

Backstage fotografie

Kijken en bekeken worden achter de schermen



Anna Meijer

Thesis voor het verkrijgen van een Master diploma in Media Studies

Film & Photographic Studies



Dr. H.F. Westgeest

S1335200

23 september 2015, Universiteit Leiden

20 ects

16647 woorden

Voorwoord

Allereerst wil ik mijn dank uiten aan mijn begeleider, Dr. Helen Westgeest. Dankzij de gesprekken met haar werd ik geïnspireerd en bleef ik gemotiveerd. Door haar scherpe aantekeningen, vriendelijk advies en open houding waarbij er geen domme vragen bestonden heb ik deze thesis kunnen voltooien – zonder haar was dit niet gelukt.

Ook wil ik Thomas Denenberg bedanken voor het opzetten van de tentoonstelling en de bijbehorende catalogus *Backstage Pass: Rock & Roll Photography*, omdat ik door deze catalogus werd geïnspireerd mijn master thesis te wijden aan backstage fotografie.

Ik wil mijn vrienden bedanken voor hun eindeloze peptalks tijdens een kop koffie op het terras, hun gezelschap tijdens mijn uren in de bibliotheek te Haarlem en hun zorg het af en toe los te laten tijdens een biertje in onze kroeg.

Daarnaast en vooral wil ik mijn ouders, Majanka Timmers en Gert Meijer, en mijn broer, Thomas Meijer, bedanken. In de loop van mijn master studie heeft Thomas veelvuldig mijn essays gecheckt op spelling en structuur. Mijn ouders hebben mij financieel maar vooral moreel gesteund. Tijdens mijn klim op de educatieve ladder hebben zij mij altijd gemotiveerd. In het bijzonder wil ik mijn moeder bedanken. Zij heeft mijn nieuwsgierigheid en creativiteit altijd aangemoedigd door mij mee te nemen naar musea en het filmhuis. Door haar heb ik mijn passie voor beeld ontdekt, en daar ben ik haar dankbaar voor.

Plagiaatverklaring

Deze scriptie is door mij en in mijn eigen woorden geschreven. De citaten en referenties zijn daarom duidelijk aangegeven. Ik ben me er van bewust dat het materiaal van ander werk of het parafraseren van zulk materiaal wordt behandeld als plagiaat.

Anna Meijer

Haarlem

September, 2015

Abstract

Backstage photography

Looking and being looked at behind the scenes

Anna Meijer, September 23th, 2015, Universiteit Leiden

The topic of this thesis is backstage photography. Backstage photography is a genre within photography that contains intimate behind the scenes photos of celebrities. This thesis is focused on backstage photography within the music industry and in particular the rock & roll genre. Backstage photography however does not solely entail photos that are literally made 'back stage' (e.g. in the wings or dressing room of the artist); they also pertain all the photos that are made when the artist is 'off stage'; whether that be on the street, at a bar or at home. Backstage photos are more private in comparison to the photos that are made of the artist on stage, but can still be part of a 'public' space.

The main question of this thesis is what these backstage photos mean and how this relates to the photographic aspects of voyeurism and exhibitionism, journalistic and documentary photography in specific, and their position in portrait photography.

The first chapter of this thesis explores the applicability of the concepts of voyeurism and exhibitionism to backstage photography. Particular effects such as absorption and 'to-be-seenes' are present in backstage photos, albeit incomplete: the artist is never fully absorbed but the photo also does not fully contain an embedded theatricality. The relationship between the artist and the photographer is of high importance; due to the intimate relationship between the subject and the photographer, the subject lowers its guard and allows the photographer to get closer than ever. As a result, the photos explore and explain the artist' character in new ways. This in turn leads to exhibitionism and shows how the artist, even behind the scenes, partly remains in his role. The spectator of these photographs has certain expectations that the photographer aims to satisfy.

The second chapter of this thesis discusses in which ways photojournalistic and documentary photography fit with the concept of backstage photography. The argument is made that backstage photography can be viewed as a result of two important developments: the rise of the tabloid press where photos were first published in the media and the rampant rise of the music industry that permeated global culture and new methods of production, marketing and distribution were realized. It is important to note that a backstage photo can initially be categorized as photojournalism and become part of documentary photography later. Whereas photo assignments are being done under the pretence of photojournalism, they may eventually 'evolve' into products of high artistic value and be considered as documentary photography or even 'art photography'.

The third and final chapter analyses the position of the backstage portrait photo. A backstage portrait differs from any other portrait because of the location, setting and attitude or feeling of the

photographed artist. Besides, these portraits are often not published at the time they were made. Therefore, the argument can be made that the backstage portrait is part of the private domain instead of the public. This domain changes once the photo does get published. Interestingly, the backstage photo is made in a more private environment, but the model is a public figure.

Backstage photos are intriguing because they give a new, different image of a celebrity. Our fascination with the human face resulted in an ever-growing celebrity culture. We like to see how public characters behave on the stage, but even more so within private environments. Backstage photography embraces these desires.

Inhoudsopgave

Inleiding	p. 8
Hoofdstuk 1: Backstage voyeurisme en exhibitionisme	p. 11
1.1 Voyeurisme en de fotograaf	p. 11
1.2 Exhibitionisme, het model en de toeschouwer	p. 16
Hoofdstuk 2: Backstage fotografie in vergelijking met fotojournalistiek en documentaire fotografie	p. 20
2.1 De oorsprong en geschiedenis van backstage fotografie	p. 20
2.2 In discussie over documentaire en fotojournalistiek	p. 24
Hoofdstuk 3: Het backstage portret	p. 30
3.1 Celebrity fotografie in de context van de geschiedenis van portretfotografie	p. 30
3.2 De toeschouwer van het backstage portret en de plek van het backstage portret in het spectrum van portretfotografie	p. 35
Conclusie	p. 38
Nawoord	p. 40
Corpus	p. 41
Afbeeldingen	p. 42
Literatuurlijst	p. 54

Inleiding

Backstage fotografie fascineert mij al heel lang. De oorsprong ligt waarschijnlijk in mijn tienerjaren, door de muziek die ik luisterde. Op de basisschool in groep 8 gaf ik mijn spreekbeurt over Nirvana en van mijn broer kreeg ik muziek doorgestuurd van The Rolling Stones, Led Zeppelin, Bob Dylan en The Beatles. Ik was niet alleen fan van hun muziek, maar ook de muzikanten zelf vond ik interessant om te bekijken. Wat voor soort kleding dragen ze, hoe bewegen ze, hoe praten ze, hoe keken ze? Al deze genoemde bands presenteren zichzelf als een bepaald type. Toch had ik geen posters van ze op mijn muur. Die commerciële beelden, waarbij ze in een fotostudio voor een eenvoudig gordijntje werden gefotografeerd, spraken mij niet aan. Ik was juist op zoek naar de niet-geposeerde foto's, en ik vond dat, dan wel later, in backstage fotografie.

Het was een fascinatie voor hun 'ware' karakter, ik was niet zozeer geïnteresseerd naar wat ze op het podium doen. Het is een nieuwsgierigheid naar hun levensstijl en hun wereld, waarschijnlijk ook omdat deze zo verschilt van mezelf. Als je van iemand fan bent, ben je geneigd er achter te willen komen hoe die persoon echt is, om diegene beter te leren kennen en te begrijpen. Misschien omdat een echte ontmoeting zo goed als onmogelijk is, komt backstage fotografie het meest dichtstbij.

Vorig jaar stuitte ik op de catalogus *Backstage Pass: Rock & Roll Photography* (2009), een catalogus die verscheen bij de gelijknamige fototentoonstelling in het Portland Museum of Art in Maine, die werd samengesteld door Thomas Denenberg. Het boek bevat fotowerken afkomstig van een privéverzameling van negatieven waarvan het merendeel nooit is gepubliceerd. Het is een verzameling van backstage foto's afkomstig uit een de periode van 1955 tot 2007. De meerderheid hiervan is in de jaren '60 en jaren '70 in Amerika, veelal New York, gemaakt. De meeste foto's zijn analoog en met zwart-wit film geschoten; dit was destijds de meest voordelige manier om foto's te maken. Bovendien konden deze snel, veelal in eigen doka, worden ontwikkeld. Dit boek voedde mijn fascinatie voor backstage fotografie, maar er ontbrak theorie en een onderbouwing van dit genre. Waardoor is dit genre ontstaan en wat zijn de kenmerken?

Het verbaast me dat er nog geen academisch onderzoek gedaan lijkt te zijn naar backstage fotografie. Men kan suggereren dat dit genre te amateuristisch of te klein van inhoud is, maar er is juist een toenemende behoefte aan backstage fotografie; tegenwoordig mag het bij een optreden of modeshow niet meer ontbreken. De beslissing was daarom snel gemaakt om mijn scriptie te wijden aan dit genre.

Mijn onderzoek is gebaseerd op een grondige analyse van verschillende fotowerken. Er is gekozen voor een selectie van verschillende fotografen zodat er uitspraken kunnen worden gedaan over specifieke aspecten van het genre in tegenstelling tot het uitsluitend uitspraken kunnen doen over een specifieke fotograaf.

Het verband tussen deze foto's vindt men in terugkerende karakteristieken die op de foto's van toepassing zijn. Veel foto's zijn afkomstig uit *Backstage Pass: Rock & Roll Photography* van Thomas Denenberg. De foto's presenteren een spontane, informele sfeer en onthullen een fascinerende glimp van verschillende beroemde persoonlijkheden, van Madonna tot Chet Baker, buiten de schijnwerpers.

Van de ruim honderd gepubliceerde werken in *Backstage Pass: Rock & Roll Photography* is er gekozen voor een selectie werken van de fotografen Maripol, Kevin Cummins, Roberta Bayley, Bob Gruen, William Claxton, Barry Feinstein, Lynn Goldsmith, Kate Simon en Art Kane. Om alvast een beeld van dit genre te illustreren is er een corpus gemaakt (blz. 39) bestaande uit verschillende backstage foto's. Dit onderzoek concentreert zich op backstage fotografie in de muziekindustrie, in het bijzonder op het genre rock & roll. Deze selectie fotowerken bestaat dus uitsluitend uit foto's van muzikanten, niet van overige beroemdheden zoals filmsterren, omdat ik van mening ben dat de muziekindustrie heeft bijgedragen aan het ontstaan van backstage fotografie. De selectie moet worden gezien als de fundering van dit onderzoek.

In deze thesis zal ik mij op backstage rock & roll fotografie richten. Het is belangrijk te benoemen dat backstage fotografie niet alleen betrekking heeft op foto's die letterlijk backstage zijn gemaakt, bijvoorbeeld in de coulissen of in de kleedkamer van het theater of poppodium. Backstage fotografie resulteert ook in foto's die juist buiten het theater zijn gemaakt: op straat bijvoorbeeld. Hoewel backstage foto's meer privé zijn dan foto's die op het podium worden gemaakt, blijven ze echter nog steeds onderdeel van een 'publieke' omgeving. Wat laten backstage beelden zien, en wat betekenen ze? In andere woorden: hoe verhoudt backstage fotografie zich tot concepten als voyeurisme en exhibitionisme, fotojournalistiek en fotodocumentaire, en portretfotografie? Om deze vragen te beantwoorden zal ik kwalitatief onderzoek leveren, gebaseerd op een tekstuele en visuele analyse.

In hoofdstuk 1 ga ik in op de vraag hoe de film- en fotografische theorieën 'voyeurisme' en 'exhibitionisme' van toepassing zijn op backstage foto's. Door uitspraken van Laura Mulvey (*Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 1975), Victor Burgin ('Looking at Photographs', 1982) en Michael Fried (*Why Photography Matters as Art as Never Before*, 2008) te analyseren wordt er geconstateerd hoe deze theorieën van toepassing zijn bij backstage fotografie. Daarom zal in de eerste paragraaf worden onderzocht welke aspecten van voyeurisme aanwezig zijn bij backstage fotografie. In de tweede paragraaf wordt onderzocht welke kenmerken van exhibitionisme inzicht geven in backstage fotografie. In de eerste paragraaf zal vooral vanuit het oogpunt van de fotograaf worden gesproken, met daar tegenover de tweede paragraaf, waarbij meer op de gefotografeerde persoon en de toeschouwer wordt gefocust.

In hoofdstuk 2 wordt onderzocht in hoeverre backstage fotografie verschilt en overeenkomt met documentaire fotografie en fotojournalistiek. In de eerste paragraaf worden de specifieke aspecten van backstage fotografie geanalyseerd. De intrinsieke eigenschappen, geschiedenis en sociale toepassingen worden uitgelicht. In de tweede paragraaf wordt, met behulp van het onderzoek van Derrick Price ('Surveyors and Surveyed', 1996) en de verschillende theorieën van Allan Sekula, Abigail Solomon-Godeau en Martha Rosler de discussie tussen documentaire fotografie en fotojournalistiek nader beschouwd. Vervolgens kan de plek van backstage fotografie in het spectrum van fotojournalistiek en documentaire fotografie worden vastgesteld.

In hoofdstuk 3 wordt, met behulp van visies van Ben Maddow (*Faces*, 1977), Sandra S. Philips (*Exposed*, 2010) en Peter Hamilton (*The Beautiful and the Damned*, 2001), de positie van het

backstage portret onderzocht. Hiervoor wordt in de eerste paragraaf wordt het ontstaan van celebrity fotografie in de context van portretfotografie geanalyseerd. Daarna wordt dieper ingegaan op de identiteit van het backstage portret door verschillende portretten te analyseren. In de tweede paragraaf wordt onderzocht wat het belang van de toeschouwer is. Vervolgens dient de vraag zich aan of het backstage portret is verbonden aan het publieke of aan het privédomein. Voor dit laatste hoofdstuk geldt hetzelfde principe als hoofdstuk 1; In de eerste paragraaf zal vanuit het oogpunt van de fotograaf worden gesproken, met daar tegenover de tweede paragraaf, waarbij meer op de toeschouwer wordt gefocust.

Hoofdstuk 1: Backstage voyeurisme en exhibitionisme

In dit hoofdstuk wordt geanalyseerd in hoeverre de film- en fotografische theorieën 'voyeurisme' en 'exhibitionisme' van toepassing zijn op backstage fotografie. Er wordt een selectie uit *Backstage Pass: Rock & Roll Photography* gebruikt als casestudy om deze theorieën toe te passen op backstage fotografie. Aan de hand van deze foto's, die afkomstig zijn uit 1955 en 1977, worden uitspraken van Laura Mulvey, Victor Burgin en Fried geanalyseerd met betrekking tot voyeurisme en exhibitionisme in de fotografie en wordt er geconstateerd hoe deze theorieën op de backstage foto's kunnen worden toegepast. De focus ligt daarbij op het private en intieme aspect van deze fotowerken.

Wat opvallend is aan deze selectie (afb. 1 en afb. 2), is dat de foto's de personen op een informele manier hebben weten te vangen. Ze ogen ontspannen, ongedwongen en lijken niet te poseren. Het zijn spontane en intieme momentopnames en het lijkt op het eerste gezicht alsof er geen sprake is van een performance of show.

Om de onderzoeksvraag te beantwoorden bestaat dit hoofdstuk uit twee paragrafen, waar elk een deelvraag wordt onderzocht. Ten eerste wordt er onderzocht op welke aspecten van backstage fotografie de term 'voyeurisme' van toepassing is. Vervolgens wordt in de tweede paragraaf onderzocht welke kenmerken van de term 'exhibitionisme' inzicht geven in backstage fotografie. Met andere woorden, in de eerste paragraaf wordt er vanuit het oogpunt van de fotograaf gesproken, met betrekking op voyeurisme. De tweede paragraaf focust zich daarentegen meer op de gefotografeerde persoon, het onderwerp, en richt zich op het fenomeen exhibitionisme.

1.1 Voyeurisme en de fotograaf

In de fotografie is er sinds de jaren '70 ruimschoots gediscussieerd over het fenomeen voyeurisme, veelal in psychoanalytische theorieën. De term voyeurisme draait om de aangename, ongeoorloofde waarnemingen van intieme handelingen van iemand anders. Het Franse woord 'voyeur' omschrijft een persoon die (seksueel) genot krijgt van het kijken naar anderen als ze naakt zijn of zich bezighouden met een seksuele activiteit.

De 'unguardedness', het niet door hebben, het zich onbespied wanen van de waargenomen persoon, is de sensatie van de waarnemer.¹ Door het gebruik van een camera stelt de fotograaf het onderwerp bloot aan een onbepaald aantal anderen. Voyeurisme draait om het intieme van de ander. In psychoanalytische termen is voyeurisme het (erotische) plezier van het kijken zonder gezien te worden.² Toch hoeft dit kijken niet perse een seksuele toon te hebben. Het gaat om de sensatie van de waarnemer en de 'unguardedness' van de waargenomen persoon. Het lijkt echter alsof dit bij backstage fotografie slechts ten dele van toepassing is. De foto's geven de indruk alsof de gefotografeerde personen het niet door hebben, maar zij moeten zich wel bewust geweest zijn van de aanwezigheid van de fotograaf. Deze bevindt zich immers voortdurend in hun nabijheid.

¹ Sturken en Cartwright, 2001, p. 76

² Sturken en Cartwright, 2001, p. 76

Door het gebruik van een camera kunnen voyeuristische beelden van de ander aan ontelbaar veel anderen worden getoond. Daarbij is het door backstage fotografie voor iedereen mogelijk geworden eens achter de schermen te kijken bij hun favoriete idool. Wat heeft dat voor invloed op 'de blik'? Hoe bekijkt de fotograaf door de lens zijn onderwerp? Wat zijn de voyeuristische aspecten van backstage fotografie?

In Sigmund Freuds 'Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie' presenteert hij een theorie over scopophilia en exhibitionisme, waarin het (gefotografeerde) onderwerp plezier beleeft aan het kijken naar en het verrichten van seksuele handelingen. Volgens Freud worden alle perversies gekenmerkt door een actieve-mannelijke component en een passieve-vrouwelijke tegenhanger.³ Freud associeert scopophilia met het zien van mensen als objecten door hen te onderwerpen aan een controlerende en nieuwsgierige blik.⁴

Deze blik, de 'gaze', is ook een bekend fenomeen in de fotografie. Deze term vindt zijn oorsprong in de filmtheorie. Zoals sociaal psycholoog Jonathan Schroeder aanduidt, is film een instrument van het mannelijk geslacht en zijn blik: "producing representations of women, the good life, and sexual fantasy from a male point of view."⁵ Dit concept is ontstaan vanuit het artikel 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' (1975) van Laura Mulvey, feministisch filmtheoreticus. Haar theorieën kunnen ook worden toegepast op fotografie.

Laura Mulvey gebruikt psychoanalytische theorieën, veelal van Freud, en het is haar overtuiging dat het (film)publiek de weergegeven karakters vanuit het perspectief van een heteroseksuele man moet bekijken. Het gaat om het erotisch plezier van het kijken naar een ander persoon als object van seksuele simulatie.⁶ Ze gebruikte Freuds theorie van de 'male gaze'. Mulvey spreekt daarbij van een voyeuristisch kijkgenot. Om het conventionele narratief van het beeld te ervaren moet de kijker zichzelf 'identificeren' met de camera, alsof het zijn eigen ogen waren, en dus het gezichtspunt dat gegeven wordt accepteren, aldus Mulvey. De 'gaze' is dus een specifieke manier van kijken, en wordt geassocieerd met het geslacht en het gezichtspunt van de camera of fotograaf.

De 'gaze' is een cruciaal onderdeel is van het voyeurisme. Victor Burgin nam het model van Mulvey over en paste dit toe op de fotografie. Hij noemt het tekstuele systeem van een foto 'an offer you can't refuse'⁷. Door de fotografische apparatuur wordt het onderwerp op zo'n manier gepositioneerd dat het gefotografeerde object het tekstuele van de foto zelf verbergt.⁸ Het systeem van fotografie toont, net zoals klassieke schilderkunst, een scene, de 'gaze' van de toeschouwer, een object en een kijkend onderwerp. Dit komt met name tot stand door het kader (frame) en het standpunt (point of view), aldus Burgin.

³ Freud, 2001, pp. 156-160

⁴ Mulvey, 1999, p. 835

⁵ Schroeder, 2011, p. 58

⁶ Mulvey, 1975, p. 837-840

⁷ Burgin, 1982, p. 146

⁸ Burgin, 1982, p. 146

Welk onderwerp er ook wordt weergegeven, de wijze waarop het wordt weergegeven is altijd gelijk met de wetten van geometrische projectie die een uniek standpunt impliceren. Het standpunt, het gezichtspunt van de camera, wordt automatisch het standpunt van de toeschouwer. Daarnaast is er sprake van een bepaald kader. Toch constateert Burgin dat de toeschouwer de vrijheid heeft om zelf te bepalen wat hij of zij van een foto maakt.⁹ Hierdoor ontstaan er, volgens Burgin, vier basisvormen van blikken. De blik van de camera terwijl het 'pre-fotografische' event wordt gefotografeerd, de blik van de kijker, terwijl hij of zij naar de foto kijkt, de 'intra-diëgetische' blikken die tussen mensen (acteurs) of objecten in de foto worden gewisseld en tot slot de blik die de acteur naar de camera toe geeft.¹⁰ Volgens Burgin is de 'full-frontal gaze' van de acteur naar de camera en de kijker de blik waarmee wij ons veelal identificeren. De 'full frontal gaze' wordt veelal ervaren als een blik die we ook hebben als we onszelf in de spiegel aankijken, waardoor een narcistische identificatie tot stand komt.

Bij backstage fotografie speelt de camera een voyeuristische rol achter de schermen. Bij backstage foto's kijkt de gefotografeerde persoon niet altijd naar de camera. We worden door middel van de foto's gepositioneerd omdat we ons met de bepaalde blikken identificeren. Aan de hand van verschillende foto's zullen de verschillende blikken van Burgin op backstage fotografie worden toegepast.

Iggy, Debbie en Chet

De foto van Iggy Pop en Debbie Harry (afb. 1) is in 1977 gemaakt door Bob Gruen. Als we ons focussen op de verschillende soorten blikken die in de foto worden gepresenteerd, kan er worden vastgesteld dat er sprake is van de eerste drie basisvormen van Burgin. Zo is er de blik van de camera, die in dit geval naar zowel Iggy als Debbie is gericht. Ook worden er geen directe blikken uitgewisseld tussen Iggy en Debbie zelf. Echter kijkt Iggy wel degelijk naar Debbie en lijkt oogcontact met haar proberen te zoeken, maar Debbie kijkt hem niet aan; ze ontwijkt zijn en blik en kijkt juist naar beneden. Geen van hen kijkt dus direct in de camera, wat er toe leidt dat de kijker niet direct oogcontact krijgt met één van hen. De vierde basisvorm van Burgin, de blik op de camera, ontbreekt dus.

Doordat Iggy naar Debbie kijkt, krijg ik als kijker naar de foto ook de neiging om voornamelijk naar Debbie te kijken. Bovendien is ze door haar houding, waarbij ze haar tong uitsteekt, degene die de meeste aandacht trekt. De aandacht van Iggy, maar ook die van de kijker. Debbie kan daardoor, in deze foto, worden beschouwd als seksueel object. Het lijkt een vraag om aandacht, omdat ze zich presenteert alsof ze zelf bewust is van haar seksualiteit. Dit is een voyeuristisch aspect.

Bij de foto van Chet Baker en Helima (afb. 2), gemaakt door William Claxton in 1955, wordt er wel naar de camera gekeken, de vierde basisvorm van Burgin. Hierdoor is deze backstage foto anders dan de foto van Iggy en Debbie, omdat in dit werk een 'acteur' in de foto wordt gepresenteerd. Dat is Helima, die haar blik op de camera richt, een 'full frontal gaze'. Dit zorgt voor een onmiddellijke

⁹ Burgin, 1982, p. 146

¹⁰ Burgin, 1982, p. 142

verbinding tussen de kijker van de foto en Helima. Het is alsof Helima de kijker aankijkt. Wat hieraan bijdraagt is dat ook Chet zijn ogen op Helima heeft gericht, wat de neiging om Helima aan te kijken versterkt.

Om verdere uitspraken te doen over deze fotowerken en welke voyeuristische aspecten hier aanwezig zijn is het van belang om te concluderen dat de fotograaf een belangrijke rol speelt. De fotograaf geeft zijn blik aan de toeschouwer.

De fotograaf beheerst een soort macht over het model. De fotograaf schiet een snapshot en de camera is zijn wapen. De artiest wordt in het vizier gehouden. Het woord 'snapshot' verwijst dan ook letterlijk naar jagen (actief), en de prooi (passief) wordt gevangen en voor altijd geconserveerd/bewaard. Het doel van fotograferen is om, zoals Susan Sontag omschrijft in *On Photography*, datgene wat wordt gefotografeerd, toe te eigenen. Het beeld wordt in een bepaalde relatie tot de wereld gezet dat voelt als kennis - en daarom als macht.¹¹ Sontag constateert dat de fotograaf altijd standaarden opdringt aan hun onderwerpen. De camera legt de realiteit vast en is niet enkel een interpretatie, en zijn foto's net zo goed een interpretatie van de wereld zoals schilderijen en tekeningen dat doen. De fotograaf creëert van achter zijn camera een element van een andere wereld.¹²

Een foto is niet alleen het resultaat van een ontmoeting tussen een evenement en een fotograaf; foto's nemen is een event op zichzelf met een dwingend recht – om te bemoeien met, om binnen te vallen, of om te negeren wat er gaande is. De handeling van het fotograferen is meer dan passief observeren. Het is, net zoals bij seksueel voyeurisme, een manier, minstens stilzwijgend, vaak expliciet, om aan te moedigen wat er gaande is en dat gaande te houden, aldus Sontag.¹³

In Michael Fried's onderzoek in *Why Photography Matters as Art as Never Before* (2008) stelt hij dat fotografie – waarbij foto's niet alleen op grote schaal worden geproduceerd, maar ook specifiek bestemd zijn voor 'aan de muur – een zekere problematiek van het aanschouwen bezit, namelijk dat van 'theatricality' en 'anti-theatricality'. Eerder schreef hij hierover met betrekking tot Franse schilderkunst (met name over Edouard Manet) in *Absorption and Theatricality*. Michael Fried gebruikt de termen 'absorption' en 'to-be-seeness' echter ook met betrekking tot fotografie.¹⁴ Naar mijn mening zijn deze theorieën ook van toepassing op backstage foto's. Bij een backstage foto doet de gefotografeerde persoon, de artiest, vaak alsof hij zich niet bewust is van de fotograaf (en dus de toeschouwer). Echter zijn er wel aanwijzingen, zoals bij de foto van Iggy Pop en Debbie Harry (afb.1); hier lijkt het alsof ze zich niet bewust zijn van de aanwezigheid van de fotograaf, mede doordat ze niet naar de camera kijken, maar ze moeten het wel degelijk door hebben gehad.

¹¹ Sontag, 1977, p. 2

¹² Sontag, 1977, p. 4

¹³ Sontag, 1977, p. 8-9

¹⁴ Jobey, 2009, *The Guardian*

Fried suggereert dat er een problematiek ontstaat tussen theatricality en anti-theatricality wanneer de elementen van een beeld op zo'n manier worden opgebouwd dat er geen zichtbare concessies zijn gedaan naar een publiek en het beeld dus in een eigen wereld behoort; er is geen publiek nodig om het beeld compleet te maken.¹⁵

Michael Fried beargumenteert dat halverwege de achttiende eeuw een nieuwe vorm van de schilderkunst naar voren kwam. Deze vorm behelst dat de personages die worden afgebeeld op een bepaalde manier verdiept lijken in dat wat ze aan het doen zijn, denken of voelen. De personages wekken hierdoor de indruk zich niet bewust te zijn van hun omgeving, en lijken enkel gefocust op hun 'absorptie-objecten'. De toeschouwer, de kijker naar het beeld, wordt bij deze absorptie inbegrepen.

Aan deze vorm van absorptie kwam een einde door het werk van de Franse schilder Manet, volgens Fried. Zijn schilderijen laten juist het tegenovergestelde zien: in zijn werk draaien de personages zich juist richting de kijker. Hij noemde dit 'radical facingness'. Fried neemt de foto's van Jeff Wall als voorbeeld (afb. 3). De foto's van Jeff Wall presenteren altijd een personage dat volledig opgaat in dat wat hij of zij aan het doen is (absorptie) en tegelijkertijd zijn de foto's 'staged' (geconstrueerd) door de fotograaf, een soort ingebouwde theatraliteit, in Fried's woorden; to-be-seeness.¹⁶ To-be-seennes anticipeert op de toeschouwer. Omdat bij absorptie het model niet in de camera kijkt wordt de toeschouwer genegeerd. De constructie van voyeurisme is systematisch.

Backstage foto's suggereren vrij letterlijk voyeurisme en to-be-seennes; de gefotografeerde persoon lijkt zich er toch van bewust te zijn dat hij/zij wordt gefotografeerd. Concluderend is er bij backstage foto's deels sprake van voyeurisme. De backstage fotograaf is geen spion, is niet stiekem aan het gluren; hij is niet aan het werk zonder gezien te worden. Voyeurisme is bij wijze van een verboden actie, backstage fotografie is dat niet. Men kan daarom suggereren dat er alleen sprake is van voyeurisme als het model niet naar de camera/toeschouwer kijkt. Ook is er geen sprake van de 'unguardedness' van de gefotografeerde artiest.

Het intieme aspect van voyeurisme is wel van toepassing. Backstage foto's zijn intieme beelden van momenten die niet voor iedereen te zien zijn. Het intieme wordt door de fotograaf en zijn 'gaze' vastgelegd en vrijgegeven. De fotograaf heeft een voyeuristische macht. Het is alsof de fotograaf de mogelijkheid heeft om, bij wijze van, door het sleutelgat te spieken. Wat de fotograaf ziet, is niet voor iedereen zichtbaar. Dit kijken en de intieme fotoresultaten zijn voyeuristische aspecten van backstage fotografie.

Opmerkelijk is ook Jeff Walls reactie op Michael Fried zijn to-be-seennes theorie: "The absorptive and the theatrical are both 'modes of performance': the subjects are always, in a sense, performing for the camera."¹⁷ Ik ben van mening dat dit ook voor de artiesten geldt die backstage worden gefotografeerd. Hier zal in paragraaf 2 verder op worden ingegaan, omdat dit vraagstuk zich vooral richt op de gefotografeerde persoon, in plaats van de fotograaf zelf. Ook zal het belang van de toeschouwer besproken worden.

¹⁵ Jobey, 2009, *The Guardian*

¹⁶ Jobey, 2009, *The Guardian*

¹⁷ Jobey, 2009, *The Guardian*

1.2 Exhibitionisme, het model en de toeschouwer

Het complement van voyeurisme is exhibitionisme. Freud maakte onderscheid tussen scopophilia en exhibitionisme door deze te koppelen aan het mannelijke en vrouwelijke geslacht. Volgens Freud omvat de menselijke natuur een instinctieve neiging tot exhibitionisme, dat zich in primaire vorm presenteert in daden van onfatsoenlijke blootstelling. Dit kan op verschillende manieren, zoals het vragen om aandacht in het bijzijn van anderen, luidruchtig zijn en het tonen van opwinding terwijl men wordt geobserveerd.¹⁸ Volgens Freud is er enkel sprake van een passief-vrouwelijke exhibitionisme. Freuds termen zijn wellicht wat overdreven wanneer deze worden toegepast op backstage fotografie. Er is niet zozeer sprake van 'onfatsoenlijke blootstelling' of het 'tonen van opwinding'. Het 'vragen om aandacht' daarentegen, opent wel een interessant vraagstuk. Want in hoeverre zijn de backstage foto's spontane momenten, die een niet geposeerde, 'ware' persoonlijkheid van de artiest laten zien?

David Company (*Photography and Cinema*, 2008) onderzoekt de impact van dialectische stilte en beweging bij de representatie van het menselijk lichaam. Hij onderscheidt daarbij 'posing' en 'acting' als twee verschillende modi van de lichamelijke prestaties. Men refereert 'acting' in eerste instantie aan cinema en theater, en 'posing' wordt gelinkt aan fotografie en schilderkunst.¹⁹ In *Photography Theory in Historical Perspective* van Helen Westgeest en Hilde van Gelder wordt echter benadrukt dat dit te zwart-wit is. Bij film wordt soms ook de suggestie van 'posing' gepresenteerd en bij hedendaagse fotografie treedt soms een suggestie van 'acting' op.²⁰ Een goed voorbeeld dat deze discussie uitdaagt zijn de foto's *Untitled Film Stills* (afb. 4) van Cindy Sherman. Deze foto's lijken op film stills van cliché filmscènes. Opmerkelijk is dat deze foto's tegelijkertijd acties van acteren en poseren tonen.

Backstage fotografie geeft ook deze suggestie, er is een spanningsveld tussen 'acting' en 'posing'. Hoe toont de artiest zich aan het publiek? Wat gebeurt er backstage? De foto's geven een beeld weer dat puur en niet geposeerd lijkt, maar toch lijkt het model, de artiest, alsnog een bepaalde rol aan te nemen. Het is belangrijk te benoemen dat het model van een backstage foto een artiest is. Een artiest is een performer, op het podium staan en een optreden geven is zijn werk. Met andere woorden: hij is zich er van bewust hoe hij zich moet gedragen, hij weet wat hij doet. Artiest zijn is een publiek beroep en ze zijn het daarom gewend om (in het openbaar) gefotografeerd te worden. De aanwezigheid van een camera is onderdeel van hun werkveld, ze zijn afhankelijk van bekend zijn. Een artiest heeft als doel zichzelf tentoon te stellen. Het merendeel zal daarom hoe dan ook een rol spelen. Er is sprake van een verschuiving waarbij 'acting' aan de orde is op het podium, en er backstage meer sprake is van 'posing'. Bij 'acting' gaat het om een actief beeld, terwijl 'posing' eerder naar een stil beeld neigt. Men zou daarom kunnen beargumenteren dat backstage er tussenin zit, omdat ook backstage nog een bepaalde rol wordt gespeeld, omdat het gefotografeerde model een artiest is en er geen sprake is van een stil beeld. Kortom: een combinatie van zowel 'acting' als 'posing'.

¹⁸ Smith en Guthrie, 1922, pp. 206-209

¹⁹ Company, 2008, pp. 47-49

²⁰ Westgeest, van Gelder, 2011, p.92

Backstage fotografie draait niet alleen om het genre, er is ook een bepaald imago dat hoort bij die rol, de rol die de fotograaf binnen een bepaalde marge neerzet. Zo kan een rock & roll artiest beter in een ruige, rauwe setting en handeling worden gefotografeerd – bijvoorbeeld bij het aansteken van een sigaret (afb. 5, een foto van Joe Strummer, leadzanger van punkband The Clash) dan naast een kamerplant bij een bloemetjesbehang: het doel is deels immers om aan de fans te bevestigen wat voor iemand de artiest is. Daarnaast neemt het model deze rol ook aan om zijn imago te bevestigen. Dit patroon neigt naar de to-be-seennes theorie van Fried, omdat backstage foto's meestal een bepaalde, geconstrueerde, theatraliteit bevatten. Als gevolg verplaatst de toeschouwer zich in de positie van de fotograaf en zoekt een relatie met het model. Er is een bepaalde verwachting (van de fan) van het beeld van de gefotografeerde persoon. Backstage foto's zijn intieme foto's die details van het leven en activiteiten onthullen die niet langer zijn voorbehouden aan privé kringen.

Deze intimiteit roept de fetish theorie op. Een fetish is iets 'irrationeel eerbiedig'. Een fetish krijgt een waarde van meer dan wat het daadwerkelijk is. Hierdoor kunnen bijvoorbeeld bepaalde foto's van geliefden uitgroeien tot fetishes. Burgin stelt dat het fotografische gelijk staat aan de fetish omdat het 'het resultaat van een blik is die, ogenblikkelijk en voor altijd is geïsoleerd, bevroren, en een fragment is van het ruimte-tijd-continuüm'.²¹

Christian Metz heeft deze psychoanalytische relatie met fotografie verder ontwikkeld in zijn essay 'Photography and Fetish' (1985).²² Na het benoemen van enkele verschillen tussen film en fotografie betreffende formaat, gebruik en aard, concludeert hij dat fotografie beter werkt als fetish. De mogelijkheid van een aanhoudende blik en het sociale gebruik zijn daarbij van belang: fotografie draagt een bepaalde erkenning, die van het vermoedelijke 'echte leven', voornamelijk het privé- en gezinsleven, daar waar het Freudiaanse fetish is ontstaan.²³ Volgens Metz is het principe dat film voor het collectieve is en fotografie voor het privé is, nog steeds van toepassing. Veel foto's fungeren als een souvenir, als een aandenken.

Waar Metz zich vooral op richt is de onbeweeglijkheid en stilte van fotografie en hoe fotografie zich relateert aan de dood. Fotografie doet dit op vele manieren, maar het bewaren van foto's van geliefden die niet meer in leven zijn is het meest expliciet²⁴. Immers, geen uitvaart zonder portretfoto op de kist. Ook wanneer de gefotografeerde persoon nog leeft, is dat ene specifieke moment dat met de camera is vastgelegd, voorgoed verdwenen. "Dead for having been seen", aldus Philippe Dubois geciteerd in 'Photography and Fetish'.²⁵ De derde gelijkenis tussen dood en fotografie die Metz presenteert is de snapshot. Bij een snapshot wordt het object onmiddellijk ontvoerd naar een andere wereld, in een andere tijd. Het nemen van een foto is onmiddellijk en definitief, net als de dood, net zoals de fetish in het onbewuste: het kan niet worden veranderd en het blijft actief. Bij elke foto ontsnapt een stuk tijd in het lot en beschermt op deze manier zijn eigen verlies.²⁶

²¹ Burgin, 1982, p. 190

²² Durden, 2013, p. 258

²³ Metz, 1985, p. 81-82

²⁴ Metz, 1985, p. 84

²⁵ Metz, 1985, p. 84

²⁶ Metz, 1985, p.84

Fotografie heeft dus het vermogen om fragmenten van het verleden te bewaren. Een fetish staat voor verlies en het beschermen tegen verlies. Metz concludeert dan ook dat hoewel film meer geschikt is voor het (in)spelen op fetisjisme, een foto bij uitstek in staat is zelf een fetish te worden.

Geoffrey Batchen verklaart in zijn essay 'Vernacular Photographies' in zijn boek *Each Wild Idea: Writing Photography History* dat er in de fotografie weinig werd geschreven over populistische fotografie en de daarbij behorende fotografische objecten: ingelijste daguerreotypieën, snapshot fotoalbums, koffiemokken versierd met foto's van de kinderen, ambrotype juwelen versierd met wendingen van menselijk haar of een foto van een baby die met een paar in brons gegoten kinderschoentjes op de schouw staat (afb.6).²⁷ Volgens Batchen is fotografie iets cultureels en materieels. Foto's hebben waarde omdat het een object is dat je vast kunt houden. Daardoor functioneert een foto als een (fysieke) herinnering van iemand is die er eens was, en er daarna niet meer is.

Toegespitst op backstage fotografie kan men stellen dat dit genre de mogelijkheid heeft om een atypische fetish te worden; het gaat hier niet over iemand die er niet meer is, maar om de onbereikbaarheid van de artiest. Het is het vullen van een ander soort afwezigheid, het verlangen om tot iemand, de artiest, toegang te krijgen. Het is daarom eerder te vergelijken met bijvoorbeeld een relikwie van een heilige, die gekoesterd en geprezen kan worden, dan met een foto van een geliefde die er niet meer is.

De behoefte om goed op een foto te staan is een menselijk verlangen; bij aanwezigheid van een camera nemen we allen een specifieke pose aan waarop we gefotografeerd willen worden. Beroemheden zijn hier professionals in. Het imago van de artiest, de rol die de artiest als zijn werk aanneemt en de handeling van 'posing' zijn de exhibitionistische aspecten van backstage fotografie. Ook lijken de gefotografeerde onderwerpen, de artiesten, een soort fetish te worden. Een foto kan worden beschouwd als een vervanging voor wat er niet meer is of wat onbereikbaar is. Dit geldt ook voor de gefotografeerde artiesten op de foto's. Een foto vertegenwoordigt een verlangen naar het niet aanwezige. Bij backstage fotografie gaat dit nog een stap verder, want hier is de foto de enige weg om dichterbij de artiest te komen. Een backstage foto geeft je het gevoel alsof je de artiest kunt aanraken.

In dit hoofdstuk is geanalyseerd in hoeverre begrippen als voyeurisme en exhibitionisme van toepassing zijn op backstage fotografie. Er is duidelijk geworden welke aspecten van backstage fotografie voyeuristisch zijn. Zo is geconstateerd dat de 'unguardedness' van voyeurisme, het bekijken zonder gezien te worden, in zekere mate toepasbaar is op backstage foto's. Het model, de artiest, oogt weliswaar 'unguarded' maar moet zich wel bewust zijn geweest van de fotograaf. De gaze, de blik van de toeschouwer, is een belangrijk aspect van het voyeurisme. Deze wordt beïnvloed door het kader en het standpunt van de foto. In die zin heeft de fotograaf dus een bepaalde macht. De relatie tussen de foto en de toeschouwer speelt een belangrijke rol. Bij absorptie wordt de toeschouwer juist

²⁷ Batchen, 2001, p.57

genegeerd door het model; het model is totaal in beslag genomen door waar hij of zij mee bezig is. Als dit beeld tegelijkertijd geconstrueerd is, is Fried's to-be-seennes aan de orde. Backstage fotografie lijkt hier tussenin te bewegen. Noch het model is volledig in absorptie, noch bevat de foto een volledig ingebouwde theatraliteit. Men kan dus concluderen dat backstage foto's voyeuristische beelden zijn, omdat een aantal aspecten van backstage fotografie, met name de positie en het privilege van de fotograaf ten opzichte van het model, voyeuristisch zijn te noemen.

Daarnaast is ook onderzocht welke kenmerken van exhibitionisme inzicht geven in backstage fotografie. Naar voren is gekomen dat exhibitionisme draait om de blootstelling van het model, hoe het model zich positioneert. Dit kenmerk geeft, toegepast op backstage fotografie, spanning tussen 'acting' en 'posing' (Campany, 2008). Wederom is hier het discussiepunt dat backstage foto's puur en niet geposeerd lijken, maar dat het model wel degelijk een bepaalde rol aanneemt en zich bewust is van een bepaald imago. De fotograaf bevestigt deze rol in zijn foto, want ook fans zoeken juist de bevestiging dat de artiest zo echt mogelijk is vastgelegd. Er is een bepaald verwachtingspatroon van de toeschouwer. Als gevolg evolueert de backstage foto in een fetish. De foto's kunnen worden beschouwd als een fysieke houvast.

Backstage foto's geven ons een kijk op artiesten zoals we hen zelf, met onze eigen ogen, nooit zouden kunnen zien. De toeschouwer ziet de artiest alleen op het podium, de fotograaf daarentegen ziet alles, zelfs ook buiten het theater. Hij komt dichterbij dan wij, als toeschouwers, ooit zouden durven dromen. Om die reden zorgen de foto's voor een intiemere relatie met de artiest, omdat wij door middel van de backstage foto's worden geconfronteerd met de, naar ons idee, 'echte', 'menselijke' versie van de artiest. Technologie zorgde ervoor dat beroemdheden een massaproduct werden, maar fotografie voegde ook een narratief element toe aan het leven van deze beroemdheden. Foto's versterken bij het publiek het gevoel de echte persoonlijkheden van deze bekende figuren echt te begrijpen.

Er is een verhouding tussen exhibitionisme en voyeurisme. Het is een driehoeksverhouding tussen de fotograaf, degene die wordt gefotografeerd en de toeschouwer. Fotografie is een voyeuristisch medium waarin we via onze 'gaze' toegang hebben tot een wereld die anders voor ons gesloten zou blijven. Bij backstage fotografie is dit dubbelzinnig; de backstage wereld is een wereld die voor ons gesloten is. Aan de andere kant blijft de artiest in zijn rol, in exhibitionistische termen, en de artiest blijft zich blootstellen aan de fotograaf. Het exhibitionisme van de artiest neigt echter meer naar de fans dan naar de fotograaf, hij adresseert zich direct aan de fans; een artiest kan immers niet succesvol zijn zonder. De artiest voelt zich bovendien ook niet ongemakkelijk in het bijzijn van een fotocamera, omdat het onderdeel van zijn werk is.

Er is een spanningsboog tussen privacy ten overstaande van alles fotograferen. Dit zal in hoofdstuk 2 verder worden besproken.

Hoofdstuk 2: Backstage fotografie in vergelijking met fotojournalistiek en documentaire fotografie

Wanneer is backstage fotografie ontstaan? Tijdens de groeiende populariteit van documentaire fotografie werd zo goed als alles vastgelegd, documentatie was de basisfunctie van fotografie. Toch lijkt backstage fotografie meer te zijn dan dat. Dit hoofdstuk zal onderzoeken in hoeverre backstage fotografie verschilt en overeenkomt met documentaire fotografie en fotojournalistiek.

In 'Surveyors and Surveyed' in *Photography: A Critical Introduction* (1996) analyseert Derrick Price hoe fotografie is gebruikt om een beeld van de wereld te verkrijgen. Met name documentaire fotografie en de geschiedenis waarin deze is gevormd en ontwikkeld, staan centraal. Zijn definitie van het begrip 'documentaire fotografie' is echter nog vaag, omdat deze veelal wordt geassocieerd met overige fotografie genres, zoals fotojournalistiek. Er zijn geen duidelijke eigen karakteristieken te noemen die deze genres van elkaar laten onderscheiden. Zoals Price constateert, kunnen fotografische werken van dit genre niet alleen worden onderscheiden door het analyseren van de intrinsieke eigenschappen, maar dat ook een studie van de geschiedenis en sociale toepassingen van deze genres op bepaalde plaatsen en tijden van belang is.

In dit hoofdstuk worden daarom in de eerste paragraaf eerst de specifieke aspecten van backstage fotografie geanalyseerd. Met behulp van *Backstage Pass: Rock & Roll Photography* worden de oorsprong en geschiedenis, de intrinsieke eigenschappen en de sociale toepassingen onderzocht. Ook de essays uit *Backstage Pass* van verschillende fotografen, zoals Laura Levine, zullen hieraan bijdragen.

In de tweede paragraaf wordt de discussie tussen documentaire fotografie en fotojournalistiek besproken. Dit zal voornamelijk worden uitgewerkt met behulp van Price's onderzoek uit 'Surveyors and Surveyed', waarin kritisch wordt onderzocht in hoeverre beide genres authentieke beelden opleveren, hoe ideeën over documentaire fotografie in de jaren 1930 zijn gegrond, hoe documentaire fotografie zijn stabiele identiteit verliest en daardoor wordt gerelateerd aan andere praktijken als bijvoorbeeld het Amerikaanse 'street photography', en hoe documentaire fotografie wordt beschouwd als mogelijkheid om belangrijke kenmerken van het dagelijks leven te tonen.²⁸ Maar ook andere theoretici hebben dit vraagstuk onderzocht, zoals Allan Sekula en Abigail Solomon-Godeau. Hierna kan worden uiteengezet in hoeverre backstage fotografie verschilt en overeenkomt met documentaire fotografie of fotojournalistiek. Tenslotte kunnen er uitspraken worden gedaan over welke plek backstage fotografie in dit spectrum heeft ingenomen.

2.1 De oorsprong en geschiedenis van backstage fotografie

Zoals in hoofdstuk 1 al is geconstateerd zijn backstage foto's spontane en intieme momentopnames. Het is moeilijk om precies vast te stellen wanneer backstage fotografie is ontstaan. Ik ben van mening

²⁸ Price, 1996, p. 68

dat het een gevolg is van een samenkomst van twee elementen. Ten eerste ontstond de opkomst van de tabloid pers. Karin E. Becker legt in 'Photojournalism and the Tabloid Press' (1992) uit dat rond 1890 de kranten zo nu en dan foto's begonnen te publiceren. Dat was niet de standaard. Uitzondering hierin vormde de 'yellow press' uit de Verenigde Staten, en de strijd tussen twee kranten uit New York, *World* en *Journal*. Deze kranten waren de primeur in het waarderen van het publiceren van foto's; hier werden foto's gezien als de sleutel tot een succesvol en sensationeel verslag van een gebeurtenis.²⁹ Pas rond 1920 ontstond de tabloid pers waarin sensationele foto's van geweld, seks en schandalen gepubliceerd werden. Met de komst van de tabloid konden foto's van beroemdheden natuurlijk niet ontbreken, celebrity fotografie werd een vast onderdeel. Al sinds de uitvinding van fotografie is er de fascinatie om beroemde personen in foto's weer te geven, aldus Sandra S. Philips. Opmerkelijk is vooral hoe dit zich verder ontwikkelde: "When society perpetuated a division between normal people and the elites there was much interest in crossing the boundary."³⁰ Na de Tweede Wereldoorlog (1945) volgde er een nieuwe fase met als hoogtepunt dat fotografen besloten de privéruimtes van beroemdheden binnen te vallen waardoor candid fotografie naar een hoge level getild: het paparazzi genre werd geboren en de 'jacht' naar celebrities was geopend.

Een prominent voorbeeld is Italiaans fotograaf Marcello Geppetti, die foto's maakte waarbij het lijkt alsof het model is gevangen (afb. 8). Het resultaat was: "Awkward and indecorous, or perhaps revealing ambition and narcissism, and fighting back at the photographer as the flashbulbs explode in his or her face", aldus Philips.³¹ Paparazzi fotografie had de neiging het slechtste van de beroemdheden vast te leggen. In het midden van de twintigste eeuw had bijna elke krant een weekend supplement in de vorm van een geïllustreerd magazine met een reeks aan onderwerpen (reizen, filmsterren, evenementen, het alledaagse leven), waarvan de lezers gefascineerd waren om te zien hoe beroemde personen eruit zagen tijdens gewone, alledaagse activiteiten.³² Een voorbeeld hiervan is het tijdschrift *Life* (afb. 7), dat nog steeds wordt geproduceerd. Opmerkelijk is dat het gebruik van foto's in eerste instantie vooral werd gebruikt door de tabloid pers, en dat dit later pas door overige media is overgenomen. Dat betekent dat backstage fotografie rond dezelfde tijd is ontstaan als de tabloid pers.

Een groot verschil tussen paparazzi en backstage fotografie is dat backstage fotografie niet het doel heeft om beroemdheden ongelukkig of stiekem op de foto te zetten; er zijn geen verkeerde intenties. Desalniettemin is backstage fotografie wel onderdeel van celebrity fotografie. Dit genre bestaat niet alleen uit foto's die letterlijk backstage zijn geschoten maar ook daar buiten, op straat, in een hotel of bij hen thuis. Een goed voorbeeld hiervan is de foto van fotograaf Laura Levine, die Joey Ramone (afb. 9), zanger van The Ramones, voor zijn eigen koelkast in New York heeft gefotografeerd. De oorsprong van celebrity fotografie wordt met betrekking tot portretfotografie in hoofdstuk 3 verder besproken.

²⁹ Becker, 1992, p. 133

³⁰ Philips, 2010, p. 90

³¹ Philips, 2010, p. 91

³² Philips, 2010, p.90

Ten tweede is de muziekindustrie van groot belang is geweest voor het ontstaan van backstage fotografie. Mijn onderzoek beperkt zich tot het rock & roll genre, dat in de jaren 1950-60 in de Verenigde Staten opkwam. Rock & roll vierde hoogtij tijdens het late kapitalisme (vanaf 1945) terwijl het modernistische gezag en beroemdheden tot de mondiale cultuur doordrongen, terwijl er op dat moment ook nieuwe methoden van productie, marketing en distributie werden ontwikkeld.³³ Met andere woorden: de wereld was aan het veranderen, het 'brave' werd minder en de komst van de tabloid pers is daar een voorbeeld van.

Rock & roll was een van de eerste muziekgenres die een leeftijdsgroep definieerde.³⁴ Vaak wordt het genre geïdentificeerd met de opkomst van een tienercultuur (de baby boom generatie), die rock & roll aannamen als een afzonderlijke subcultuur. Dit uitte zich niet alleen in muziek, maar ook in tv-programma's, kleding, haardracht en taal.³⁵ Het werd een rage die probeerde grenzen te doorbreken. Dit rebelse komt overeen met backstage fotografie; de fotograaf moest contact maken met de fotograaf om toegang tot de artiest, en de mogelijkheid om backstage foto's te maken, te krijgen.

Thomas Denenberg noemt rock & roll ook niet alleen een genre, maar een attitude. "Rock can be angry, rebellious, mean, flashy, in the groove, on the hunt, understated, supercilious, sentimental, and a desperate call for help all at the same time. Rock is a performance, onstage and off."³⁶ Het bespreken van het genre van backstage fotografie reflecteert weer terug op hoofdstuk 1, waar in het verwachtingspatroon van de toeschouwer werd besproken. De fotograaf legt de artiest op zo'n manier vast dat aan de verwachting van de fan wordt voldaan: zo is de artiest 'echt'.

Een fotograaf heeft een bepaald doel voor ogen. Zo ook Laura Levine: "As a photographer, my goal was to connect with my subject. Working to get beyond the public persona of an artist, I tried to show the real person behind the image, to depict him or her in a private and intimate light, one that was rarely captured on film."³⁷ Denenberg benadrukt dat de relatie tussen rock & roll en de camera intiem en diepgaand is, waarbij de fotograaf de artiest ontmoet en er iets ontstaat wat zich tussen hen én voorbij hen voortzet.

Camera en film

Manipulatie van foto's was in het begin van de twintigste eeuw nog niet zo eenvoudig als in het huidige digitale tijdperk. Bovendien werden de meeste (backstage) foto's met compacte snapshot camera's geschoten. Reden hiervoor was dat er geen tijd was voor een uitgebreide focus, het instellen van de juiste belichting en het kiezen van de juiste positie. Backstage foto's zijn immers foto's die snel en vrijwel onaangekondigd worden geschoten. De fotograaf wil de artiest 'ongepolijst' vastleggen, zodat het resultaat oogt alsof de artiest zich niet bewust is van het handelen van de fotograaf.

³³ Denenberg, 2009, p. 17

³⁴ Padel, 2000, pp. 46-48

³⁵ Coleman, Ganong, Warzinik, 2007, pp. 216-17

³⁶ Denenberg, 2009, p. 17

³⁷ Levine, 2009, p. 50

De meerderheid van de backstage foto's is op zwart-wit film geschoten. Dit was destijds de snelste en meest voordelige optie. De filmrollen konden dezelfde nacht in eigen doka nog ontwikkeld worden en de volgende dag worden verspreid. Opmerkelijk is dat het schieten van zwart-wit backstage foto's vandaag de dag nog steeds wordt nagestreefd. Ook met alle digitale spiegelreflexcamera's en fotobewerkingsprogramma's voorhanden, kiest menig fotograaf er toch voor om backstage foto's in zwart-wit te presenteren. Men zou dit kunnen verklaren door een algemene voorkeur voor het klassieke, rauwe, onbewerkte aanzien van zwart-wit fotografie.

Concluderend kan men stellen dat backstage fotografie is ontstaan vanuit de tabloid pers, waar celebrity fotografie een vast onderdeel van werd. De tabloid pers neigde echter meer naar candid fotografie, waarbij celebrities door fotografen werden overvallen en onverwachts, en meestal op een niet flatteuze manier, werden gefotografeerd. Bij candid fotografie is geen sprake van zowel 'acting' als 'posing'. Het candid genre komt dus niet overeen, en kan worden geïnterpreteerd als het tegenoverstelde van backstage fotografie. Wel zijn beiden onderdeel van hetzelfde corpus, waarbij celebrity fotografie een belangrijke tak is van de tabloid pers. De muziekindustrie, met name de rock & roll beweging, is ook van groot belang geweest voor het ontstaan van backstage fotografie.

Recente ontwikkelingen in backstage fotografie

Denberg geeft in de introductie van *Backstage Pass: Rock & Roll Photography* aan dat de beelden in deze catalogus niet of nauwelijks eerder waren gepubliceerd. Fotograaf Laura Levine geeft aan dat de muziekindustrie erg is veranderd. Het fotograferen van artiesten begon spontaan en intiem, maar veranderde langzamerhand in een taak waarbij te veel mensen controle uitvoerde en zo de toegang tot de artiesten beperkten, waarbij er meer aandacht werd gegeven aan dat wat de artiesten aan hadden in plaats van de artiesten zelf. Hierdoor veranderde een creatieve samenwerking tussen fotograaf en artiest in een marketing sessie.³⁸

Het is een interessant gegeven dat later backstage fotografie werd bekeken als kunstzinnig en publicatiewaardig. Het lijkt alsof backstage foto's in loop der tijd steeds meer waarde krijgen. Vandaag de dag worden backstage foto's tentoongesteld in musea, gepubliceerd in foto boeken en tijdschriften en zijn ze juist een vast onderdeel van een fotoserie over een concert, modeshow of ander event. Anton Corbijn heeft bijvoorbeeld onlangs (mei 2015) een grote expositie samengesteld waarin zijn fotowerk van artiesten werd gepresenteerd. Opmerkelijk aan deze expositie is de nieuwe manier van tentoonstellen, waarbij door middel van muziek wordt geprobeerd om die intieme, backstage sfeer te behouden, in plaats van het nastreven van een 'white cube' presentatie (afb. 10). Ook de foto's uit *Backstage Pass: Rock & Roll Photography* zijn het resultaat van een expositie, want dit boek diende als catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in het Portland Museum of Art in Maine, in het voorjaar van 2009 (afb. 11).

³⁸ Levine, 2009, p. 48

Backstage fotografie dankt zijn oorsprong dus af aan de opkomst van tabloid pers met de daar bijbehorende fotoresultaten en de nieuwe modernistische maatschappij die stond voor een nieuw begin, inclusief nieuwe marketing en productie methoden . Bovendien zorgde rock & roll voor een (jeugd)cultuur die veel verder ging dan alleen onderdeel te zijn van de muziekindustrie.

Het is opmerkelijk dat er weinig tot geen poging is gedaan om backstage fotografie in bepaalde genres, zoals fotojournalistiek en documentaire fotografie, te positioneren. In de essays van de fotografen in *Backstage Pass: Rock & Roll Photography* worden geen uitlatingen gedaan over deze kwestie. Daarom zal in de volgende paragraaf eerst de discussie over deze genres worden gepresenteerd, om vervolgens de positie van het genre van backstage fotografie vast te stellen.

2.2 In discussie over documentaire en fotografiejournalistiek

Wanneer men 'documentaire' opzoekt in het woordenboek, is al snel duidelijk dat dit de kernwoorden zijn: waarheid, objectief, echt, bewijs en feitelijk. In *The History of Photography* (1964) suggereert Beaumont Newhall dat het doel van een documentaire fotograaf is om 'te overtuigen'³⁹, wat ook het doel is van propaganda fotografie.

Allan Sekula beschrijft in 'On the Invention of Photographic Meaning' (1982) het debat over wanneer een foto kan worden beschouwd als kunst, en wanneer een foto moet worden beschouwd als documentaire praktijk. Zoals Sekula verklaart, spreekt men van een discours als een arena van informatiewisseling; een systeem van relaties tussen partijen in een communicatieve activiteit. Toegepast op de fotografie komt Sekula tot de conclusie dat een foto een uiting is die een boodschap bevat, maar ook, dat een foto daardoor incompleet is. De boodschap is afhankelijk van een externe matrix van voorwaarden en vooronderstellingen van de leesbaarheid. De betekenis van een fotografische boodschap is daarom noodzakelijk context-bepaald.⁴⁰ In andere woorden: een foto communiceert door middel van de associatie met een verborgen of impliciete tekst. Deze tekst, het linguïstische systeem van de foto, maakt de boodschap duidelijk omdat het de foto leesbaar maakt.

In de negentiende eeuw schreef men met betrekking tot fotografie herhaaldelijk over het onbemiddelde agentschap van de natuur. Men was van mening dat de proposities van fotografie onpartijdig en daarom echt zijn. Een foto werd gezien als een representatie van de natuur, als een kopie van de echte wereld. Sekula verklaart dat alleen door het ontwikkelen van een historisch inzicht in de opkomst van fotografische tekensystemen we de conventionele aard van fotografische communicatie kunnen begrijpen.⁴¹

Ditzelfde geldt voor backstage foto's. Men zou kunnen beargumenteren dat als de toeschouwer weet die het bekende figuur op de foto is, deze pas kan worden geïnterpreteerd als backstage foto. Met andere woorden: het is context bepaald. Als de toeschouwer geen besef heeft van de identiteit van de gefotografeerde artiest, kan het een foto van ieder ander persoon zijn. Pas als de

³⁹ Newhall, 1964, p. 137

⁴⁰ Sekula, 1982

⁴¹ Sekula, 1982

toeschouwer de artiest (uit de rock & roll scene) herkent, kan hij de fotografische communicatie, zoals Sekula verklaart, begrijpen.

Kortom, de betekenis van een foto is ingebed in de verhandeling waarin die foto wordt gelezen. Opvallend is dat Sekula alleen de massamedia bekritiseert, terwijl zijn argument wellicht nog meer toepasbaar is op de kunst. De institutie is alles behalve neutraal. Om een foto als kunst te beschouwen, is het volgens Sekula van belang om deel te nemen in een betekenisvolle relatie met de foto, waarin de foto wordt gemeten op basis van kwaliteit. Van neutrale lezing is dus geen sprake.

Abigail Solomon-Godeau borduurt in 'Who is Speaking Thus?' (1986) verder op de uitspraken van Sekula. Ze suggereert dat we het zingevende discours niet kunnen bekritisieren, omdat we deel uitmaken van de ideologie waarvan het discours onderdeel van is. Desalniettemin lijken we op zijn minst op de hoogte te moeten zijn van de begrippen van de ingezette discourses. Sekula concludeert dat de betekenis van elke foto afhankelijk is van het moment waarop en de plaats waar het wordt gelezen. Men zou kunnen beargumenteren dat de analyse van Sekula duidelijk wordt beïnvloed door Roland Barthes' uitspraken (*Mythologies*, 1957) wanneer hij het connotatieve en denotatieve niveau van foto's bespreekt, en daaraan toevoegt dat foto's altijd worden gedefinieerd door hun sociale en culturele context.

Daarnaast gaat Solomon-Godeau dieper in op de discussie over documentairefotografie en het concept dat een neutrale vorm van documentaire niet mogelijk is. Documentaire fotografie wordt 'gesproken' binnen een taal en cultuur: de betekenissen ervan worden zowel geproduceerd en beveiligd binnen systemen van representatie, die a priori het onderwerp markeren.⁴² Ze suggereert dat documentairefotografie in zowel het verleden als het heden functioneert, en dat foto's daarom kunnen worden gezien als historische voorwerpen.

Ditzelfde idee wordt gesuggereerd door Price, waarbij hij documentairefotografie onder andere vergelijkt met de fotojournalistiek. Zowel Price als Solomon-Godeau bespreken documentaire fotografie vanuit drie perspectieven: de historische constructie, de semiotiek en de massamedia. Het doel van Price's essay is om kritische vragen te stellen over de aard van het documentaire-realisme en de wijze waarop de discussies over de vorm, status en de karakteristieken in tijd veranderen als gevolg van sociale, politieke, economische en technologische invloeden en kansen. Er zijn connecties tussen documentair, sociaal onderzoek en wijzen van representatie te ontdekken, op specifieke momenten in de loop der tijd.⁴³

Price stelt dus dat de documentaire een zekere verwijzing naar de wereld is en verwijst naar Martha Rosler, auteur van 'In, Around and Afterthoughts on Documentary Photography' in *Photography: A Critical Introduction*, (2004), die van mening is dat we moeten kijken naar de documentaire als een praktijk met een verleden.⁴⁴ Naast de notie van Solomon-Godeau dat de documentaire als een historisch concept moet worden gezien, en dat we moeten beseffen dat (documentaire) foto's niet neutraal zijn, is het ook van belang het besef te hebben dat geschiedenis

⁴² Solomon-Godeau, 1986

⁴³ Price, 2004, pp. 67-73

⁴⁴ Wells, 2004, p. 69

niet neutraal is. Met andere woorden, Solomon-Godeau wijst erop dat de contextuele informatie zeer belangrijk is voor de betekenis van een foto. Martha Rosler benadrukt het belang van 'straight photography' in documentairefotografie en fotojournalistiek. 'Straight photography' staat voor een manier van foto's maken waarin evidente kunstoverwegingen, constructie en manipulatie vanuit een principe worden ontweken. Het kan dus niet een onbewerkte foto of afbeelding zijn die het resultaat is van opzet en vormgeving van de fotograaf.⁴⁵ Door middel van deze uitspraak onderzoekt Martha Rosler of een beeld 'de waarheid kan vertellen' over een realiteit waarvan de verschijning zelf een illusie kan zijn.

Dit is met de backstage foto's van Aretha Franklin en Lee 'Scratch' Perry (afb. 12 en afb. 13) te visualiseren. De foto van Aretha, die door Art Kane in 1966 is gemaakt valt niet onder 'straight photography'; de fotograaf heeft de sluitertijd expliciet langer open laten staan en heeft de camera extreem dichtbij Aretha's gezicht geplaatst waardoor er onscherpte en lichtlijnen ontstaan, met namen bij haar pupillen. Met andere woorden: dit is het resultaat van manipulatie van de fotograaf. Dit type foto, waarbij er gekunsteld is, is echt een uitzondering in *Backstage Pass: Rock & Roll Photography*. De foto van Lee 'Scratch' Perry (afb.13) daarentegen, is wel 'straight'. Deze foto van Kate Simon laat geen kunstoverwegingen, constructie of manipulatie zien. Het is een foto die een gevoel wil overbrengen.

De meest gebruikte definitie van fotojournalistiek wordt door Price verwoord als 'een manier van het vertellen van actuele gebeurtenissen of het illustreren van geschreven nieuwsberichten'.⁴⁶ Voordat fotografie werd uitgevonden, werden nieuwsberichten al voorzien van een getekende illustratie. Met de komst van fotografie, werd fotojournalistiek onmiddellijk een praktijk. De foto's zijn dan ook meestal het resultaat van het feit dat de fotograaf de rol aanneemt om in opdracht specifieke foto's te maken voor een tijdschrift, krant of agentschap. Het doel is om alle nodige informatie in een beeld vast te leggen. Er is een bepaalde journalistieke methode aan de orde (wie, wat, waar, wanneer en waarom?).⁴⁷

Fotojournalistiek staat bij Oxford University omschreven als fotografie die, in combinatie met tekst, bedoeld is om informatie over een of meerdere actuele gebeurtenissen te geven.⁴⁸ Hierin verschilt het van documentaire fotografie: bij fotojournalistiek is snelheid en directheid aan de orde, terwijl documentaire fotografie juist de tijd neemt voor een foto (serie).

Fotografie heeft een lange en oncomfortabele geschiedenis in de westerse journalistiek, aldus Karin Becker in 'Photojournalism and the Tabloid Press' (1992). Volgens haar wordt fotografie zelden in serieuze termen besproken, en valt fotografie daarom in het populaire (zoals de eerder genoemde tabloid pers) veld, en is dus niet betrokken in het gebied van serieuze journalistiek.⁴⁹ Dat is tegenwoordig niet meer aan de orde, want we kunnen ons geen enkel medium zonder fotografie voorstellen.

⁴⁵ Price, 2004, p. 69

⁴⁶ Wells, 2004, p. 70

⁴⁷ Beausse, 2002, p. 15

⁴⁸ Chandler, Munday, 2011, Oxford University Press

⁴⁹ Becker, 1992, p. 130

Nu zowel documentaire fotografie als fotojournalistiek uitgebreid zijn besproken, kan de positie van backstage fotografie in deze discussie worden bepaald.

Backstage fotografie: van journalistiek naar documentaire

Backstage fotografie heeft overeenkomsten met het genre 'straight photography'. Kunstoverwegingen, constructie en manipulatie vanuit een principe, zijn niet tot nauwelijks aan de orde. Backstage fotografie heeft zowel overeenkomsten met fotojournalistiek als documentaire fotografie. Vergelijk je het met documentaire fotografie, dan vallen de backstage foto's onder de noemer van alles documenteren. Vergelijk je het met fotojournalistiek, dan vallen ze onder de noemer van het vastleggen van een evenement. Toch neigt het, in eerste instantie, meer naar journalistiek, omdat de fotograaf in opdracht bij een bepaald concert aanwezig was. Echter, het gaat meer om het evenement of het moment daarna (of zelfs ervoor).

Een fotograaf krijgt de opdracht een concert of optreden van een bepaalde artiest te fotograferen. Hij of zij staat vooraan bij het podium, om de artiest goed vast te kunnen leggen. Na afloop van het concert heeft hij of zij vanwege een perskaart de kans om het eerste contact te leggen met de artiest. De fotograaf pakt zijn compact camera en schiet een aantal foto's backstage. Niet in opdracht, maar omdat hij de kans heeft gekregen de artiest in een andere setting te fotograferen. De fotograaf ontwikkelt een band met de desbetreffende artiest, en ontmoet als gevolg daarom de artiest ook buiten het podium. Vanaf dat moment worden ook daar backstage foto's geschoten; niet alleen meer letterlijk backstage, maar ook daar buiten, zoals eerder is aangegeven in de inleiding. De fotograaf wordt een soort huisfotograaf van de artiest, met een wederzijds vertrouwen. De artiest verliest zijn aanvankelijke reserve, de afstand wordt kleiner en zo krijgt de fotograaf de mogelijkheid de 'ware persoon' achter de artiest te fotograferen.

Men zou dus kunnen beargumenteren dat backstage foto's in eerste instantie vanuit een fotojournalistiek oogpunt ontstaan, maar later, als eindresultaat documentaire-waardig zijn. Het begint vanuit een specifieke opdracht voor een tijdschrift of krant, waarbij door de opdrachtgever één of meerdere foto's worden uitgezocht voor publicatie. De fotograaf schiet echter niet alleen die foto's, maar veel meer. Een groot deel van het gefotografeerde werk dat in het archief wordt opgeslagen, kan later weer een hogere, artistieke waarde krijgen. Desalniettemin is het spectrum van fotojournalistiek en documentaire fotografie een glijdende schaal waarbij backstage fotografie iets dichterbij fotojournalistiek staat maar toch neigt naar de andere kant van het spectrum, documentaire fotografie. Backstage fotografie zit in een tussengebied. Aan de hand van verschillende foto's kan dat worden gedemonstreerd. Er zal een backstage foto worden besproken die meer als fotojournalistiek kan worden geïnterpreteerd (afb. 14), en een foto die meer als documentaire fotografie kan worden opgevat (afb.15).

Jerry Harrison, David Byrne en Nona Hendryx en Courtney Love

De foto van Jerry Harrison, David Byrne en Nona Hendryx (afb. 14) die in 1980 door Lynn Goldsmith is gemaakt laat zien hoe zijn allen zich bewust zijn van de camera. Het lijkt alsof de foto is gemaakt met

als doel om aan te tonen wie er allemaal aanwezig was op een bepaalde gelegenheid; ze staan tussen de menigte met een drankje in hun handen. Met andere woorden, het was een evenement, met het oog op publiciteit, dat fotografisch moest worden vastgelegd. Deze foto neigt daarom meer naar fotojournalistiek; de foto is een heel simpel beeld waarbij er geen sprake is van artistieke overwegingen of vormgeving door de fotograaf of het extreem poseren van het onderwerp. De foto is vluchtig genomen; fotograaf Goldsmith heeft niet gewacht op het moment dat ook David Byrne en Nona Hendryx de camera zouden doen opvallen en haar zouden aankijken.

Zangeres Courtney Love (afb. 15) is in 1995 vastgelegd door Kevin Cummins. Deze foto neigt meer naar documentaire fotografie, omdat er geen (belangrijke) gebeurtenis of evenement is vastgelegd voor journalistieke doeleinden. We zien Courtney Love in een kleedkamer, voor de spiegel, haar make-up aanbrengen. Deze foto is onderdeel van een serie foto's. Het doel van de fotograaf om een verhaal te vertellen. Dit is een aspect van documentaire fotografie. Daarnaast is Courtney niet door de fotograaf geïnstrueerd voor de spiegel te gaan staan; ze is bezig met haar eigen voorbereiding. De foto is daarom meer documentaire-gericht.

In dit hoofdstuk is geanalyseerd hoe backstage fotografie mogelijk is ontstaan en wat de kenmerken zijn. Vervolgens is er onderzocht wat de overeenkomsten en verschillen van backstage fotografie zijn in vergelijking met fotojournalistiek en documentaire fotografie.

Backstage foto's zijn spontane momentopnames, waarbij de nadruk vooral op het intieme ligt. Het is duidelijk geworden dat de relatie tussen de artiest en de fotograaf van belang is. Deze relatie zet zich vaak voort, waardoor meerdere fotosessies worden gerealiseerd.

Documentaire fotografie wordt omschreven als objectief, en wordt volgens Newhall gebruikt om te overtuigen. Sekula beargumenteert dat een foto een bepaalde boodschap bevat, maar dat deze wel afhankelijk is van voorwaarden en vooronderstellingen van de leesbaarheid. Met andere woorden, een foto is context bepaald. De betekenis van elke foto is afhankelijk van het moment en de plaats waarop het wordt gelezen. Solomon-Godeau vult daarbij aan dat documentaire fotografie binnen een bepaalde taal en cultuur een boodschap overbrengt. Bovendien is het historisch concept van de foto ook van belang, met de notitie dat geschiedenis niet neutraal is. Met andere woorden; een backstage foto kan pas als backstage foto worden beschouwd wanneer de toeschouwer kennis heeft van het gefotografeerde model; de toeschouwer moet de artiest herkennen.

Fotojournalistiek wordt daarentegen volgens Price gebruikt om actuele gebeurtenissen te vertellen of geschreven nieuwsberichten te illustreren. Hierbij zijn de foto's het resultaat van een specifieke opdracht, waarbij het doel is de nodige informatie in een beeld vast te leggen. Er is dus een bepaalde journalistieke orde van toepassing. Martha Rosler ('In, Around and Afterthoughts on Documentary Photography', 2004) presenteert een genre binnen fotojournalistiek en documentaire fotografie: 'straight photography'. Hierbij zijn kunstoverwegingen, constructie en manipulatie niet aanwezig, zoals de backstage foto van Lee 'Scratch' Perry (afb. 13).

Backstage fotografie heeft zowel overeenkomsten met fotojournalistiek als documentaire fotografie. Een interessant gegeven is de switch. Een fotograaf gaat in opdracht (fotojournalistiek) te

werk voor een tijdschrift of krant, waarbij de backstage foto's in de actualiteit niet tot nauwelijks worden gepubliceerd, maar (later) wel waarde krijgen als documentaire foto's. Ik wil daarom suggereren dat backstage fotografie vaak ontstaat als fotojournalistiek, maar dat het eindresultaat een documentair karakter heeft.

Hoofdstuk 3: Het backstage portret

Portretfotografie is een bekend genre in de fotografie. Wanneer men het heeft over portretfoto's, wordt in eerste instantie vaak gedacht aan foto's die gemaakt zijn in een studio, maar portretfotografie kent meerdere varianten. Zo is er de discussie over verschillen tussen het studioportret en straatportret en tussen het privéportret en het publieke portret. In dit laatste hoofdstuk zal de positie van het backstage portret in dit spectrum worden bepaald.

Om de positie van het backstage portret te bepalen, worden in dit hoofdstuk aan de hand van fotowerken uit *Backstage Pass: Rock & Roll Photography* (2009) verschillende deelvragen beantwoord met betrekking tot portretfotografie en de verhouding met backstage fotografie. In de eerste paragraaf wordt het ontstaan van celebrity portretten besproken in de context van de geschiedenis van portretfotografie. Vervolgens wordt er, op basis van verschillende case studies, onderzocht wat de identiteit van het backstage portret is. In de tweede paragraaf wordt besproken wat het belang is van de toeschouwer bij het portret. Daarnaast wordt de positie van het backstage portret in het spectrum van portretfotografie bepaald. Is deze aan het publieke domein verbonden, in plaats van het privé domein? De essays van onder andere Ben Maddow, Sandra S. Philips en Peter Hamilton zijn hierbij van belang en worden met betrekking tot portretfotografie geanalyseerd. Hierdoor kunnen er uitspraken worden gedaan over hoe deze theorieën van toepassing zijn op backstage (portret)fotografie.

3.1 Celebrity fotografie in de context van de geschiedenis van portret fotografie

De negentiende eeuw is bepalend geweest voor (portret)fotografie. Ingrijpende veranderingen betreffende demografie, wetenschap, technologie en cultuur zorgden er onder andere voor dat fotografie niet puur als bewijsmateriaal werd gebruikt. Er groeide namelijk een behoefte om het sociale leven in de maatschappij en om celebrities in portretten vast te leggen. De essentie hierin is de algemene fascinatie voor het menselijk gezicht, waarbij men zich bewust was van een sociale status. De snelle ontwikkelingen in optiek en chemicaliën zorgden er tegelijkertijd voor dat portretfotografie zich snel verder kon ontwikkelen.⁵⁰

Een onderdeel van portretfotografie omvat foto's van celebrities. Wanneer het ontstaan hiervan is besproken, kan er dieper op de identiteit van het backstage portret worden ingegaan.

Celebrity fotografie

Quentin Bajac van verklaart in zijn artikel over celebrity fotografie dat het idee om fotografie te gebruiken om beroemde mannen en vrouwen te verspreiden net zo oud is als het medium zelf.⁵¹ Roem en fotografie werden in het midden van de negentiende eeuw tot elkaar aangetrokken door een bijna aangeboren magnetische puls, aldus Peter Hamilton, auteur van *The Beautiful and the Damned*. Als we kijken naar deze periode in de geschiedenis van de fotografie wordt duidelijk hoe de

⁵⁰ Hamilton en Hargreaves, 2001, p. 18

⁵¹ Bajac, 2006, Oxford University Press

kenmerken van de (moderne) celebrity cultuur zich ontwikkelden, en hoe de essentiële relatie tussen de beroemdheden, de makers en de mediatoren van hun foto's en het grote publiek werd vastgesteld.⁵² Het vastleggen van beroemdheden was dus al vroeg een vast onderdeel van de fotografie. De bekende figuren werden zichtbaar beroemd, ze waren niet meer slechts bekende namen maar werden ook bekende gezichten. Jezelf laten portretteren bevat sinds het ontstaan meerdere functies: status, een kans op hedendaagse roem, een nagedachtenis voor de volgende generatie, verering – men zou het kunnen interpreteren als een soort verlangen naar onsterfelijkheid.

De eerste portretfotostudio werd in 1840 in New York geopend. Het maken van een portret was een dure aangelegenheid en was alleen maar bereikbaar voor de welgestelde middenklasse. De daguerreotypie verdween en in Europa en Amerika werden vele studio's geopend. Het schieten van een portret werd gestimuleerd door de fascinatie om de publieke gezichten te zien en te waarderen.⁵³ De *carte de visite*, waarbij een portretfoto betaalbaar op klein formaat meerdere malen kon worden gedrukt (afb. 16), zorgde voor een verspreiding van de geschoten portretfoto's. Het werd gebruikt als visitekaartje, maar je kon vanaf dat moment bijvoorbeeld ook het portret van je favoriete acteur altijd bij je hebben, in je portemonnee. Er ontstond een soort rage om je eigen portret te laten maken, maar ook om portretten van andere mensen te verzamelen. Er werden zelfs speciale albums gemaakt om deze foto's veilig in te bewaren. Deze collusie van celebrities was essentieel voor de gehele onderneming van gepubliceerde fotografie.⁵⁴ Rond 1870 ontwikkelde de *carte de visite* zich tot de cabinet card, een tintype foto die op een kaart van 10,8 bij 16,5 cm werd bevestigd, en werd als het eerste populistische fotoformaat bestempeld.

Sandra S. Philips onderzoekt in *Exposed: Voyeurism, surveillance, and the camera since 1870* (2010) wie het bedoelde publiek was voor deze celebrity portretten. Ze noemt daarbij als voorbeeld de gravin van Castiglione (een royalty rond 1870), Virginia Oldoini, die als voorbeeld heeft gediend voor het creëren van een geconstrueerde celebrity persona door middel van fotografie. Ze buitte haar hoge komaf, schoonheid en seksualiteit uit. In een maatschappij waar een onafhankelijke vrouw als verdacht werd gezien, creëerde ze een fantasierol voor zichzelf. Haar foto, haar *carte de visite* (afb. 16), werd haar essentiële zelf. Deed ze dit voor zichzelf? Was het imperium het publiek? Of was het voor de algemene toeschouwer?⁵⁵ Sandra S. Philips verklaart dat het een project was van een 'avant-la-lettre', zelfbewuste, mediabewuste en hedendaagse performance artiest, maar dat het ook aan het privé domein was verbonden.⁵⁶ Moderne celebrity foto's participeren in dezelfde ambiguïteit: "They are private pictures made public, This is why they exist in a kind of moral netherworld." aldus Philips.⁵⁷

Midden negentiende eeuw ontstond het verlangen van de fotograaf om de straat op te gaan, in plaats van in de studio te bivakkeren. Het was een reactie op de groeiende interesse in het illustreren

⁵² Hamilton en Hargreaves, 2001, p. 19

⁵³ Hamilton en Hargreaves, 2001, p. 43

⁵⁴ Hamilton en Hargreaves, 2001, p. 50

⁵⁵ Philips, 2010, p. 89

⁵⁶ Philips, 2010, p. 89

⁵⁷ Philips, 2010, p. 89

van stedelijke figuren.⁵⁸ Nieuwe fotoformaten en fotomechanische printprocessen versnelden deze ontwikkeling. De toenemende flexibiliteit en draagbaarheid van de camera's maakten het makkelijk om buiten de studio te fotograferen. Belangrijke mensen konden nu intiem worden vastgelegd in hun eigen omgeving, of dit thuis, op werk of op straat was.⁵⁹

De identiteit van het backstage portret

Het midden van de twintigste eeuw werd gemarkeerd door een nieuwe soort portretfotografie, die veelal beroemdheden in een onthullend of niets ontziend licht liet zien.⁶⁰ Er ontstond candid fotografie en zoals besproken in hoofdstuk 2 groeide de populariteit van de tabloid pers snel. Omdat rond deze tijd ook backstage fotografie ontstond, waarbij de persoon dus niet in de studio wordt gefotografeerd, is het interessant te onderzoeken wat de identiteit van het backstage portret is tegenover het privéportret en publieke portret.

De identiteit van het backstage portret wordt aan de hand van verschillende fotowerken uit *Backstage Pass: Rock & Roll Photography* gedefinieerd. Deze case studies zijn foto's van muzikanten die toentertijd (en nog steeds) een celebrity status hebben. Dit is het genre waar backstage fotografie is ontstaan. In *Backstage Pass: Rock & Roll Photography* spreekt fotograaf Anne Wilkes Tucker in haar essay "Remember When", waarin ze de verschillende foto's uit het boek bespreekt, over 'informal portraiture'. Backstage portretten zijn niet in een studio gemaakt waardoor het portret meer ruimte krijgt voor de persoonlijke keuzes van de fotograaf. De foto's presenteren een informele sfeer waarbij er, in tegenstelling tot een studioportret, geen rekening wordt gehouden met licht, setting en positie. Hierdoor heeft de fotograaf wellicht meer kans om een unieke foto te schieten, omdat er van tevoren geen afspraken zijn gemaakt.

De meeste backstage fotografen waren bij voorkeur in de buurt van de artiesten met de bedoeling hen weg te trekken van het podium of de studio. Hun foto's weerspiegelen de spontaniteit van een camera wanneer het, dat ene, moment daar is.⁶¹ Al deze foto's zijn in hun directe omgeving, hun hotelkamer, op straat, thuis of in de kleedkamer van de artiest geschoten. De kenmerken van een informeel portret zijn dat het de persoonlijkheid van het onderwerp laat zien en dat er geen sprake is van een studio setting of het gebruik van artificieel licht.

Aan de hand van verschillende foto's zullen deze aspecten nu worden onderzocht. Daarnaast zullen er ook portretten die in hetzelfde jaar – in opdracht in de fotostudio of op het podium – zijn gemaakt van dezelfde gefotografeerde personen worden geanalyseerd, om zo de identiteiten van beide soorten portretten te onderzoeken en daarbij de verschillen aan te tonen.

⁵⁸ Eskildsen, Ebner, 2008, p. 9-10

⁵⁹ Bajac, 2006, Oxford University Press

⁶⁰ Maddow, 1977, p. 400

⁶¹ Tucker, 2009, p. 26

Madonna

De backstage foto van zangeres Madonna (afb. 17) is in 1982 door Maripol geschoten. Het portret in opdracht van Madonna (afb. 18) is van Laura Levine, in hetzelfde jaar, en in opdracht gefotografeerd voor *Interview Magazine*, toentertijd een populair muziek tijdschrift uit New York.

Wanneer je de foto's naast elkaar bekijkt, zijn er duidelijk verschillen zichtbaar. Wat als eerste opvalt is het verschil in locatie. De foto van Levine is overduidelijk in een studio geschoten; het glimmende, gekreukelde gordijn als achtergrond en de verlichting laten dit zien. Een groot tweede verschil is het kader van beide foto's. De backstage foto is een sterke close-up, doordat fotograaf Maripol heel dichtbij is weten te komen of sterk heeft ingezoomd. Het kader snijdt nog net een deel van haar haarband af en ze staat niet precies in het midden, terwijl de foto in opdracht haast een standaard kader heeft van een portretfoto; de foto is verticaal geschoten en het gezicht van Madonna is precies in het midden gepositioneerd. Een derde verschil is de houding van Madonna. Bij de foto in opdracht zie je Madonna duidelijk poseren, alsof er een pasfoto wordt gemaakt. Ze zit half gedraaid, ze houdt een zonnebril, een attribuut, vast terwijl ze binnen in een fotostudio zit en haar hoofd is schuin en profile zodat haar kapsel goed in beeld kan worden gebracht. Met andere woorden; je ziet dat Madonna er voor is gaan zitten. Dit in tegenstelling tot het backstage portret, waarbij ze, tijdens een handeling van roken en drinken, in een snapshot wordt gevangen. Het laatste en misschien wel grootste verschil is dat het portret in opdracht is gepubliceerd, en het backstage portret (toentertijd) niet.

Iggy Pop

De backstage foto van rockster Iggy Pop (afb. 19) is door Kate Simon in 2007 gemaakt. Iggy is direct herkenbaar door zijn vaste uiterlijke vertoning; het ontblote bovenlichaam, de lange blonde lokken langs zijn gezicht en zijn spijkerbroek. Dit is te relateren aan het fenomeen dat besproken is in hoofdstuk 1, waarbij het model, de artiest, een bepaald imago heeft en deze rol deels ook backstage blijft behouden. Het is echter een ander soort portret dan de toeschouwer normaal gesproken van hem gewend is. Het mooie aan dit backstage portret is dat je *ziet* dat Iggy niet aan het poseren is, niet bezig is met een performance en geen act neerzet. Zijn droge gezichtsuitdrukking lijkt deze gedachte te bevestigen. Iggy staat bekend om zijn actieve, chaotische performances; hij staat, ondanks zijn leeftijd, geen seconde stil. Dit is te zien op de foto van Iggy Pop (afb. 20) 'on stage' in plaats van backstage, die door Danny North in 2007 is gemaakt. Zoekend naar beeld van Iggy Pop uit hetzelfde jaar als de backstage foto levert veelal foto's van hem in hyperactieve staat op het podium op. Dit brengt de acting/posing van David Company weer ter sprake. De foto van Iggy op het podium presenteert eerder een actiefoto dan een portret, en is in plaats van 'posing' meer gewijd aan 'acting', omdat Iggy een performance geeft. De foto van Iggy in zijn fauteuil is meer een voorbeeld van Company's 'posing', er is bijna geen sprake van 'acting'. Het backstage portret lijkt hierdoor sterker te zijn. Fotograaf Kate Simon is het daar mee eens: "It's so special the way the tilt of his head is parallel

to Jesus. Their eyes are both blue, and Iggy looks so unmasked, so intelligent. Rock musicians are so good at masking; it is a privilege when they take off the mask.”⁶²

Naast de kenmerken van het backstage portret is het echter ook noodzakelijk om de fotografische termen studioportret ten opzichte van het straatportret en het privéportret ten opzichte van het publieke portret te definiëren, om in de volgende paragraaf de positie van het backstage portret in dit spectrum nader te bepalen.

Het studioportret versus straatportret en privéportret versus publiek portret

Een studioportret wordt veelal gebruikt voor commerciële doeleinden, een foto geschikt voor publicatie. Een fotostudio heeft namelijk het voordeel dat de foto niet kan worden beïnvloed door externe factoren, dat het licht controleerbaar is en dat er genoeg ruimte is.⁶³ Een studioportret is een van tevoren bepaald portret; het kader, het perspectief, de compositie, de locatie, de pose worden door fotograaf en/of model voor of tijdens het fotograferen afgesproken. Volgens Ben Maddow, auteur van *Faces, A Narrative History of the Portrait in Photography*, wordt zelfs, en vrij oneerlijk, gedacht dat de gekunsteldheid, het onnatuurlijke, van het studioportret het resultaat is van het apparaat (de camera) in plaats van de fotograaf zelf.⁶⁴ Dit terwijl studioportretten een voortborduren zijn op de traditionele studioschilderijen.

Er wordt over ‘street photography’ gesproken wanneer een foto spontaan en op straat, met of zonder toestemming van het onderwerp, wordt geschoten. Liz Wells beargumenteert dat deze vorm van fotografie niet geïnteresseerd is in zijn eigen natuur, waardoor het een waar beeld van de wereld kan weergeven.⁶⁵ Boegbeeld van het genre is Franse fotograaf Henri Cartier-Bresson, die in 1950 het concept ontwikkelde voor het ‘decisive moment’, “when form and content, vision and composition merged into a transcendent whole”.⁶⁶ Het (alledaagse) leven wordt hierbij vastgelegd. Zeker wanneer het straatportret wordt geschoten zonder dat het model het doorheeft, is er geen controle. Straatfoto’s zijn een weerspiegeling van de maatschappij, waarbij scènes niet worden gemanipuleerd.

Waar het straatportret zich het meest mee onderscheidt van het studioportret heeft voornamelijk te maken met het ontbreken van een bepaalde controle. Bij straatfotografie is er namelijk sprake van een decisive moment, terwijl er bij een studioportret met veel aspecten (licht, perspectief) rekening wordt gehouden. Concluderend: controle versus geen controle.

Het privéportret kan op twee verschillende manieren worden geïnterpreteerd. Een privéfoto kan simpelweg een foto zijn die in privésferen is geschoten en dus aspecten van het privé bestaan weergeeft, maar buiten deze uiterlijke kenmerken kan het daarbij ook zijn dat de foto in privésferen blijft en niet verder komt dan een fotoalbum of een persoonlijk archief. Het tegenovergestelde van het privéportret is het publieke portret, een foto die in opdracht is gemaakt met het doel deze te

⁶² Denenberg, 2009, p.118

⁶³ Hicks, 2006, Oxford University Press

⁶⁴ Maddow, 1977, p. 372

⁶⁵ 4, 2004, pp. 168-169

⁶⁶ O’Hagan, 2015, *The Observer*

publiceren. Het grootste verschil tussen een privéportret en een publiek portret is dan ook publicatie versus geen publicatie.

Voor de identiteit van een backstage foto geldt dat deze nooit in een fotostudio is gemaakt. Er is echter wel een spanningsboog tussen het privéportret en het publieke portret betreffende backstage fotografie. Het zijn informele en intieme portretten die als doel hebben het karakter van de gefotografeerde artiest te laten zien. Wat voor invloed hebben deze aspecten op de positie? Aan de hand van deze afbakening kan in de tweede paragraaf onderzocht wat de plek van het backstage portret in het spectrum van portretfotografie is. Maar eerst zal de rol van de toeschouwer besproken worden.

3.2 De toeschouwer van het backstage portret en de plek van het backstage portret in het spectrum van portretfotografie

Bij elke foto speelt de toeschouwer een belangrijke rol. Nu de identiteit van het backstage portret tegenover het straatportret, studioportret, privéportret en het publieke portret bekend is, kan worden onderzocht of het portret aan het publieke domein in plaats van aan het privé domein verbonden is, en wat het belang van de toeschouwer daarbij is. Volgens Ben Maddow is fotografie niet enkel een wijze van techniek en compositie, maar een driehoeksverhouding tussen de fotograaf, het model en de toeschouwer. "These three are the locus of that indefinable emotion that is embodied in the work. It is a kind of locked, willing, antagonism, a love that one weakly resists, a triangle distorted by the usual pressure of time and society, but real and true and powerful nevertheless".⁶⁷ Joan M. Schwartz verklaart in 'We make our tools and our tools make us' dat foto's voor een reden zijn gemaakt, "to embody specific messages and moral values."⁶⁸

Sinds portretten niet alleen voor persoonlijk gebruik werden gerealiseerd maar juist publiek werden gemaakt, zijn er niet langer maar twee personen bij betrokken. Naast het onderwerp en de fotograaf heeft een derde persoon zich toegevoegd, de toeschouwer. De toeschouwer bekijkt het portret en vraagt zich daarbij af of de representatie in de buurt komt van de 'ware' natuur van het onderwerp, dit vraagstuk ervaart elke toeschouwer. Ben Maddow verklaart waarom: "The power of character and the support of social nexus is strongly concentrated in the face – an organ, one might say, especially made for that purpose."⁶⁹ Zoals in hoofdstuk 1 al besproken is, is er bij backstage fotografie de mogelijkheid zich te ontwikkelen tot fetish. Ik wil hier nogmaals benadrukken dat de toeschouwer van groot belang is voor het analyseren van een foto. Doordat de toeschouwer een bepaalde waarde hecht aan de artiest, omdat hij of zij bijvoorbeeld fan is, hecht diegene automatisch ook waarde aan het portret die zowel privé als publiek gemaakt zijn. Echter zullen de backstage portretten van meer waarde zijn, omdat deze het idee geven een glimp te geven van het ware karakter van de artiest, het is niet gekunsteld.

⁶⁷ Maddow, 1977, p. 31

⁶⁸ Schwartz, 1995, p. 42

⁶⁹ Maddow, 1977, p. 31

Volgens Ben Maddow raakt de fotograaf bekend met zijn onderwerp en leert zo de gelaatstrekken van de leeftijd en het karakter van het onderwerp te zien; de tragedie, waardigheid en de absurditeit die onontwarbaar is.⁷⁰ Dit is van belang voor de toeschouwer, omdat de toeschouwer het karakter van de artiest wilt zien.

Er is sprake van een zogenaamde celebrity cultuur. Dit is te danken aan de fascinatie die wij allen hebben; de mens en het gezicht. Ik ben van mening dat dit ook een cruciaal aspect is van het backstage portret. Je hebt het publieke portret, waarbij een (beroemd) persoon geposeerd wordt vastgelegd (bijvoorbeeld; een muzikant op het podium) en wordt gepubliceerd in tijdschriften, kranten, posters en kaarten. Het backstage portret daarentegen voedt die fascinatie voor de mens en het gezicht nog meer; dit portret wordt door de toeschouwer beschouwd als het bewijs dat diegene echt zo is – het doel van de fotograaf is in ieder geval om de persoonlijkheid van de beroemdheid te laten zien.

Zoals Sandra S. Philips al verklaarde bestaan celebrity foto's in privésferen in een soort morele onderwereld. Ik ben van mening dat ditzelfde principe geldt voor backstage foto's. Het zijn privé foto's, maar ze zijn publiek gemaakt. Backstage foto's neigen daarom, in dit spectrum, meer naar een plek in het privé domein, maar zodra de backstage foto's gepubliceerd worden, verplaatst die plek zich meer richting het publieke domein. Desalniettemin worden de foto's geïnterpreteerd als privé omdat zij ogen als privé, en zal daarom niet als een publiek portret worden beschouwd. Echter, het is opmerkelijk dat backstage foto's tegenwoordig juist een cruciaal onderdeel zijn van een publieke fotoserie. Met andere woorden, backstage fotografie is een erkend genre geworden.

Om de identiteit van het backstage portret nader te bepalen, zijn verschillende foto's, zowel backstage als in opdracht geschoten, met elkaar vergeleken. Zo blijkt het verschil vooral te zitten in de locatie, het kader, de houding en attitude van het model en de context waarin de foto geschoten is. Daarnaast is het publieke portret gepubliceerd, en het backstage portret veelal niet. Deze intrinsieke eigenschappen zijn van belang om het backstage portret te onderscheiden van ieder ander portret.

Het spectrum van portretfotografie is besproken en de identiteit van het backstage portret is onderzocht. Omdat wij allen een bepaalde fascinatie hebben voor het menselijk gezicht is er een celebrity cultuur ontstaan. Wij willen de celebrities als toeschouwer graag grondig bekijken, in hun werk maar ook in hun privéleven tijdens alledaagse activiteiten. Bij backstage foto's wordt aan deze fascinatie tegemoet gekomen. De identiteit van het backstage portret is dat het een portret is van een publiek persoon die in privésferen is gemaakt.

Concluderend zijn de backstage foto's in privésferen geschoten, maar publiek gemaakt. Wanneer de backstage foto's wel worden gepubliceerd, verschuift de positie richting het publieke domein. Dit was echter pas later aan de orde, op het moment dat de foto's wel werden gepubliceerd.

⁷⁰ Maddow, 1977, p. 31

Tegenwoordig zijn backstage foto's cruciaal voor de celebrity cultuur en is het een erkend genre, maar hier was eerst geen sprake van. De foto's werden toen niet tot nauwelijks gebruikt in media en behoorden daarom meer tot het privé domein. Dit aspect is echter veranderd.

Conclusie

In deze thesis heb ik onderzocht wat backstage foto's kunnen betekenen, en concreet hoe backstage fotografie zich verhoudt tot de fotografische theorieën van voyeurisme en exhibitionisme, fotojournalistiek en fotodocumentaire, en portretfotografie. Terugkerend aspect is dat er een duidelijke en belangrijke verhouding is tussen de fotograaf, degene die wordt gefotografeerd en de toeschouwer.

In hoofdstuk 1 is het helder geworden dat er bij backstage foto's zowel sprake is van voyeuristische aspecten als exhibitionistische aspecten. In het eerste deel is het voyeurisme vanuit het oogpunt van de fotograaf besproken. Backstage fotografie heeft kenmerken van absorptie, waarbij de artiest geabsorbeerd lijkt door zijn eigen handelingen. Echter is er toch geen sprake van een volledige to-be-seennes; het model (de artiest) is namelijk niet totaal in absorptie, maar de foto bevat ook geen volledig ingebouwde theatraliteit, waarbij de fotograaf de foto heeft geconstrueerd. Daarnaast is de relatie tussen de backstage fotograaf en de artiest van belang. De fotograaf heeft, door een band op te bouwen met de artiest, het privilege letterlijk en figuurlijk dichtbij de artiest te komen. De artiest is minder op zijn of haar hoede. Daarom zijn intieme foto's het resultaat die de toeschouwer het idee geven de persoonlijkheid van de artiest te begrijpen.

Het exhibitionisme is vanuit het oogpunt van de artiest en de toeschouwer besproken. Het is van belang hoe de artiest zich positioneert tegenover de toeschouwer. Een artiest heeft een bepaald imago dat hij of zij naar de wereld uitdraagt, dat kan worden geïnterpreteerd als de kern van zijn werk. Hierdoor is duidelijk geworden dat de artiest ook achter de schermen deels in zijn rol blijft, omdat de toeschouwer van deze foto's een bepaalde verwachting heeft waar de fotograaf aan probeert te voldoen.

Backstage fotografie geeft ons dus toegang tot een wereld die voor ons normaal gesproken gesloten is. Echter, dit heeft een dubbelzinnige lading: de backstage wereld is een gesloten wereld, niet iedereen kan zomaar naar binnen lopen of zo dichtbij de artiesten komen, maar backstage fotografie resulteert in een iets minder gesloten wereld omdat de geschoten beelden een glimp hiervan prijsgeven. Toch blijft de artiest deels in zijn rol, omdat het een artiest is; zichzelf tentoonstellen is een groot onderdeel hun werk.

In hoofdstuk 2 is gebleken dat backstage fotografie overeenkomsten heeft met fotojournalistiek en documentaire fotografie. In het eerste deel is geconstateerd dat backstage fotografie is ontstaan rond de populaire toename van de tabloid pers na de Tweede Wereldoorlog, waar voor het eerst foto's werden gepubliceerd van bekende figuren. Tegelijkertijd vierde de rock & roll muziekindustrie (ook vanaf 1945) hoogtij terwijl het modernistische gezag en de beroemdheden de mondiale cultuur doordrongen, waarbij er nieuwe productie, marketing en distributie methoden werden ontwikkeld. Deze twee gezamenlijke ontwikkelingen zijn verantwoordelijk voor het ontstaan van backstage fotografie.

In de tweede paragraaf heeft backstage fotografie een plek gekregen in het spectrum van fotojournalistiek en documentaire fotografie. Het is opmerkelijk dat er bij een backstage foto sprake kan zijn van een verwisseling van het ene naar het andere genre; van fotojournalistiek naar

documentaire fotografie. Er wordt een foto opdracht uitgezet voor fotojournalistieke doelstellingen. Tijdens deze opdracht worden ook backstage foto's geschoten maar vaak niet gepubliceerd. Echter, na verloop van tijd, krijgen deze backstage foto's juist wel waarde en worden zij als documentaire fotografie of zelfs als 'kunstfotografie' beschouwd.

In hoofdstuk 3 is de identiteit van het backstage portret geanalyseerd en heeft deze categorie van portretten een plek gekregen in het spectrum van het publieke portret en het privé portret. In het eerste deel is duidelijk geworden dat het unieke van het backstage portret vooral te danken is aan de keuze van de locatie en aan de performance ofwel de houding van de artiest. Deze is zichtbaar anders omdat de relatie tussen de fotograaf en de artiest invloed heeft op de houding van de artiest. De artiest voelt zich op zijn gemak voor de lens van de backstage fotograaf, dankzij de relatie die ze hebben opgebouwd. Een ander verschil is dat backstage portretten foto's zijn die (toentertijd) niet zijn gepubliceerd. Het backstage portret valt daarom meer onder het domein van privé portretten, maar zodra het backstage portret echter wel is gepubliceerd trekt deze meer naar het publieke domein.

In het tweede deel is naar voren gekomen dat onze fascinatie voor het menselijk gezicht heeft geresulteerd in een nog steeds groeiende celebrity cultuur. We zien graag hoe bekende figuren zich gedragen van het podium af, in 'privésferen'. Backstage fotografie omarmt deze aspecten.

Met afronding van hoofdstuk 1, 2, en 3 heb ik met deze thesis het genre backstage fotografie in de academische wereld geplaatst.

Nawoord

Als eerste wil ik opmerken dat het schrijven van deze thesis voor mij een intensief, inspirerend en leerzaam proces is geweest. Ik ben van mening dat mijn onderzoek naar hoe backstage fotografie zich verhoudt tot concepten als voyeurisme en exhibitionisme, fotojournalistiek en fotodocumentaire, en portretfotografie voldoende heb beantwoord.

Backstage fotografie kan niet langer worden genegeerd. Er valt echter nog veel meer te onderzoeken. Als suggestie voor een volgend onderzoek betreffende backstage fotografie wil ik een aantal onderwerpen aankaarten.

Aan de hand van interviews met backstage fotografen kan er dieper worden ingegaan op de bepaalde keuzes die een backstage fotograaf, zoals het gebruik van camera en film, maakt – toen en nu. Opmerkelijk is namelijk dat hedendaagse backstage foto's nog steeds in zwart-wit worden geschoten of later met een zwart-wit filter worden bewerkt. Wat is de beweegreden van de fotograaf hierachter? Ben Maddow geeft in *Faces* als voorbeeld een uitspraak van fotograaf Robert Frank: "Black and white are the colours of photography. To me they symbolize the alternatives of hope and despair to which mankind is forever subjected. Most of my photographs are or of people; they are seen simply, as through the eyes of the man in the street. There is one thing the photograph must contain, the humanity of the moment. This kind of photography is realism. But realism is not enough - there has to be vision, and the two together can make a good photograph. It is difficult to describe this thin line where matter ends and mind begins."⁷¹ Wat voor invloed heeft zwart-wit op de boodschap van de foto? Hoe gaat de toeschouwer hier mee om?

Daarnaast is het opmerkelijk dat hedendaagse backstage fotografie niet alleen maar in de muziekindustrie wordt uitgevoerd, maar bijvoorbeeld ook bij de mode-industrie, waar modellen backstage worden gefotografeerd voordat ze de catwalk gaan. Is dit omdat de celebrity cultuur dermate is geëxplodeerd dat we niet alleen maar meer een fascinatie hebben voor het kijken naar deze mensen, maar er ook zo veel mogelijk op willen lijken?

⁷¹ Maddow, 1977, p. 527

Corpus



Afbeeldingen



Coverbeeld 1

Paparazzi, Paris, France, 1966, door Barry Feinstein (Backstage Pass, 2009)



Coverbeeld 2

Elvis Presley, "The Kiss", 1956, door Alfred Wertheimer (Backstage Pass, 2009)



Afbeelding 1

Iggy Pop and Debbie Harry – Toronto, 1977, door Bob Gruen (Backstage Pass, 2009)



Afbeelding 2

Helima and Chet Baker, Rodondo Beach, 1955, door William Claxton (Backstage Pass, 2009)



Afbeelding 3

New Work, September 20 – November 2, New York, 2002, door Jeff Wall



Afbeelding 4

Untitled Film Stills, New York, 1977-1980, door Cindy Sherman



Afbeelding 5

Joe Strummer, Times Square, 1980, door Roberta Bayley (uit Backstage Pass, 2009)



Afbeelding 6

Baby Shrine For Jayson Hoyt, 1975, Private Collection (uit Each Wild Idea, 2001)



Afbeelding 7
Life, 1952



Afbeelding 8
Elizabeth Taylor and Richard Burton, 1962, door Marcello Geppetti (uit *Exposed*, 2010)



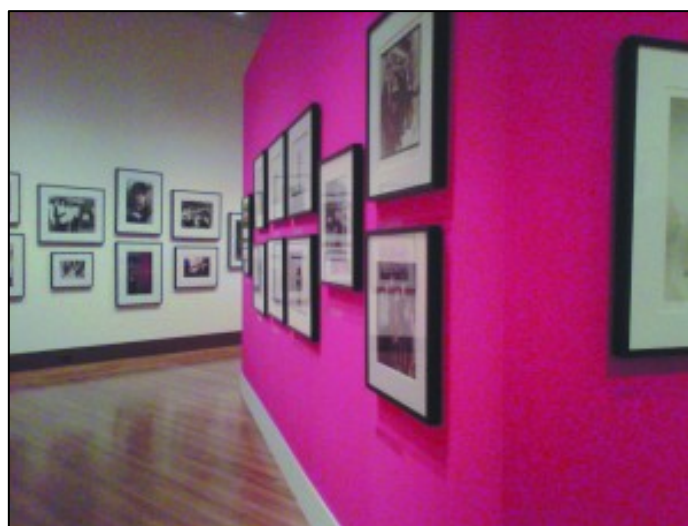
Afbeelding 9

Joey Ramone, NYC, 1982, door Laura Levine (uit Backstage Pass, 2009)



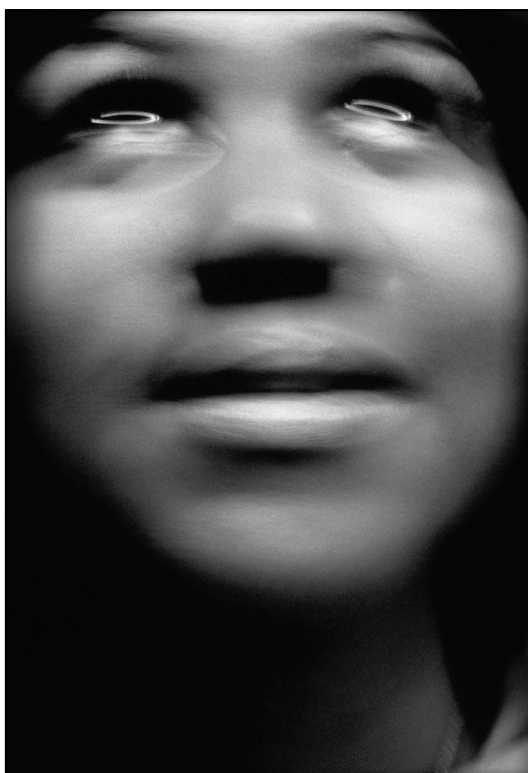
Afbeelding 10

HOLLANDS DEEP, expositie van Anton Corbijn, 03-2015 t/m 08-2015, Gemeentemuseum Den Haag



Afbeelding 11

Backstage Pass: Rock & Roll Photography, expositie, 2009, Portland Maine



Afbeelding 12

Aretha Franklin, 1966, door Art Kane (uit Backstage Pass, 2009)



Afbeelding 13

Lee "Scratch" Perry, 1976, door Kate Simon (uit Backstage Pass, 2009)



Afbeelding 14

*Jerry Harrison, David Byrne, and Nona Hendryx, 1980, door Lynn Goldsmith (uit *Backstage Pass*, 2009)*



Afbeelding 15

*Courtney Love, Zurich, Switzerland, 1995, door Kevin Cummins (uit *Backstage Pass*, 2009)*



Afbeelding 16

Les yeux, 1863, door Pierre-Louis Pierson en Christian Berard (uit *Exposed*, 2009)



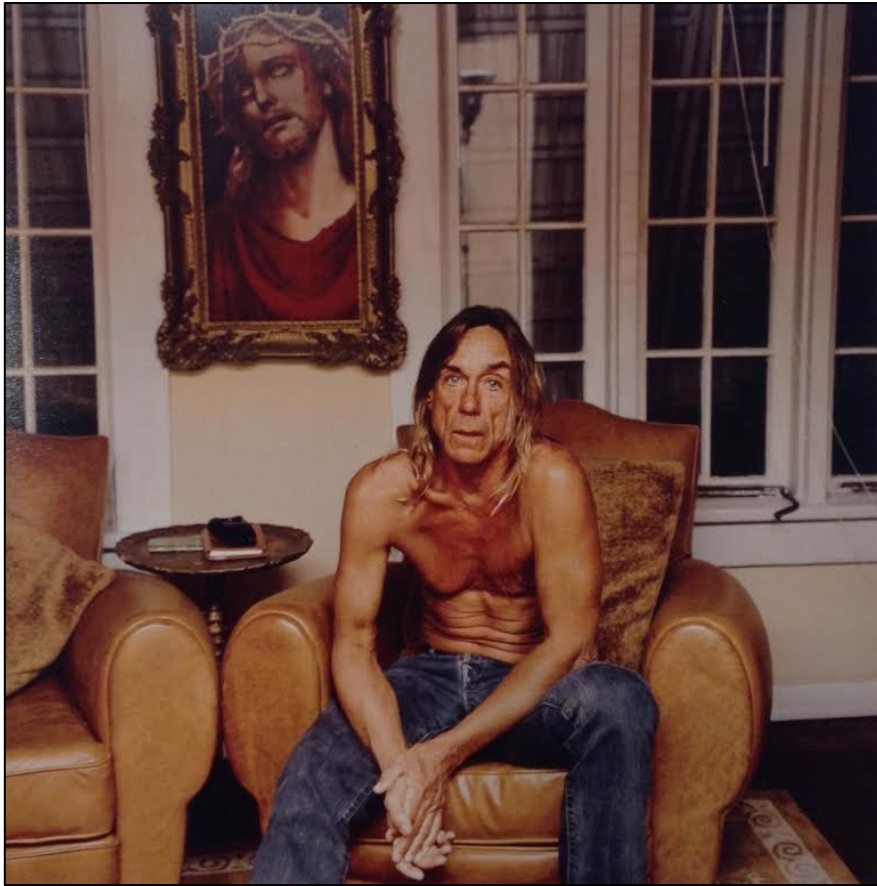
Afbeelding 17

Madonna, 1982, door Maripol (uit Backstage Pass, 2009)



Afbeelding 18

Madonna, 1982, door Laura Levine (Interview Magazine, 1982)



Afbeelding 19

Iggy Pop, 2007, door Kate Simon (uit Backstage Pass, 2009)



Afbeelding 20

Iggy Pop, 2007, door Danny North

Literatuurlijst

- Bajac, Q. *Celebrity Photography*, The Oxford Companion to the Photograph, Oxford: Oxford University Press, 2006
- Batchen, G. *Each Wild Idea: writing Photography History*, Cambridge, Londen: The MIT Press, 2001
- Beausse, P. 'Interview with Bruno Sarralongue', *Bruno Sarralongue*, Parijs: Les presses du réel/janvier, 2002, pp. 15-19
- Becker, K.E. 'Photojournalism and the tabloid press', *Journalism and Popular Culture*, Londen: SAGE, 1992
- Burgin, V. 'Looking at Photographs', *Thinking Photography*, Londen: Macmillan, 1982, pp. 142-153
- Burgin, V. 'Photography, Phantasy, Function', *Thinking Photography*, Londen: Macmillan, 1982, pp. 177-216
- Company, D. *Photography and Cinema*, Londen: Reaktion, 2008
- Chandler, D., Munday, R. *Photojournalism, Media and Communication*, Oxford: Oxford University Press, 2011
- Coleman, M., Ganong, L. H., Warzinik, K. *Family life in twentieth-century America*, Santa Barbara: Greenwood, 2007
- Dahlgren, P., Sparks, C. *Journalism and Popular Culture*, Londen: Sage, 1992
- Denenberg, T. *Backstage Pass: Rock and Roll Photography*, Maine: Yale University en The Trustees of the Portland Museum of Art, 2009
- Dubois, P. 'Photography and Fetish', *October*, Vol. 34, Cambridge/Massachusetts: The MIT Press, 1985
- Durden, M. *Fifty Key Writers On Photography*, Londen: Routledge, 2013

- Eskildsen, U., Ebner, F. 'Urban Characters, Imaginary Cities', *Street & studio: an urban history of photography*, Londen: Tate, 2008
- Freud, S. 'The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, Vol. VII', *A Case Of Hysteria, Three Essays on Sexuality and Other Works (1901-1905)*, Londen: Vintage, 2001.
- Fried, M. *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven: Yale University press, 2008
- Hamilton, P., Hargreaves, R. *The Beautiful and the Damned, The creation of identity in nineteenth century photography*, Hampshire: Lund Humphries, 2001.
- Hicks, W. R., *Studio Photography*, The Oxford Companion to the Photograph, Oxford: Oxford University Press, 2006
- Jobey, L. 'Photography and the eyes of the beholder', *The Guardian*, 16 januari 2009, geraadpleegd op 3 maart 2015:
<http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jan/16/michael-fried-art-photography>
- Levine, L. 'New York at Night' in *Backstage Pass: Rock & Roll Photography*, ed. Thomas Denenberg, Maine: Yale University en The Trustees of the Portland Museum of Art, 2009, pp. 48-50
- Maddow, B. *Faces: A Narrative History of the Portrait in Photography*, New York: Little, Brown and Company, 1977
- Metz, C. 'Photography and Fetish', *October*, Vol. 34, Cambridge/Massachusetts: The MIT Press, 1985
- Mulvey, L. 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' in *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1999, pp. 833-844
- Newhall, B. *The History of Photography from 1839 to the Present*, New York: The Museum of Modern Art, 1964 (1982)

- Ogden, D. *The Language of the Eyes (Science, sexuality, and female vision in English Literature and Culture, 1690-1927)*, New York: State University of New York Press, 2005
- O'Hagan, S. 'Why Street Photography is facing a Moment of Truth', *The Observer*, 15 februari 2015, geraadpleegd op 6 juni 2015:
<http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/apr/18/street-photography-privacy-surveillance>
- Padel, R. *I'm a Man: Sex, Gods, and Rock 'n' Roll*, Londen: Faber and Faber, 2000
- Philips, S.S. *Exposed: Voyeurism, Surveillance, and the Camera since 1870*, San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art en Yale University Press, 2010
- Price, D. 'Surveyors and Surveyed' in *Photography: A Critical Introduction*, ed. Liz Wells, Londen: Routledge, 2004 (1996), pp 64-112
- Schroeder, J. E., 'Visual Culture', *Encyclopedia of Consumer Culture*, Dale Southerton ed. Thousand Oaks: Sage, 2011, pp. 58-59
- Sekula, A. 'On the Invention of Photographic Meaning' in *Thinking Photography*, ed. Victor Burgin, Londen: Macmillan, 1982.
- Smith, S., Guthrie, E. 'Journal of Abnormal Psychology and Social Psychology', Vol. 17(2), Boston: Boston American Psychological Association, 1922.
Geraadpleegd op 9 februari 2015:
<http://psycnet.apa.org/index.cfm?fa=buy.optionToBuy&id=2006-01531-009>
- Solomon-Godeau, A. 'Who Is Speaking Thus?', *Photography at the Dock*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Schwartz, J.M. 'We make our tools and our tools make us': Lessons from Photographs for the Practice, Politics, and Poets of Diplomats, *Archvaria* 40, pp. 40-74
- Sontag, S. *On Photography*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977

Sturken, M., Cartwright, L. *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*, Oxford: Oxford University Press, 2001.

Tucker, A. W. 'Remember When' in *Backstage Pass: Rock & Roll Photography*, ed. Thomas Denenberg, Maine: Yale University en The Trustees of the Portland Museum of Art, 2009, pp. 26-27

Wells, L., *Photography: a Critical Introduction*, Londen: Routledge, 2004 [1996]

Westgeest, H., van Gelder, H. *Photography Theory in Historical Perspective*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2011

Websites

Afbeelding *Iggy Pop* door Danny North, geraadpleegd op 29 augustus 2015:

<http://www.nme.com/news/iggy-pop/29255>

Afbeelding *Madonna* door Laura Levine, geraadpleegd op 20 augustus 2015:

<http://www.mrquick.net/2015/07/vintagesalt-madonna-by-laura-levine-1982.html>

Afbeelding *HOLLANDS DEEP* van Anton Corbijn, geraadpleegd op 18 september 2015:

<http://www.gemeentemuseum.nl/tentoonstellingen/anton-corbijn>

Afbeelding *Backstage Pass: Rock & Roll Photography* expositie, geraadpleegd op 18 september 2015:

http://www.sentinelsource.com/entertainment/entertainment_news/backstage-pass-rock-and-roll-photography-is-an-insightful-step/article_63b8c2aa-e568-5486-8605-a9421404095a.html?mode=image&photo=1