de mensen die de revolutie hebben meegemaakt in ere te houden. [...]"

Dus ook daar (in de collectie van Lo Calzo) zitten verwante dingen in als nadenken over hoe je fotografie als medium kunt inzetten, wat je daarmee kan. Foto's die hopen wij aansprekend kunnen zijn vandaag voor een publiek om een geschiedenis te ontsluiten en historische beelden te ontsluiten

en die anders voor een groot publiek lastiger aanspreekbaar te maken zijn. En heel erg dat denken vanuit: wat betekent de geschiedenis vandaag, hoe beleven zij het? Zonder te zeggen: is dat dan historisch correct of niet historisch correct, zo zagen slaven er misschien helemaal niet uit. Of in dit geval die Dessalines die de revolutieleider was, die was echt geen leuke man, die zichzelf later gekroond heeft, ontzettend veel mensen heeft laten ombrengen. Je kan daar ook anders naar kijken, maar zij doen dat niet. En zij doen dat om een bepaalde reden niet. En dat vinden we dan interessant, om die belevingswerelden van vandaag via die hedendaagse aankopen in te kunnen brengen en die kunnen tegelijkertijd van uit het belang dat mensen er vandaag aan hechten, lijnen terug zijn naar de geschiedenis die historisch in onze collectie zitten.

Burgerschap

Marieke: Dus het is ook echt het doel van het museum, ik weet niet of het alleen voor fotografie is, om de continuïteit te laten zien tussen heden en verleden? Er zitten beelden in de collectie, maar dat zijn maar fragmenten van de geschiedenis, maar de geschiedenis leeft nu nog en daar willen we juist weer aandacht voor vragen door fotografie-opdrachten.

Anke: precies. Het leeft niet alleen bij de fotografielcollectie, maar überhaupt de wensen vanuit het Tropenmuseum destijds om hedendaagse kunst en fotografie in te willen brengen kwam zeker uit die overweging voort.

Marieke: Is het al heel lang een wens, sinds de dekolonisatie, om te laten zien wat er is gebeurd en hoe mensen het nu nog beleven?

Anke: moeilijk om er een datum op te plakken, omdat ik er nog maar relatief kort ben. Ik denk vanuit het Tropenmuseum gezien dat er een aantal collega's waren die daar zeker wel 10 jaar mee bezig waren, maar dan vaak vanuit hun eigen denken over hun eigen regio, bijvoorbeeld een collega Midden-Oosten, Mirjam Shatanawi, heeft veel gedaan en ook dingen aangekocht. En dat is langzaam, al gaande gesprekken over de toekomst van het museum in de 21^{ste} eeuw, is dat gegroeid tot een gedeelde agenda. Nu zijn we natuurlijk opnieuw in de nieuwe constellatie die gedeelde agenda aan het formuleren. Dus ik vind het lastig om daar glasharde uitspraken over te doen. Maar voor het museum als geheel gelden op dit moment twee aspecten als cruciaal en die kunnen hier wel vervolgd aan geven. Het ene is het besef dat cultuur altijd in beweging is en in verandering. Dus dat we moeten zoeken naar manieren waarop je als volkenkundig of cultuurmuseum dat altijd invoelbaar kan maken voor het publiek, ook al heb je een collectie die grotendeels uit negentiende/begin 20^{ste} eeuw stamt. En het andere wat een belangrijk ding in onze missie is, is burgerschap. Het zijn andere woorden voor het zoeken naar een vertaalslag tussen heden en verleden die misschien eerder in het Tropenmuseum zijn gebruikt, maar het zijn dingen die hierop voortbouwen en waarin die hedendaagse opdrachten en aankopen nieuwe manieren zijn om daar handen en voeten aan te geven.

Marieke: En het element van burgerschap, is dat een soort van gedeeld agendapunt van het hele Wereldmuseum?

Anke: ja.

Marieke: Dus dat was misschien al veel eerder aanwezig in het Tropenmuseum, maar nu is het echt een agendapunt waar...

Anke: het is nooit echt zo geformuleerd in het Tropenmuseum zelf, maar nu in de fusie is het echt naar boven gehaald als een belangrijke rol die dit soort museum kan vervullen. En dat helpt ook in het soort van opdrachten waar ik het net over had waarbij vanuit het *research center*, het hoeft niet altijd in objecten te resulteren. Het kan ook resulteren in iets wat bepaalde groepen met elkaar delen of wat circuleert onderling of dat kan ook voortbouwen op de praktijk die hier in Leiden al lang was, waar foto's ook teruggebracht zijn naar bepaalde gemeenschappen, zoals naar Groenland of recent in Australië. En dat kan ook een doel op zich zijn, om foto's een nieuw leven te laten leiden. En wat ik je net beschreef van dat Sara Blokland nu bezig is met foto's uit verschillende archieven inclusief het

onze, die sociale mediapraktijken waarin verhalen, geschiedenissen, belevingen van identiteit opnieuw door middel van beelden met elkaar gedeeld worden. Dat zijn dingen die bij een burgerschapsagenda bijvoorbeeld wel goed aansluiten.

Marieke: Dus echt het grote publiek soort van faciliteren of uitnodigen om ook betekenis te geven aan een collectie of om daarmee aan de slag te gaan?

Anke: Precies. Dat is de horizon voor de nabije toekomst. Dat is niet iets waarvan ik nu kan laten zien: dit en dit en dit hebben we daar al mee gedaan.

Marieke: Maar vindt u wel dat die opdracht aan Aniek Steketee past bij burgerschap?

Anke: Bij het besef dat er niet één ware geschiedenis is, maar dat er allerlei gemeenschappen zijn die zich op een eigen manier verhouden tot geschiedenissen en zich daar eigen belangen aan hechten die soms heel tegenstrijdig zijn en allemaal bestaan en bestaansrecht hebben. In die grotere zin waarbij je ook kan zien dat dus geschiedenissen gedeeld zijn, maar niet omdat we allemaal dezelfde beleving ervan hebben, maar omdat die dingen aan elkaar raken of elkaar soms in de weg zitten. In die zin ja, als je burgerschapsagenda heel breed opvat, dan hoort dat er ook bij. Maar dat was niet het begrip wat ons door het hoofd speelde toen we die opdracht oorspronkelijk vraagden ... Maar ik vind het niet moeilijk om daarin een continuïteit in te zien.

8. Eén van de dingen voor mijn onderzoek waarin ik geïnteresseerd ben, is hoe verhoudt zich het geven van opdrachten met de noties van verzamelen of collecties creëren. Van verzamelen zou je kunnen zeggen: je verzamelt iets wat al gemaakt is, dat haal je binnen. Opdracht geven is betrokkenheid bij het stadium voor collectievorming: je neemt zelf initiatief om een collectie te vormen en daarna verzamel je ook nog. Ik probeer het begrip verzamelen breed op te rekken, dus ook te kijken naar de voorkant van collectievorming. Misschien zou je ook kunnen zeggen: is een documentaire foto-opdracht creatie? Hou u zou u zo'n opdracht positioneren tussen verzamelen en creëren?

Anke: Ik denk dat je heel erg gelijk hebt om het aan de kant van creëren te formuleren, omdat wat er bij het geven van een opdracht eigenlijk gebeurt, is dat je op zoek gaat om in dialoog met een maker en soms ook in dialoog met de mensen waarmee maker zich gaat engageren... Je bent eigenlijk samen op zoek naar wat een gedeelde agenda zou kunnen zijn en wat de relevantie daarvan zou kunnen zijn. Dus in die zin levert het ook absoluut in het proces een dialoog op om als het ware nieuwe manieren van kijken en denken te genereren. En dat is op een bepaalde manier een actievere vorm van engagement met het aanvullen van de collectie dan dingen aankopen die al zijn gemaakt. Aan de andere kant kan die dialoog soms ook bestaan met makers zonder dat dat in opdrachten resulteert, maar die in soort van groeiende besef. Kunstenaars van wie we werk aankopen of met wie we tentoonstellingen maken, zijn toch vaak mensen bij wie je wederzijds het idee hebt dat bepaalde gedeelde belangen hebt dat je aan de onderwerpen hecht of gedeelde visie hebt. Dat kan ook bestaan op het moment dat je niet perse opdrachten geeft en dat je iemand volgt en op een gegeven moment besluit om iets aan te kopen. Dat is wel zo. Het grappige is: lang werd hier in het museum geaarzeld met opdrachten omdat men zei: je weet niet wat je gaat aankopen. Maar op een curieuze manier weet je het eigenlijk heel goed. Want je stuurt immers enorm mee, in waar je wil dat iemand naartoe gaat of wat het soort vraagstuk is waar iemand zich over gaat buigen. Dus dat vertrouwen is intussen ook wel gegroeid. Plus bij Aniek: ze heeft misschien honderd foto's gemaakt, maar we hebben er dertig uitgekozen uiteindelijk; je koopt ook niet alles aan. Het is een interessante discussie, omdat ik denk dat op een bepaalde manier een opdracht tegelijkertijd ook behoorlijk sturend kan zijn. Want je kan deel uitmaken van dat wordingsproces. Tegelijkertijd moet je wel oppassen dat je natuurlijk ook de maker het vertrouwen op een gegeven moment volledig geeft: ga het doen en laat ons zien waar je mee terug komt. Dat je niet gaat *micro-managen* daarin. Dat moet

niet, je kiest op een geven moment ook echt voor iemand en dan moet die persoon ook z'n ding kunnen doen. Maar ik denk dat je gelijk hebt dat het meer aan de kant van het creëren zit. Aan de andere kant denk ik ook dat in het verzamelen zeker omdat we zo selectief moeten verzamelen, daar zit ook een bepaalde creativiteit in. Omdat je op zoek moet gaan naar dingen die een vruchtbare connectie hebben met de historische collectie en iets in beweging kunnen brengen. En het is pas succesvol als het dat in feite kan doen. Ik denk dat dat ook wel verschil is met het genre van de conservatoren op pad sturen. Dat is meer soort van: de foto's die we hebben zijn twintig jaar oud, dat kun je echt niet meer tonen. We gaan *up to date* foto's maken. Dat zijn niet zozeer reportages die bedoeld waren om iets nieuws in beweging te brengen. En ik denk dat dat bij actuele aankopen wel zo is, dat je ook juist omdat die historische collectie zo enorm ... Je kan niet zeggen: oh die vullen we aan. Je vult em nooit meer aan. Een miljoen foto's vul je niet meer aan, je vult dat gat niet meer. Dus het zijn altijd gerichte opdrachten of aankopen die een heel specifiek deel van de collectie in een nieuw licht zetten of daar een dialoog mee kunnen aangaan. En daar zit natuurlijk ook een creatieve component in om samen te zoeken naar welke dingen kunnen dat dan en hoe maak je dat dan zichtbaar in tentoonstellingen of opstellingen? En ik denk niet dat één van beide de enige keuze zal zijn. In het ideale constellatie kan je zowel af en toe historisch dingen nog toevoegen. Wat op dit moment vooral door schenkingen gebeurt. Maar het kan zijn dat je net nog iets kan toevoegen daaraan. Aankopen kunnen hedendaags zijn, maar we hebben recent ook iets uit de jaren zestig en vijftig aangekocht. Zo kan het eventueel ook. Opdrachten, de research agenda die er nu is: ik denk idealiter dat die dingen naast elkaar bestaan.

10. Als ik het nou samenvat over het verzamelen en creëren, zijn documentaire foto-opdrachten een soort van tussenweg? Niet puur verzamelen en niet puur creëren om dat je niet zelf de foto's maakt.

Anke: Ik vraag me af of dat voor ons de meest vruchtbare manier is om erover te denken. Ik denk wat voor ons opdrachten aantrekkelijk maakt, is dat het een manier kan zijn om de connectie met de historische collectie nog sterker te maken. Dus wat je dan doet, is dat je op zoek gaat naar iemand die daar interesse in heeft en daar bouw je op voort. Dus de potentie die iemand heeft daar bouw je op: de manier van werken, in Anocks geval en met een journalist werken en haar stijl van fotografen et cetera. Maar het geeft je meer middelen om in dialoog met elkaar bepaalde onderwerpen, thema's genres op te pakken, te *highlighten* uit je historische collectie en daar een vervolg aan te geven. Dat kan soms met aankopen van bestaande werken ook. In dit geval kan je de collectie specifieker maken. Ik denk zoiets, dat dat het is. Het bied je meer actieve mogelijkheden, zonder dat ik daarbij zeg: wij vertellen de maker wat hij/zij moet doen. Dat is het niet. Je creëert ook een gelegenheid voor de maker die er anders niet zou zijn. En dat zie je op dit moment enorm als je kijkt naar wat het Mondriaanfonds allemaal wil financieren. Dat zijn voornamelijk opdrachten, omdat dat gelegenheid creëert voor makers. Dat is iets misschien iets wat deels ook bij onze huidige financiering van het cultuurbeleid heel erg aansluit, omdat er steeds minder ruimte is voor makers om de dingen te doen die ze willen doen en dan te wachten op iemand die ze wil aankopen. Maar voor ons als museum is het aantrekkelijk omdat je actiever samen vorm kan geven aan de nieuwe lijnen die je graag zou willen uitzetten. Dat lukt alleen als er een maker is die dat ook spannend vindt. Het kan soms ook zijn dat we willen dat bepaalde dingen bestaan, maar ze bestaan gewoon niet. Dat kan natuurlijk in principe. Maar het tegendeel is op dit moment een beetje waar geworden, want er is een enorme hoeveelheid kunstenaars en fotografen dat gefascineerd is door historische archieven en daar soms hele goede dingen en soms eerlijk gezegd minder goede dingen mee doet. Maar in dit geval kun je dan deel zijn van die dialoog. En in een goede opdrachtssituatie betekent dat ook dat het voor iedereen een meerwaarde heeft.

11. In het interview met Roxanne vertelde u over het spanningsveld tussen de collectieonderdelen die vooral voor het publiek aansprekend zijn (geheugen/identiteit) en de delen die vooral de visie van het museum op koloniale verleden weerspiegelen (kritische blik). Hoe verhouden documentaire foto-opdrachten zich hiertoe? Of misschien beter gezegd: Wat willen jullie dat zo'n collectie eigenlijk doet met mensen en hoe willen jullie dat faciliteren, die nieuwe blik op de collectie mogelijk maken?

(Anke vertelt eerst dat er weinig aandacht was voor de historische collectie van het Tropenmuseum. Toen die aandacht er wel kwam, was dat vooral vanuit een nostalgisch perspectief. Het Tropenmuseum is op zoek naar manieren om bij de fotocollectie invoelbaar te maken dat er sprake is van een gedeelde geschiedenis, een collectieve geschiedenis en collectieve herinnering.)

Anke: "Maar vandaag, en daar komt misschien die burgerschapsagenda om de hoek kijken, is het van belang om te erkennen dat die geschiedenissen altijd meerdere kanten hebben, meerdere belevingen kennen, meerdere stemmen. Dat zijn de dingen waar we naar zoeken. Misschien is dat de definitie van wat actualisering eigenlijk is. Dat is niet alleen dat je zegt: oh we hebben allemaal foto's tot 1940, laten we daar een foto uit 2015 naast stellen om te zien hoe het er nu uitziet. Maar dat gaat echt ook om een veranderend besef van hoe je met geschiedenis omgaat en wie en welke stemmen daar eigenlijk allemaal in thuis horen. En daar kan die nostalgie nog steeds een plek in hebben, maar dan is het maar één stem tussen andere of zelfs die nostalgische relatie blijkt in zichzelf alweer veelzijdiger te zijn. Zoiets. En dat is iets wat je zowel terug ziet in de wens om opdrachten te geven, hedendaagse aankopen te doen en je ziet het ook wel een beetje terug in een tentoonstellingsstijl waarin vaak mensen letterlijk een stem wordt gegeven, bijvoorbeeld de verhalen van mensen een plek in vinden. Dat staat niet helemaal los van elkaar denk ik."

[...]

Juist omdat er bruggen geslagen moeten worden naar zo'n historische collectie, omdat die historische collectie op afstand van ons is en komt uit een wereldbeeld wat een wereld is die deels wel en deels niet meer de onze is. Dus die vertaalslag is steeds nodig. Daar is die creativiteit al voor nodig. Terwijl we ook zouden kunnen zeggen: wat de beste manier is om onze fotografiecollectie te actualiseren is om niets hedendaags te doen, maar om wel de dekolonisatieperiode sterker te verankeren in onze collectie. Dat zou ook kunnen. Dat zou ook relevant zijn. Makkelijk is het niet, want het is niet zo dat je dat zomaar ergens kan gaan kopen. Dat is er gewoon niet. En nu speelt dan ook nog de ethische vraag of ons soort museum de beste plek is om dat op te eisen, dat soort materiaal. Dat is een hele andere parallelle discussie die over verzamelen zou kunnen gaan. En ik denk dat vandaag de dag dat dat zou betekenen dat je dat niet moet willen verzamelen, maar dat je samenwerkingspartners moet zoeken waardoor je het daar over kunt hebben. En idealiter zijn dat dan ook Surinaamse en Indonesische et cetera partners. Omdat je niet moet zeggen: geef maar hier. Dat kan je wel willen, maar dat is ethisch niet helemaal de juiste weg. En op een vreemde manier is dat ook veel minder haalbaar dan dat we nu doen. Dus dat is ook wel een kant die misschien niet onvermeld mag blijven. Hedendaagse aankopen en hedendaagse opdrachten zijn ook letterlijk mogelijk. Het zijn mogelijkheden die makkelijker te mobiliseren zijn dan sommige andere mogelijkheden. En dat is pragmatisch, maar dat is wel zo. En dat geldt niet alleen voor onze fotografiecollectie, maar dat geldt eigenlijk voor onze hele collectie. Vroeger kon je als antropoloog naar een dorp gaan en zeggen: dit huis wil ik en dit en dit. Maar dat kan je gewoon niet meer doen. Daar zijn ethische code voor dat dat niet mag, terecht. Soms biedt dan hedendaagse kunst of fotografie verzamelen een uitkomst waar andere wegen die in de traditie wel gebruikt werden, maar die gewoon niet meer de wenselijke of mogelijke wegen zijn.

Marieke: Interessant dat u zegt: het verzamelen van dekolonisiemateriaal als niet echt ethisch. Zo van: we halen alles binnen. Terwijl, daar zou dertig jaar geleden heel anders op gereageerd zijn; wij

verzamelen gewoon, bijvoorbeeld als een instelling zich echt als een verzamelinstelling ziet. Daar is blijkbaar wel een soort omslag in te zien: we gaan niet zomaar materiaal van mensen verzamelen.

Anke: Ja, dat is zo en dat heeft natuurlijk met de veranderde houding ten opzichte van die geschiedenis te maken, maar het heeft er ook mee te maken dat de Westerse wereld lang niet meer de enige is die prestigieuze museale instellingen heeft. Die instellingen zijn ook elders. Dus we hebben bijvoorbeeld een samenwerkingsverband met the National Gallery in Singapore die.... de verschillende musea bij elkaar in Singapore willen het vertegenwoordigingsinstituut zijn voor de geschiedenis van Zuidoost-Azië en de kunstpraktijken daar. Er wordt binnen Zuidoost- Azië ook wel bekritiseerd dat zij zich die rol toe-eigenen natuurlijk. Maar goed, ook daar doen zich andere mogelijkheden voor door samenwerking en digitalisering van collecties. Dus dat wil niet zeggen dat je niet met die onderwerpen kunt engageren, maar de vraag is of... dat vind ik wel: de illusie van voorheen dat Westerse musea encyclopedisch zouden verzamelen, waarvan we nu weten dat dat behoorlijke eenzijdige wereldbeelden waren. Je kan dat niet dat vervangen door nog steeds encyclopedisch verzamelen. In een geglobaliseerde wereld kan je niet encyclopedisch verzamelen op die manier. Het kan niet en het is misschien ook niet de beste manier, maar het kan ook gewoon niet. In ieder geval niet voor ons.